Proyecto realizado a través del **Programa de Apoyo a la Producción e Investigación en Arte y Medios 2012** del Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes

Modulaciones narrativas: morfologías diagramáticas en narrativa analógico-digital

Miguel Gabriel Ariza Salinas

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Modulaciones narrativas: morfologías diagramáticas en narrativa analógico-digital

Miguel Ariza

¿A qué fenómeno de significación nos remite el concepto de Narratividad? ¿A qué registros materiales y virtuales? ¿A qué tipos de modelos de análisis?

¿Cómo entrelazar nuestras nociones de orden y de combinación, de equivalencia y de ruptura de simetrías, "cómo conservar las nociones de relación, de operación, de transposición", de unidad de análisis y multiplicidad de sentido, siendo a la vez conscientes del movimiento y el cambio, "cómo integrar continuidad y discontinuidades"?

Visto como un fenómeno de construcción de sentido, el análisis del despliegue un entorno narrativo, que hace uso de los nuevos medios, trasciende las perspectivas de una mera semiótica del relato. El desarrollo tecnológico de las últimas décadas, ha dado lugar a un amplio repertorio de recursos para la creación de 'construcciones narrativas', que no sólo trastocan la idea general de texto, sino que incorporan, además de una dimensión verbal, dimensiones tradicionalmente consideradas dentro de otros registros semióticos; añaden, entre otras, una dimensión plástica y sonora, así como una dinámica interna cuyo movimiento se despliega en el espacio y en el tiempo. Las nuevas tecnologías han transformado radicalmente las nociones de linealidad, secuencialidad, espacio y tiempo textual, etc. generando la emergencia de formas narrativas inéditas con prácticas y estéticas diversas; todo ello está provocando la ruptura de los paradigmas y supuestos tradicionales, heredados de una visión unidimensional del 'espacio narrativo', no sólo en lo referente al relato oral y escrito, sino también en la forma en que las unidades narrativas de una obra se articulan para generar unidad de sentido.

Sin embargo, no es la inserción, meramente instrumental, de los medios tecnológicos la que produce esta nueva visualización de los entornos narrativos. Se encuentra ya de manera manifiesta, en todo tipo de relatos orales y escritos, una dinámica interna que trasciende la unidimensionalidad. La naturaleza multilineal en su decurso y pluridimensional en su decantación conceptual ya está presente en el entramado de un 'espacio narrativo' inclusive sin la incidencia de medio tecnológico alguno. Existe una dimensión potencial en todo relato para ser llevado fuera de su cauce textual; semióticamente, emergen de su propia organización las bases para su propio dislocamiento.

Y es la incorporación de los medios tecnológicos en esa dinámica lo que produce la emergencia de 'nuevas narrativas' plagadas de mecanismos inéditos, riqueza y plasticidad.

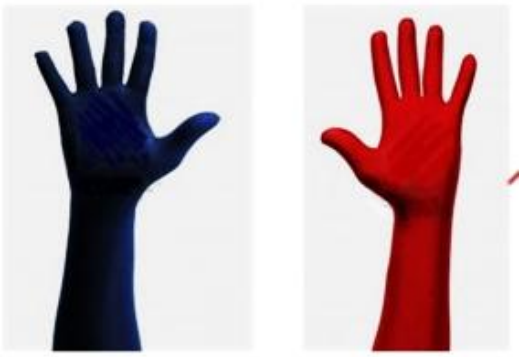
De esta manera, es posible concebir una dimensión global de 'espacio narrativo' cuyo análisis multifactorial, morfológico, tome en cuenta las dimensiones antes descritas (verbales, plásticas, sonoras, espacio-temporales) y cuyo caso particular se centre en las cualidades de los relatos para poder ser concebidos en su multilinealidad y su integración en el ámbito de las nuevas tecnologías. Así, en una primera instancia todo entorno narrativo puede ser descrito, a través de su análisis, como una entidad de carácter extenso susceptible de modulaciones y conexiones relacionales. Una entidad múltiple que transite de construcciones sujetas a código discreto (digitales) a diagramaciones de carácter continuo (analógicas).

El tránsito de los entramados digitales hacia los analógicos, implica: una ruptura de los paradigmas lingüísticos; conceptualizar la naturaleza de las formas de razonamiento de carácter analítico frente a las de carácter sintético; poder distinguir las articulaciones que se conforman a través de la combinatoria de unidades discretas en oposición con las construcciones integrales de carácter continuo. Entonces, más allá de ser un mero haz estructurado de relaciones que emanan de un ámbito meramente geométrico, el diagrama es, en última instancia, una morfología solidaria que emerge de un proceso continuo de modulación. Siguiendo a Deleuze: "... la modulación es el régimen de la analogía estética... la semejanza producida por medios no semejantes."

Del análisis digital al análisis morfológico
Trayecto Hjelmsleviano

Hagamos un pequeño experimento mental:

Supongamos que una persona desea realizar un par de actividades -la actividad A y la actividad B- y para ello necesita dos guantes distintos: un guante derecho de color azul para realizar la actividad A y un guante izquierdo de color rojo para realizar la actividad B (ver figura).



Actividad A Actividad B

Supongamos, también, que ambas actividades son realizadas con un solo guante (un guante de dos vistas "azul/rojo") y dicha persona alterna cada una de las vistas quitándose y poniéndose el guante (volteándolo), transitando de la 'Actividad A' a la 'Actividad B' y viceversa.

¿Cómo puede ser explicado el proceso entero en términos semióticos?

En primera instancia podemos visualizar el proceso como un sistema relacional de oposiciones y diferencias (digital). Identificamos por lo menos tres pares de rasgos en oposición: Azul/Rojo; Derecho/Izquierdo; Exterior/Interior. Los rasgos Azul, Derecho, Exterior, *coexisten* para caracterizar a la 'Actividad A' ya que ella es realizada con un guante derecho y azul en su exterior; así la terna (Azul, Derecho, Exterior) es *isomorfa* con la 'Actividad A'; es decir, para referirnos a la 'Actividad A' (localizada en el plano del contenido) basta, en términos analíticos, con hacer mención a esta pequeña matriz de rasgos (localizada en el plano de la expresión); en otras palabras, dicha matriz de rasgos es *conforme* con la actividad ya referida:

Entonces (Derecho, Azul, Exterior) ≡ 'Actividad A'.

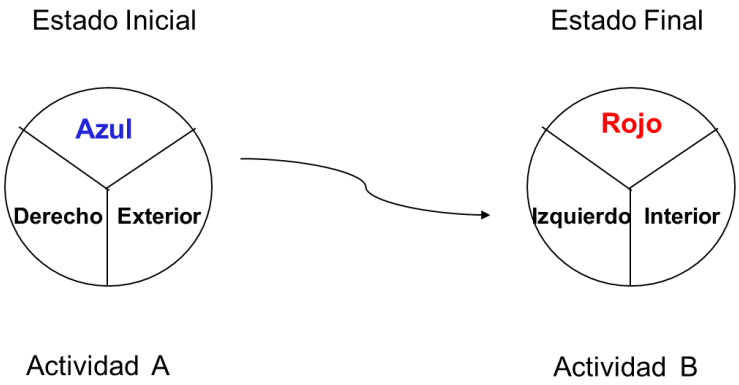
Y es a través de este pequeño esquema de *conformidad* que queda configurado el estado inicial de nuestro proceso de Semiosis.

Así, podemos visualizar lo anterior a través del siguiente diagrama:

Es a través de un proceso de transformación que transitamos hacia la 'Actividad B'. En términos intuitivos podemos pensar que basta con cambiar cada uno de los rasgos de nuestra terna por su opuesto:

Es decir (Derecho, Azul, Exterior) → (Izquierdo, Rojo, Interior).

En términos diagramáticos:

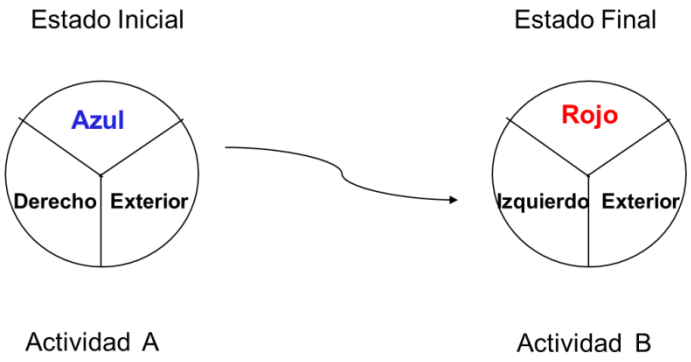


Y así encontraríamos un *Sistema* semiótico que se encuentra en *alternancia* miembro a miembro, a través de un proceso de trasformación. Sin embargo, para realizar la 'Actividad B' necesitamos un guante izquierdo, rojo en su exterior y no un guante izquierdo y rojo en su interior, es decir (Izquierdo, Rojo, Interior) $\neq$ (Izquierdo, Rojo, Exterior) y además

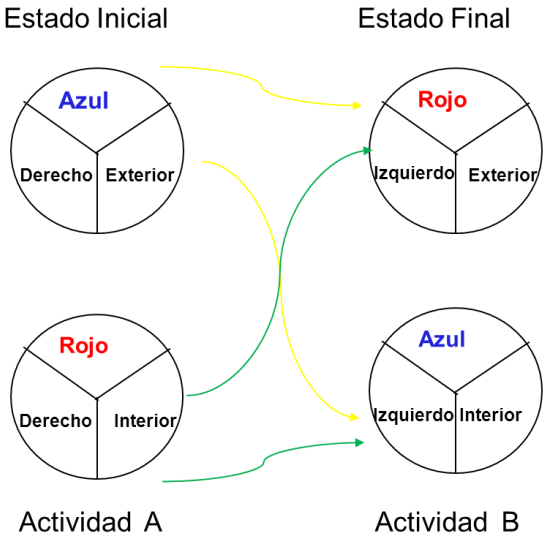
(Izquierdo, Rojo, Exterior) $\equiv$ 'Actividad B'. Por esta razón basta con permutar dos de los rasgos y no los tres para *conmutar* correctamente de la 'Actividad A' a la 'Actividad B'.

Notemos que nuestro principio de *Conformidad* dependió de una adecuada formalización en rasgos, pero esta formalización no depende de un principio abstracto de configuración combinatoria que opera de manera automática y mecánica, sino de un

principio de articulación que está en concordancia con la materialidad que conforma el proceso de Semiosis, es decir, las diversas deformaciones a las que está sometida el guante.



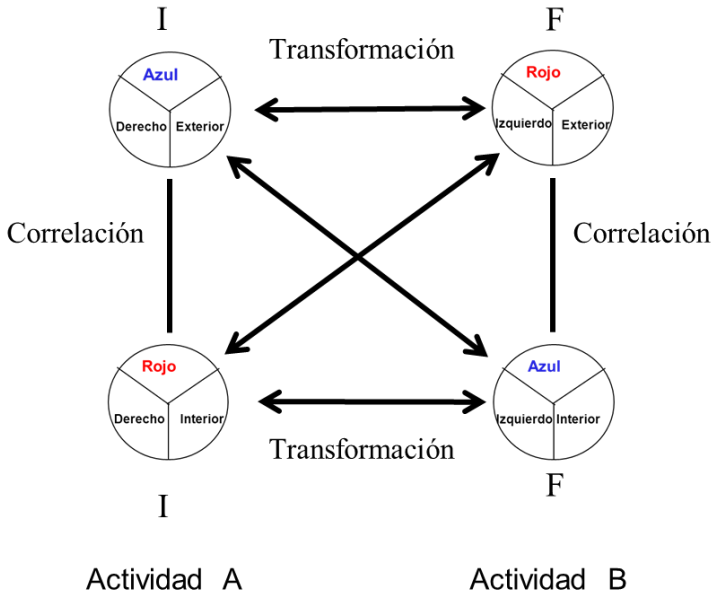
Si damos cuenta a través de rasgos de toda la complejidad del guante podemos observar que en el estado inicial, el guante es derecho y azul en su exterior, pero también es derecho y rojo en su interior. De manera similar, en el estado final, el guante es izquierdo y rojo en su exterior, pero también es izquierdo y azul en su interior. Entonces, desde un punto de vista diagramático podemos visualizar el sistema entero de este modo:



Este diagrama nos permite observar más características de nuestro sistema: en cada una de las transformaciones orientadas a través de cada una de las flechas observamos, como ya habíamos dicho, que basta permutar un par de rasgos para transitar de la ‘Actividad A’ a la ‘Actividad B’; sin embargo, podemos observar que los rasgos de color Azul/Rojo y los rasgos Interior/Exterior se encuentran contenidos tanto en el estado inicial como en el estado final, pero el rasgo ‘Derecho’ sólo está contenido en el estado inicial y el rasgo

‘Izquierdo’ sólo está contenido en el estado final. Esto quiere decir que, si bien, basta con permutar un par de rasgos para transitar de la ‘Actividad A’ a la ‘Actividad B’, al mismo tiempo es necesario transitar del rasgo ‘Derecho’ hacia el rasgo ‘Izquierdo’ para realizar cabalmente la *conmutación*. Entonces uno de los rasgos del par, que pueden ser permutables, es obligatorio y el otro es opcional, manteniéndose el tercer rasgo como constante. En términos esquemático-combinatorios: /Derecho, α, c/ $\rightarrow$ /Izquierdo, β, c/. Esto nos produce un principio de jerarquía en los rasgos, donde la alternancia Derecho/Izquierdo es más importante que las otras dos (Azul/Rojo, Exterior/Interior). Todo ello debido a que nos encontramos con un caso de simetría bilateral, diferenciada por un rasgo de color y que es generada por la deformación de un solo objeto (un guante).

Entonces podemos visualizar nuestro sistema entero a través de un cuadro transformaciones:



Como la transformación es reversible podemos transitar de la ‘Actividad A’ a la ‘Actividad B’ y viceversa, de manera indistinta. Y podemos formalizar nuestro sistema de transformación a través de la siguiente estructura algebraica: $\langle E, A, B, C, f_1, f_2 \rangle$.

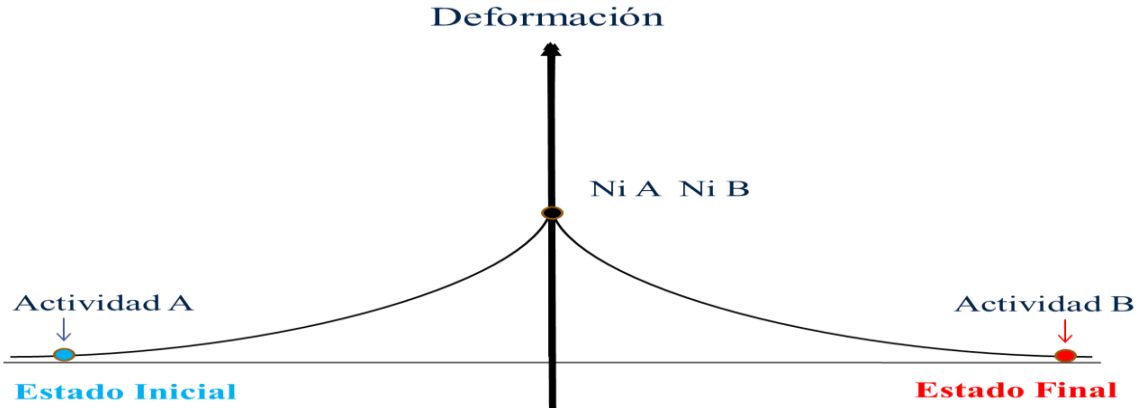
Donde: $A = \{z, z^{-1}\}$ conjunto de rasgos de orientación (Derecho/Izquierdo); $B = \{x, x^{-1}\}$ conjunto de rasgos de color (Azul/Rojo); $C = \{y, y^{-1}\}$ conjunto de rasgos topológicos (Exterior/Interior); $E \subseteq AxBxC$.

$f_1: E \rightarrow E$ & $f_1(z, x, y) = (z^{-1}, x^{-1}, y)$; $f_2: E \rightarrow E$ & $f_2(z, x, y) = (z^{-1}, x, y^{-1})$

Así, hemos construido un sistema semiótico *conforme* y *conmutable*, es decir, una semiótica de carácter "semi simbólico" en el sentido de Louis Hjelmslev. En este sentido, hemos transitado a través de dos modalidades de la 'analogía', en nuestra formalización; podemos hablar de una analogía de cualidad a través de la *conformidad* y de una analogía de relación a través de la *conmutación*. Hemos transitado de un entorno analítico combinatorio (digital) a un entorno sintético relacional, algebraico (analógico-digital).

Análisis Morfológico

Con nuestra formalización algebraica dimos cuenta, a través de un repertorio de transformaciones, de carácter analítico, del tránsito de un estado inicial del guante a un estado final y, en consecuencia, de una actividad a la otra. Sin embargo, desde un punto de vista cualitativo, ambos estados operan como *moldes límite* hacia los que está orientada en mayor o menor medida una *modulación* continua (Deleuze, 2007) de carácter semántico. Ambos horizontes son puntos de estabilidad en el que el sistema alcanza plenitud semántica. A partir del estado inicial, la deformación de carácter material del guante alcanza un límite máximo, en el cual queda destruida su forma como tal, restituyéndose gradualmente a partir de ese punto para alcanzar un estado final de total restitución; en consecuencia, en el punto de máxima deformación no hay actividad reconocible ni contenido semántico alguno. Deformándose gradualmente el contenido semántico hasta un punto máximo en el que ni la actividad A, ni la actividad B son reconocidas. Más adelante veremos que, desde un punto de vista narrativo, el punto de máxima deformación es sumamente significativo, es el que singulariza el contenido semántico de la trama, rompiendo con el supuesto de linealidad textual, y es producto de un trayecto continuo que está en concordancia con un entorno sistémico de carácter algebraico.



MATHESIS DE LO SINGULAR

Como hemos visto en el apartado anterior es posible realizar el análisis de un fenómeno determinado adoptando una dinámica cuyo trayecto posibilita el tránsito de entornos digitales hacia los morfológicos.

VAIVÉN PENDULAR

Roland Barthes, en la lección inaugural en el Colegio de Francia, proponía reconocer tres "fuerzas" de la literatura, que denominó y distinguió con nombres a los que recurría incesantemente: *Mathesis, Mimesis, Semiosis*. Ante la imposibilidad y el vacío de un metalenguaje de carácter semiótico y la imposibilidad de construir universales de significación sobre los más variados contenidos del saber, la *Mathesis* para Barthes "se exhibe no sólo como un ordenamiento, sino como un régimen singular de la *Mimesis*, como representación que disipa su voluntad de verdad sin renunciar a su poder de evocación", la Mathesis en la práctica literaria se exhibe como un régimen de construcción de la inteligibilidad de lo singular" (Mier, 2008:18, 21).

Así, el semiólogo francés, se preguntaba si no sería posible concebir una ciencia de lo único y de lo irrepetible: ¿por qué no podría haber, de cierta manera, una nueva ciencia para cada objeto? (Una *Mathesis singularis* (y ya no *universalis*)?

Ítalo Calvino en su serie de ensayos *seis propuestas para el próximo milenio* recoge esta formulación y la equipara, en su ensayo 'Exactitud', a la solución dada por Robert Musil al dilema entre exactitud e indeterminación contenido en la formulación de todo tipo de saber:

> Si el elemento observado es la propia exactitud, si se lo aísla y se le permite desarrollarse, si se lo considera como un hábito del pensamiento y una forma de comportamiento y se deja actuar su potencia ejemplar sobre todo lo que se ponga en contacto con él, se llegará a un hombre en el que se opera una alianza paradójica de exactitud y de indeterminación. Tal hombre posee esa sangre fría deliberada, incorruptible, que es el temperamento de la exactitud; pero, fuera de esa cualidad, todo el resto es indeterminado (Robert Musil, El hombre sin atributos Vol. I, parte II, cap. 61. *Apud.* Calvino, 2005).

Musil completa tal aseveración diciendo: existen “problemas matemáticos que no consienten una solución general, sino más bien soluciones particulares cuya combinación permite aproximarse a una solución general” (cap. 83).

Calvino al igual que Barthes y Musil compartía esta visualización de lo aparentemente paradójico y a la vez indiviso, esta ciencia de la unicidad de cada objeto que oscila continuamente entre los instrumentos de la generalización científica y al mismo tiempo con la sensibilidad subjetiva dirigida a la definición de lo singular y de lo irrepetible.

Sabemos que los estudios semánticos de carácter estructuralista buscan poder dar explicación de la “estructura universal del pensamiento humano” a través de la construcción de una *Mathesis Universalis*. Sin embargo, las matemáticas modernas nos permiten la posible concepción de una *Mathesis Singularis*. Esta visualización de la matemática, a la que podemos denominar ‘compositiva’ (Doctorovich, 2006) es compatible con una visión semiolingüística del significado. Estos discernimientos quedan manifiestos también en las diversas construcciones diagramáticas de algunos de los modelos de arreglos que emplea la semántica: árboles, paradigmas y taxonomías. Arreglos susceptibles de ser visualizados a través de la construcción de diagramas con segmentos dirigidos que están estrechamente relacionados con varias modalidades algebraicas de los conjuntos parcialmente ordenados y de la geometría combinatoria configuracional. La resolución geométrica de problemas sobre configuraciones finitas de toda índole trasciende el mero análisis de unidades en distribución homogenizante; va más allá de la exploración de la mera articulación de un simple tinglado de formalización simbólica, en donde el reglado configuracional pareciera proveerse a sí mismo de su propio significado, como si del mero juego gramático-combinatorio de la estructura emergiera su propia semántica, de acuerdo a un acoplamiento conforme sin mayor diferenciación entre expresión y contenido (una semiótica *conforme* y *no conmutable*, monoplanar según Hjelmslev). Esta rama de las matemáticas muchas veces no admite una resolución generalizable para otras instancias similares al problema por resolver, ‘problemas matemáticos que no consienten una solución general, sino más bien soluciones particulares cuya combinación permite aproximarse a una solución general’, como nos dice Musil.

DIMENSIÓN TOPOLÓGICA DEL DIAGRAMA

El quehacer diagramático se revela así como una ‘red de identidades y diferencias’ producto de un quehacer relacional, en donde el sujeto que lo construye y desentraña se manifiesta en acto: doble trabajo en ‘interioridad’ y ‘exterioridad’, cuyo primer aspecto apunta a la construcción, la elaboración en sí del espacio constituido por el diagrama, y que interroga finalmente su fijeza, su origen, la legitimidad de su postulación, su pertinencia fundacional, y cuyo segundo aspecto interroga su movilidad, su flexibilidad, su transformabilidad, la legitimidad de su uso, su funcionalidad (Guitart, 2003: 124). Confección que comporta el despliegue topológico de las formas; despliegue figurativo que articula compacidad y conexidad, interioridad y exterioridad, delimitaciones y fronteras.

El diagrama es construcción, y desde un punto de vista semiótico la construcción de la trama narrativa, podemos agregar, es construcción relacional y construcción topológica. El todo siempre es visualizado desde una *perspectiva singular* y resulta imposible “sorprender al objeto al margen del sesgo que el sujeto observador le imprime”. La espacialidad se manifiesta, desde un punto de vista semiolingüístico, en los relatos desde los marcadores espaciales de la lengua: “a) en primer lugar, las pre-posiciones que, como su nombre indica, ubican, preponen espacialmente; b) los sustantivos que están en una topología espacial abstracta o concreta, común o propia, pero siempre sustentando; c) los adjetivos, (ad-jectum: lo que está junto a otra cosa) sean nominales o verbales (adverbios) que marcan modificadores espaciales y se añaden a las cualificaciones sustantivas o verbales ; d) los verbos, que al establecer dynamis, movimiento, cambio, transformación, sitúan igualmente e implican un eje topológico” (Prada, 2003).

Nos dice Antonio Garrido Domínguez (1993:62): “A primera vista el espacio desempeña dentro del relato un contenido puramente ancilar: es el soporte de la acción. Sin embargo, una consideración un poco más atenta revela de inmediato que el espacio en cuanto componente de la estructura narrativa adquiere enorme importancia respecto de los demás elementos, en especial, el personaje, la acción y el tiempo”. En este sentido, de la trama diagramático configuracional de un espacio topológico de acciones y sucesos deben emanar indicialmente los elementos interpretativos de la trama narrativa; en un trayecto que articule en un mismo proceso las nociones de explicación y comprensión; un tránsito que nos proyecte hacia una visualización diagramático interpretativa de la Semiosis.

Paul Ricoeur concibe la posibilidad de una teoría de la interpretación textual, que concilia e integra en un mismo *arco hermenéutico* las actitudes de Explicar y Comprender. Al tratar de resolver la antinomia creada entre explicación y comprensión, Ricoeur señala que en el terreno de la interpretación los procedimientos explicativos ya no pueden ser de carácter naturalista, sino de constitución semiológica: "explicar es extraer la estructura, es decir, las relaciones internas de dependencia que constituyen la estática del texto; interpretar es tomar el camino del pensamiento abierto por el texto, ponerse en ruta hacia el *oriente* del texto" (2002: 144). Y encuentra en la noción de *interpretante peirceano* (145) y en su encadenamiento en series indefinidas de mediaciones la consecución de un sentido del texto en cuyo trayecto hermenéutico se concilian indefinidamente la explicación y la interpretación.

Sin embargo, advierte Ricoeur que el interpretante peirceano es un interpretante de signos mientras que el de la visión semiolingüística lo es de palabras y enunciados. Y entonces la tarea es encontrar un conjunto de magnitudes de carácter semiológico que integren en su conformación la estructura tríadica peirceana de objeto- representamen- interpretante. Para nosotros tales magnitudes tríadicas serán los sucesos del relato, magnitudes de análisis perfectamente diferenciadas y que surgen del trayecto narrativo, cuyo proceso de generación puede ser visualizado a través de las tres categorías peirceanas. En este sentido, el desarrollo narrativo de un relato será un proceso de semiosis, cuyo despliegue transita de la multiplicidad a la unidad, a través de un proceso constructivo y apegado a un conjunto de regularidades. Desplegando la semántica del relato en terreno de la terceridad peirceana y en la noción de interpretante.

EL SUCESO COMO SIGNO DENTRO DEL SISTEMA SEMIÓTICO PEIRCEANO

El sistema semiótico de Peirce busca conformarse en una teoría general de los signos, según la cual todo proceso de conocimiento humano es producto de un proceso de semiosis, cuyo recorrido es transitado "mediante signos insertos en una red jerárquica y dinámica de representaciones de los signos mismos" (Zalamea, 2001: 85). Este sistema jerarquizado se articula a través de iteraciones recursivas sobre diversos estratos de las tres categorías ontológicas que Peirce estipula para su sistema: "una es la primeridad, que es

sólo posibilidad, y corresponde a la cualidad. La otra es la segundidad, que es existencia y corresponde a la substancia. La última es la terceridad, que es legalidad, y corresponde a la relación. Esta última es también mediación o vínculo que une la primeridad y la segundidad. Por eso no puede hablarse de tipos puros en la división de los signos, y a veces las categorías llegan a mezclarse en ellos" (Beuchot, 2003).

Nos dice Peirce:

> Un Signo, o Representamen, es un Primero que se coloca en una relación tríadica genuina tal con un segundo denominado su objeto, que es capaz de determinar un Tercero, denominado su Interpretante, para que asuma la misma relación tríadica con su objeto en la cual él propio está en relación al mismo objeto. La relación tríadica es genuina, esto es, sus tres miembros están por ella ligados de modo tal, que no consisten en ningún complejo de relaciones diádicas. Esta es la razón por la cual el Interpretante, el Tercero, no puede colocarse en mera relación con él mismo, del tipo de la asumida por el Representamen. Tampoco puede la relación tríadica, en la cual el Tercero se coloca, ser meramente similar para aquella en la cual se coloca el Primero, pues, eso haría de la relación del Tercero con el Primero mera Segundidad degenerada. El Tercero debe realmente colocarse en una relación de esa especie y así debe ser capaz de determinar un Tercero que le sea propio; pero, además, debe tener una segunda relación tríadica en la cual el Representamen, o mejor, la relación de este para con su objeto, será su propio (del Tercero) objeto y debe ser capaz de determinar un Tercero para esa relación. Todo eso debe ser igualmente verdadero en relación del Tercero del Tercero y así en adelante indefinidamente. (C.P. 2. 274)

En el sistema semiótico Peirceano, para que algo sea considerado como signo es necesaria la presencia de estas tres dimensiones: representamen, objeto e interpretante, que ocupan desde el punto de vista lógico el lugar de un primero, un segundo y un tercero respectivamente.

En términos diagramáticos:

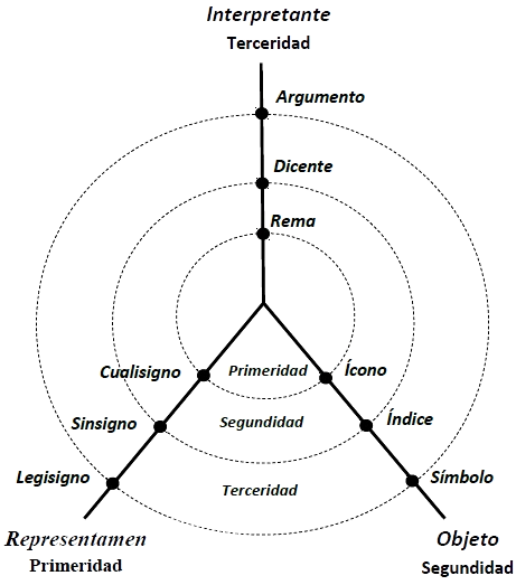


Diagrama de Síntesis, construido por el investigador danés Torkild Thellefsen

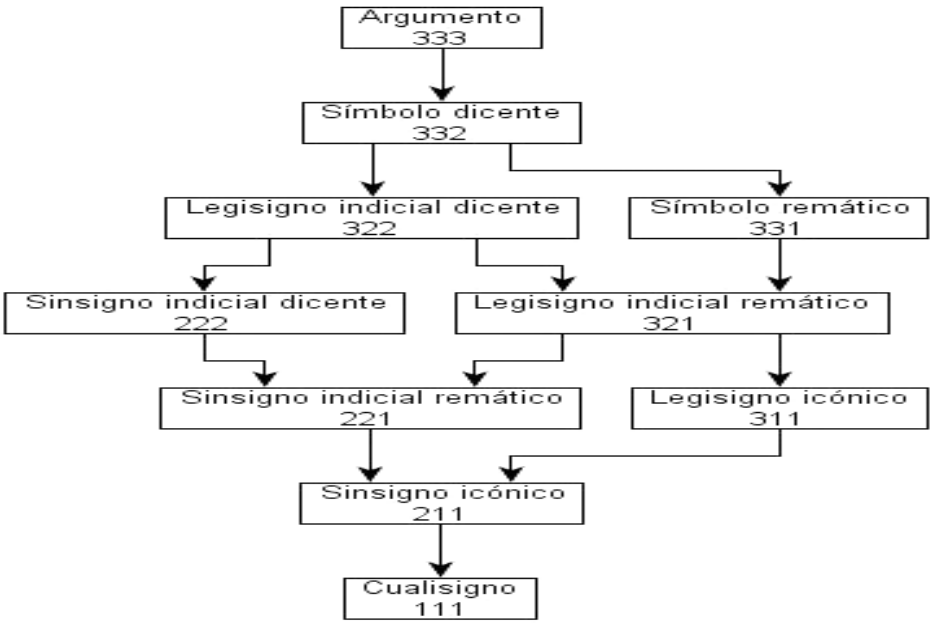
Esta condición compleja del signo, considerado en función de las categorías establecidas por Peirce hace posible derivar las tricotomías que observamos en el diagrama. Veamos lo que nos dice Peirce al respecto:

> La primera de ellas se refiere a la *relación del signo consigo mismo* y es compuesta por: *El Cuali-signo* (qualisign) que es una cualidad que es un signo. No puede actuar realmente como signo hasta que se corporifique, pero esta corporificación nada tiene a ver con su condición de signo. *El Sin-signo* (sinsign) es una cosa o evento existente y real que es un signo. Sólo puede serlo a través de sus cualidades, de modo que envuelve un Cuali-signo (o varios). Pero estos Cuali-signos son de tipo particular y solo constituyen un signo cuando realmente se corporifican. *El Legi-signo* (legisign) es una ley que es un signo. Normalmente esta ley es establecida por el hombre. Todo signo convencional es un Legi-signo. No es un objeto singular, más un tipo general que habiendo sido producto de un acuerdo, será significante. (C.P. 244-246, *Apud*. Fajardo 2012)

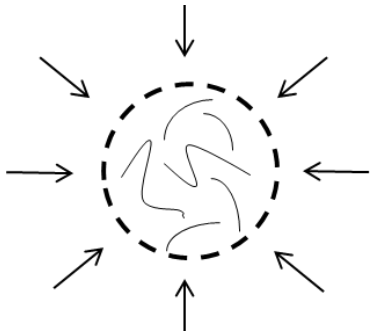
> Otra de las tricotomías se refiere a la *relación entre un signo y su objeto*, en este sentido, el signo puede ser clasificado como, *Icono*, signo que de algún modo se asemeja a lo que significa, de la forma como la fotografía se asemeja al objeto fotografiado. El Icono es una señal que se refiere al objeto que denota, en virtud de ciertas características que le son propias. *Índice*, signo cuyo significado se esclarece por los efectos por él producidos, por ejemplo; la sombra, que puede ser un indicio de la posición del sol. El índice es una señal que refiere al objeto que denota, en virtud del hecho de que realmente es afectado por el objeto. *Símbolo*; signo que se asocia a los objetos gracias a convenciones especiales, tal como es el caso de las palabras. Es símbolo es un signo que se transforma en signo, porque de ese modo él es entendido. (Peirce, C.P. 247-249, *Apud*. Fajardo 2012)

> En función de la *relación establecida entre el signo y su Interpretante*, éste podrá ser: *Rema*, es un signo que para su Interpretante es un signo de posibilidad cualitativa. O sea, es entendido como representando esta o aquella especie de objeto probable. *Dicente* (o Dicisigno), es un signo que para su Interpretante, es un signo de existencia real. Por lo tanto no puede ser un Ícono, lo cual no le daría base para interpretarlo como siendo algo que refiere a una existencia real. Un Dicisigno necesariamente envuelve, como parte de él, un Rema para describir el hecho de que es interpretado como siendo por este indicado. Pero este es un tipo especial de Rema y a pesar de que le es esencial al Dicisigno, de modo alguno lo constituye. *Argumento*, es un signo, que para su Interpretante es un signo de ley. Podemos decir que un Rema es un signo que es entendido como representando su objeto apenas en sus caracteres; que un Decisisgno es un signo que es entendido como representando su objeto con respecto a la existencia real y el Argumento es un signo que es entendido como representando un objeto en su carácter de signo. (C.P. 2.250-252, *Apud*. Fajardo 2012)

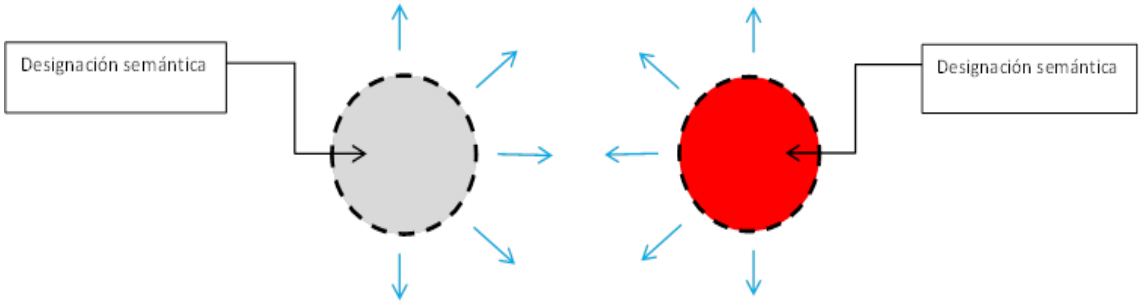
Estas tres formas tricotómicas del signo se articulan como recorridos al interior de 10 categorías de signo reconocidas por Peirce y que R. Marty (en línea) presenta bajo la forma de una red encastrada y dinámica que se construye a partir de relaciones de inclusión. Retícula, que más allá de consistir en una mera taxonomía es la expresión diagramática de los procesos de semiosis:



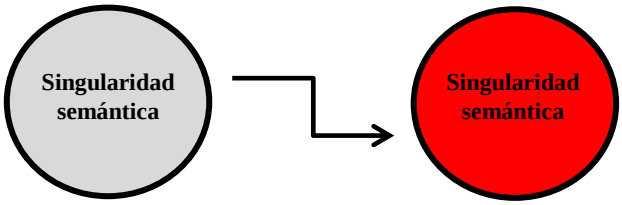
Entonces, desde un punto de vista topológico, un suceso puede ser concebido en primera instancia como una magnitud relacional, de unidad singular, de fronteras abiertas, en cuyo interior se despliega un lugar de mera virtualidad potencial, con una multiplicidad de posibilidades de conexión y de caracterización semántica. Un ‘sinsigno icónico remático’ (2, 1, 1). Lugar al que denominaremos “Topos”.



Es a través de un proceso de designación que un suceso deja de ser mera virtualidad para tomar identidad semántica y relacionarse potencialmente con otros sucesos e insertarse en un todo. Es un ‘sinsigno indicial remático’



Posteriormente, una vez establecida su singularidad semántica, nuestro ‘Topos’ se conforma en unidad integral, con fronteras cerradas, y a través de un proceso de articulación relacional de carácter algebraico (presuposicional, Hjelmslev 1974) se vincula con otros sucesos y con el todo del relato, a través de la generación de una membresía. Obtenemos entonces un ‘sinsigno indicial dicente’.



Veamos cómo se articula este proceso de semiosis a nivel del relato.

De la noción de análisis 'digital' a la noción de 'análisis de morfológico' como proceso de semiosis en el 'espacio narrativo'

Trayecto Peirceano

1. PRIMERIDAD

1.1.1. Morfología potencial

Visto desde una perspectiva faneroscópico peirceana todo relato es, en primera instancia, una multiplicidad remática, potencialmente infinita, de sucesos puestos en situación sin más ordenamiento que el de las posibles trayectorias de sus aconteceres; es un conglomerado accional de dimensión extensa, susceptible de modulaciones y conexiones relacionales; una multiplicidad inconsistente, mera cualidad, una extensión primigenia de la que emerge la construcción de sentido.

En este primer momento el relato es un entramado totalmente heterogéneo, cuyo advenimiento acontecimental procede de todas partes. Lugar potencial de todo acontecer, sin mayor poder denotativo que el de su propia mismidad; una multiplicidad que más allá de visualizarse como un simple objeto en sí, es ‘acción potencial constructiva’, que en su conformación genera propiedades de diversa índole, siendo justamente la intervención del analista la que posibilitará actualizar esa ‘potencialidad intrínseca’. Entonces nuestro relato se nos presenta como un “cualisigno icónico remático”

2. SEGUNDIDAD

2.1.1. Singularidad potencial

Es en un plano segundo cuando realmente comenzamos a hacer texto, es debido a la intervención del analista que el relato comienza a ser configurado a través de una primera demarcación fundante, un “sinsigno icónico rematico”, cuya designación señala un vacío, una mera virtualidad de sentido. En este "espacio" un suceso es considerado como una posibilidad positiva simple, sin identidad propia, indiferenciada totalmente del entorno que le da abrigo. De lo anterior se desprende que un suceso no es una entidad definible apriorísticamente, sino un objeto que se construye a través de un proceso de configuración.

Desde este mismo punto de vista, el relato es un *"no-no discurso"*, es la postulación de la existencia positiva de una entidad semiótica, de la que sólo puede formularse la

hipótesis de que a través de un proceso constructivo es posible concebirlo como unidad de sentido. Es decir, el relato es susceptible de ser analizado a partir, como lo postula Hjelmslev, inclusive desde "el todo sin analizar" (Hjelmslev 1974: 51).

Relato potencial

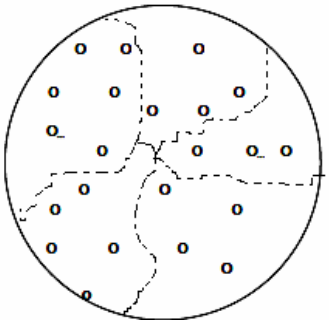
2.2.1 Segmentación: singularización digital

Desde un punto de vista semiótico todo análisis de relato pasa por la identificación de acciones y su integración en secuencias narrativas, a través de un proceso de segmentación y tomando en cuenta efectos semánticos producto de formas esquemáticas subyacentes, fungiendo las acciones como inscripciones que los acontecimientos dejan fijadas en el texto; en este sentido, cada acción reconocida en el texto puede ser visualizada como un suceso elemental con cierto grado de autonomía. En este sentido, toda definición que intentáramos dar sobre lo que "sustancialmente" es un suceso, no pasaría de ser una definición meramente intuitiva; sin embargo desde un punto de vista semiótico un suceso es una ‘magnitud procesual’ de carácter analítico, que transita de ser una mera cualidad múltiple a una singularidad bien localizada, a través de un proceso de segmentación, al interior del relato y que es susceptible de acentos y modulaciones. En este sentido, cada acción reconocida en el texto puede ser visualizada como un suceso elemental con cierto grado de autonomía.

Para ello distinguiremos, de acuerdo a la propuesta teórica de Roberto Flores: cambios de tiempo, de espacio, de actores [...] uso de conectores lógicos como son las conjunciones, [...] los cambios de tema- disjunción tópica- recurrencias frásticas o lexemáticas y, finalmente criterios gráficos que distinguen, por ejemplo, entre párrafos y capítulos. Así como: acciones terminadas, acciones que duran, acciones sin terminar, estados, deverbalizaciones (nombres de acción), derivados de raíz verbal (nombres de

oficio), adjetivos, nombres (de emoción y sentimiento), construcciones de tipo estativo, verbos de creencia, y frases subordinadas. De esta manera se imponen dos operaciones de extracción de los sucesos: a) la segmentación del relato en sus secuencias constitutivas, según criterios semánticos de delimitación que corresponden a los criterios aristotélicos de delimitación de la unidad dramática: unidad de tiempo, espacio y acción; b) Una vez dada dicha delimitación, los sucesos considerados son aquellos que afectan o caen bajo la responsabilidad de los protagonistas del relato: al ámbito de los sucesos donde interviene el enunciador lo llamamos *enunciación enunciada*; al ámbito de los sucesos en donde intervienen los protagonistas los llamamos, de una manera poco redundante pero explícita *enunciado enunciado*, Flores (2009).

Entonces nuestro 'texto potencial' va cobrando una materialidad que toma forma y sustancia específica a través del dato concreto, producto de nuestra segmentación, tornándose en una entidad múltiple, finita, y perfectamente diferenciada a través de la inserción de nuestras unidades de análisis, los sucesos de nuestro relato. Entonces, nuestro entorno potencial se torna en un espacio semiótico diferencial, "sinsigno indicial rematico", donde se sitúa una multiplicidad de sucesos. Multiplicidad digital producto de un proceso de discernimiento.



Texto Material

Debemos hacer notar un par de cuestiones: 1) Desde un punto de vista semiótico, un fragmento de relato concebido como texto es considerado como un representante sintagmáticamente limitado de un discurso, siendo este último homologado con el continuo del habla; así, todo texto es un fragmento de ese continuo, pudiendo estar fijado o no por la escritura. Lo que es un hecho, es que esta fijación depende del proceso configurante que el acto de lectura o narración desarrolla. Sin embargo, a pesar de que nuestro proceso de selección de unidades de análisis lo realizamos en el mismo orden que el acto de lectura o

narración desarrolla, en la conformación de nuestro texto material rompemos con las posibles coerciones de una pretendida linealidad del lenguaje, nuestro relato queda configurado de manera discreta, digital, previa a cualquier ordenación sintagmática. 2) Aunque podemos visualizar nuestro texto material como un conjunto de unidades de sentido que se distribuyen discretamente al interior del texto, este conjunto es en realidad una totalidad partitiva de secuencias, generada por nuestro proceso de segmentación.

Efectivamente, en este nivel del análisis la autonomía semántica de nuestras unidades, los sucesos del relato, nos permite poder concebirlos como 'figuras' en el sentido hjelmsleviano del término, y reunirlos en secuencias que particionan el texto. Lo que en el fondo estamos realizando es visualizar el texto a través de sus partes componentes. Estamos realizando un análisis por 'descomposición'. Al segmentar nuestro texto a través criterios aristotélicos de delimitación de la unidad dramática: unidad de tiempo, espacio y acción parcelamos el texto en unidades de sentido más simples, que si bien obedecen el decurso lineal de la superficie textual, desde un punto de vista analítico se articulan combinatoriamente, de manera no lineal, para posteriormente poder establecer el orden sintagmático al interior de cada secuencia desde un punto de vista algebraico.

2.2.2. Singularización dicente

La integración de nuestras unidades de análisis en cada una de nuestras secuencias narrativas induce una primera ordenación del texto, induce una progresión narrativa de carácter secuencial, siendo la fórmula más esquemática para representar las cadenas de acontecimientos la siguiente: $(s_{-1}), s, (s_{+1})$

$$\longrightarrow$$

Con ella se indica que un suceso "s" puede tener como antecedente un suceso anterior "s_{-1}" y como consecuente un suceso posterior "s_{+1}".

Sin embargo, la direccionalidad aludida no es producto de la sucesividad. No es en términos de las relaciones de anterioridad o posterioridad, en sí mismas, por lo que se puede dar cuenta de tal ordenamiento, es decir no es la mera indicialidad remática -el orden en que fueron extraídas nuestras unidades de análisis- lo que produce la secuencialidad sintagmática. En términos relacionales, la ordenación de los sucesos depende de una relación de orden que los articule, la relación de *presuposición*. El reconocimiento de la

relación de *presuposición* en un relato permite una lectura desde el final hasta el inicio- de los sucesos consecuentes con los antecedentes-, susceptible de poner en relieve el carácter necesario de esas magnitudes semióticas con vistas al final, dándole al relato entero una especificidad dicente. Los sucesos dejan de ser meras unidades individuales, destacadas a través de nuestro proceso de segmentación.

Así, la relación de presuposición es un principio de ordenación sintagmática que *discierne* y *modula* los sucesos de un discurso en cada uno de sus ámbitos correspondientes. Siendo su regla de correspondencia la siguiente:

Un suceso dado *S presupone* a otro suceso dado *S'* siempre que: *S* sea condición suficiente para *S'* y *S'* sea condición necesaria para *S*; es decir: El que *S* sea una condición suficiente para *S'*, significa que siempre que ocurra *S*, ocurrirá asimismo *S'*; la presencia (ocurrencia) de *S basta* para asegurar la presencia (ocurrencia) de *S'*. El que *S'* sea una condición necesaria de *S* significa que toda vez que ocurra *S'* ha de ocurrir asimismo *S*; la presencia (ocurrencia) de *S exige* o supone la presencia (ocurrencia) de S'.

Con la regla de correspondencia anterior damos a los sucesos calidad de existentes, en un relato, pasando de ser entidades "inmersas" en un *entorno potencial*, que se actualiza materialmente a través de un proceso de identificación empírica -la segmentación- a sucesos pertenecientes a un relato.

3. TERCERIDAD

Es a través de la puesta en marcha del discernimiento presuposicional que podemos hablar realmente de secuencialidad narrativa.

Dicho lo anterior, cualquier relato por analizar presuposicionalmente estará generado formalmente por la siguiente terna:

$$\langle \mathfrak{R}, \in, \leftarrow \rangle$$

Donde: $\mathfrak{R}$ Denota el Relato, $\in$ la pertenencia, $\leftarrow$ la presuposición.

A partir de esa "estructura elemental", es posible dar cuenta de todos los "mundos posibles", "posibles narrativos", analizados presuposicionalmente.

Iniciando la configuración del relato a partir del siguiente enunciado:

$$\forall s_i \forall s_j \, [(s_i \leftarrow s_j) \rightarrow (s_i \in \Re \wedge s_j \in \Re)]$$

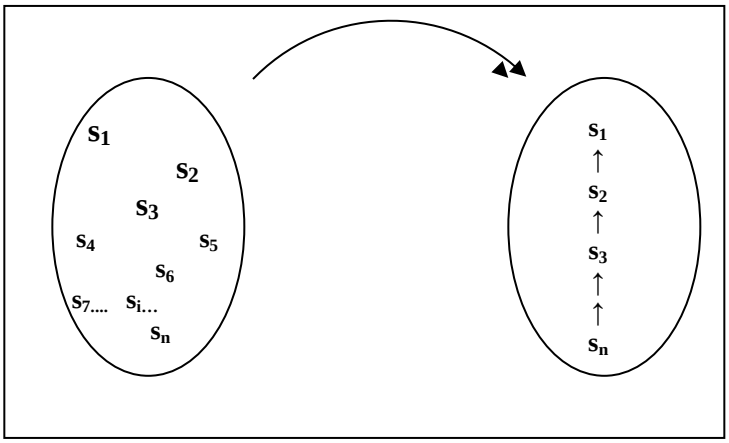
‘Si para todo par de sucesos consecutivos, identificados a través del proceso de segmentación y pertenecientes a nuestro texto material, podemos establecer que están relacionados presuposicionalmente, entonces ambos sucesos pertenecen al Relato’.

Cabe hacer notar que el anterior enunciado es un enunciado condicional, por consiguiente, aunque el antecedente sea falso, la implicación será verdadera. Es decir, aunque ambos sucesos no estén relacionados presuposicionalmente pertenecerán, no obstante, al relato. Notemos que el enunciado postula, en el fondo, un par de condiciones, bajo las cuales es posible decidir si un suceso pertenece o no al relato: 1a) formar parte de una secuencia narrativa producto de un proceso de segmentación, y 2a) haber sido analizado presuposicionalmente con respecto a un suceso predecesor, perteneciente a la misma secuencia. Con ello damos a los sucesos calidad de existentes como entidades narrativas, cada suceso puede ser visualizado como un *cuasitexto*, un sinsigno indicial dicente, que deja una marca, un trazo, un rasgo, y que ‘adquiere una autonomía semejante a la autonomía semántica de un texto’, pasando de ser entidad perteneciente a una multiplicidad partitiva una entidad perteneciente a un trayecto textual, a sucesos pertenecientes a un relato. Lo que en el fondo genera el enunciado, resulta ser una *“membresía”*.

Postular una existencia implica, en tal caso, la distinción de un objeto con respecto a los de su misma especie, a través de la designación de una *membresía* (Ariza 2003:177).
Sin embargo, no es una "membresía ociosa", ya que funda un ‘legisigno indicial rematico’, una división paradigmática entre dos situaciones límite: en una, la distribución de los sucesos es totalmente independiente, y en la otra la distribución es totalmente dependiente. En uno de los extremos, los sucesos se inscriben en el relato con plena independencia unos de otros; en el otro de los extremos, los sucesos son articulados por la presuposición narrativa de manera total, resultando totalmente dependientes unos de otros.

En efecto, si resulta ser verdadero que todo par de sucesos está articulado por la presuposición, entonces todos los sucesos formarán un “conjunto totalmente ordenado”. Si ningún par de sucesos resulta articulado por la presuposición, entonces todos ellos formarán un conjunto de elementos disjuntos dos a dos.

La división paradigmática planteada da lugar a lo que Hjelmslev denomina "*Sistema*". Este sistema estará delimitado por las situaciones límite ya descritas; ambas situaciones son los *horizontes posibles* de toda configuración discursiva. En un extremo se configura una progresión discursiva totalmente *Cardinal*, en donde cada suceso es autónomo, formando una "constelación" de "autonomías"; En el otro extremo se configura una progresión narrativa de carácter *Ordinal* y los sucesos dependen totalmente unos de otros.



Sistema presuposicional

Entre ambas delimitaciones se encuentran las configuraciones presuposicionales de todos los relatos, cada relato es un "*Proceso*" que media entre ambos límites, pudiendo coincidir o no con alguno de ellos. Entre ambos extremos existe una gradación en las que imperan en mayor o menor medida la pertenencia y la presuposición. En el extremo *cardinal* impera la pertenencia sin que exista presuposición, en el extremo *ordinal* impera la presuposición, estando la pertenencia supeditada a la ordenación presuposicional.

Ambos horizontes operan como *moldes límite* hacia los que está orientada en mayor o menor medida la *modulación* continua de carácter presuposicional. Ambas situaciones límite corresponden a los lugares comunes de la retórica aristotélica; son el resultado de formas narrativas estereotipadas. De ahí que la complejidad y riqueza accional de un relato se encuentre alejada de (*modulada* entre) ambas configuraciones límite.

Entonces, cada relato toma un carácter singular con especificidad diagramática, se torna también en un 'Sinsigno indicial dicente' una entidad de carácter arbóreo, un árbol de

presuposición compuesto por los sucesos del relato, una entidad diagramática diferenciada, dotada de relaciones de contigüidad sintagmática, un universo sujeto a deformación, una entidad *analógica* no lingüística compuesta de *figuras* (los sucesos) que dependen de las propiedades de elasticidad del relato.

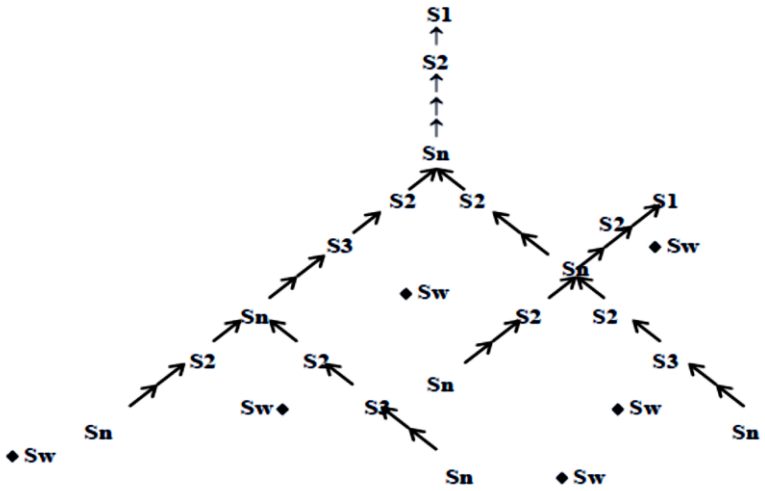
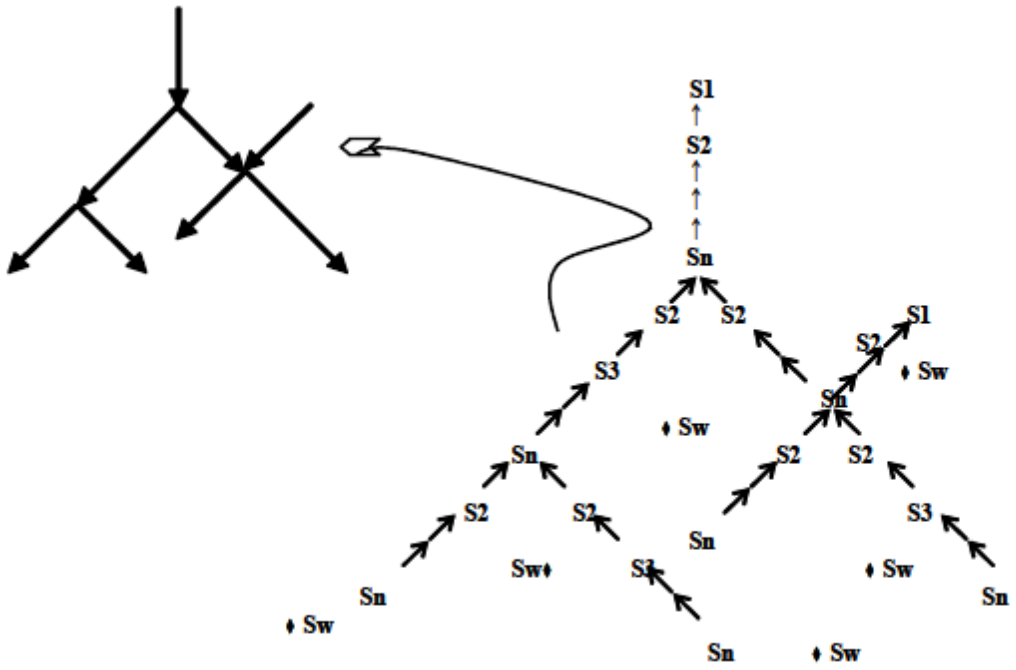


Diagrama Analógico-Digital

El árbol entero representa un conjunto ordenado jerárquicamente de manera estricta. Las partes lineales son despliegues narrativos que dependen de la presuposición y de la semántica del texto (segmentado en secuencias); cada bifurcación da origen a un despliegue distinto. Cada parte lineal del árbol se articula en unidad semántica. Debido a lo anterior, cada despliegue narrativo puede ser sintetizado en un macro suceso, que podrá ser nombrado a través de un esquema narrativo. Articulación relacional que se torna figurativa y que entraña un pensamiento interior, médula o manifestación de la producción semántica.

En este sentido, hemos construido una sintagmática de carácter multilineal, rompiendo con el supuesto de que la secuencialidad narrativa es unidireccional.

Este despliegue analógico digital, denominado *presuposicional*, ha sido trabajado en profundidad en Ariza 2012, pero en este trabajo no entraremos en más detalles de su desarrollo y especificidad lógico formal. Lo que sí es necesario desarrollar es que la idea de *secuencialidad* nos permite concebir la idea de grandes despliegues narrativos que se sintetizan en grandes trayectos de acción producto de una vectorización.



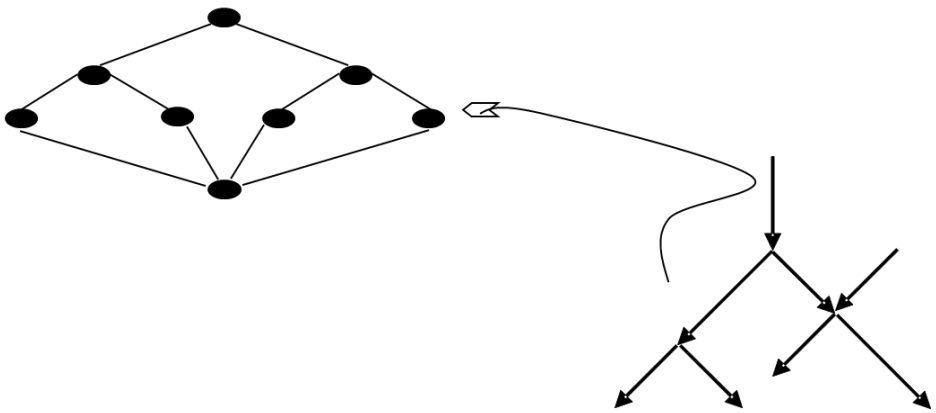
Proceso de vectorización.

Entonces cada parte lineal del árbol se articula en unidad semántica. Debido a lo anterior, cada despliegue narrativo puede ser sintetizado en un macro suceso, que podrá ser nombrado a través de un esquema narrativo. 3.1.1. “Legisigno icónico remático” – Vectorización:

$$\boldsymbol{D_n} \rightarrow \mathbf{V}\ ;\ \{s_n, s_{n-1}, s_{n-2}, \ldots, s_3, s_2, s_1\} \rightarrow [s_1, s_2, s_3, \ldots, s_{n-2}, s_{n-1}, s_n] = [v]$$

Ocasionando que un árbol, con un alto grado de complejidad, pueda ser visualizado a través de un diagrama más simple. De este modo, se podrán modelar relatos enteros a través de diagramas “esquemáticos”.

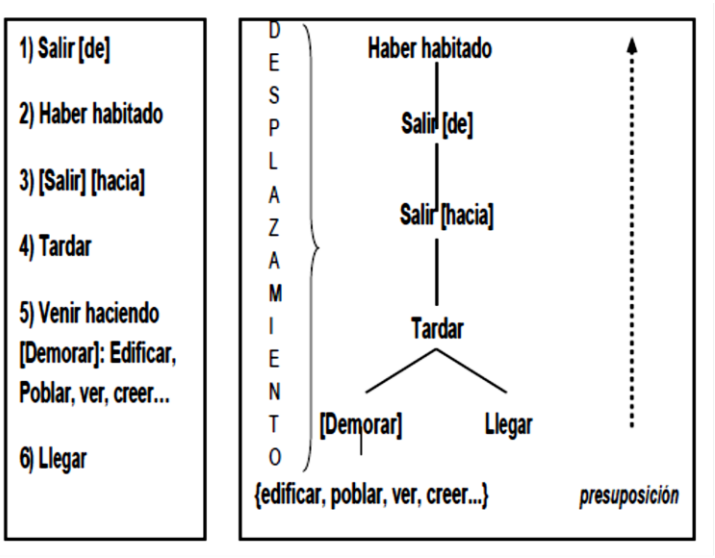
A cada uno de los tensores esquemáticos podemos verlos como unidades complejas que se articulan en forma de malla ‘Legisigno indicial rematico’, y podemos transitar de diagramaciones arbóreas a retículas algebraicas. Estas retículas serán esquematizaciones de nuestros despliegues narrativos.



Consideremos el siguiente ejemplo:

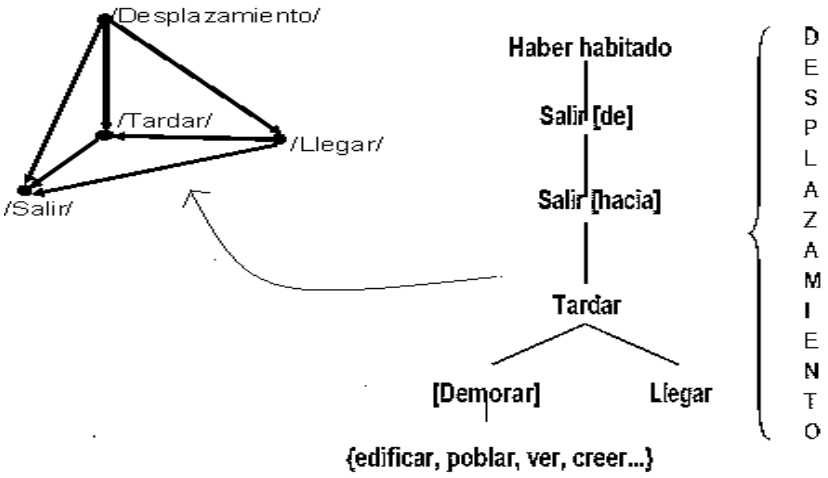
> *Salieron* estas naciones indianas de aquellas siete cuevas, donde habían habitado mucho tiempo, el año del Señor de ochocientos veinte. *Tardaron* en llegar a esta tierra más de ochenta años, por las grandes pausas y demoras que venían haciendo. Conviene a saber, *edificando* pueblos, *poblando* sitios, viendo ser los lugares apacibles y frescos [...] Y así *llegaron* a este lugar de la Nueva España el año de novecientos dos (Duran, 1967).

La articulación presuposicional en un relato permite una lectura desde el final hacia el inicio – de los sucesos consecuentes con los antecedentes-, poniendo en realce el carácter necesario de esas magnitudes semióticas con vista al final. Así, por ejemplo, el suceso 'llegar' (*achievement*) posibilita la existencia del suceso 'salir [hacia]' (*accomplishment*) que presupone al terminativo 'salir [de]' (*achievement*). Nos encontramos ante un relato de "desplazamiento" con sus tres fases aspectuales completas: un inicio, una parte media o durativa y un fin, generando de este modo un diagrama con especificidad singular: un sinsigno indicial dicente, según la terminología peirceana.



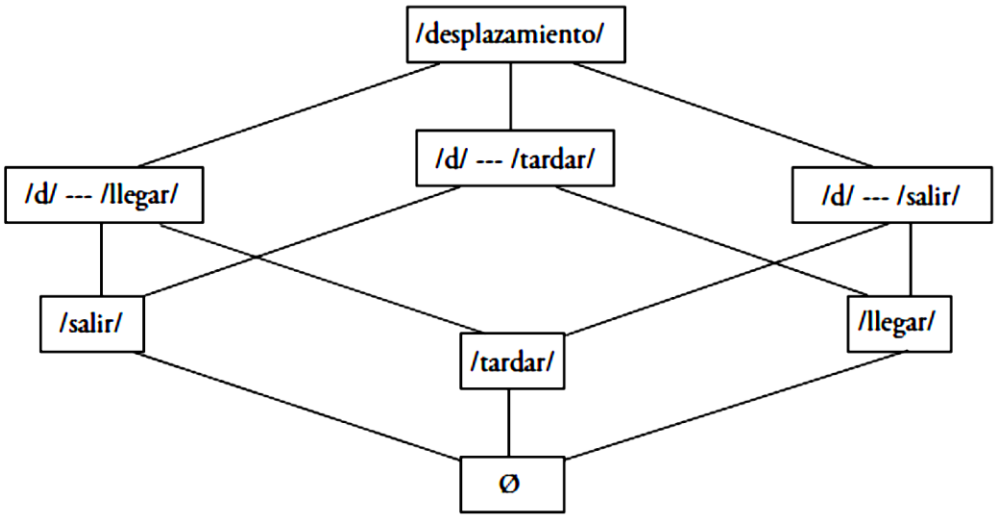
Sucesos y árbol presuposicional

Entonces el suceso complejo /Desplazamiento/ emerge de manera esquemática del proceso de síntesis generado por los trayectos aspectuales configurados por el relato; así, el despliegue narrativo "esquemático aspectual" /Salir/ (fase incoativa) se articula vectorialmente con los despliegue narrativos /Tardar/ (fase media o durativa) y /Llegar/ (fase terminativa) para producir un relato de desplazamiento con sus tres fase aspectuales completas. Desde un punto de vista diagramático podemos visualizar el proceso de transformaciones aspectuales de la siguiente forma:



Proceso de vectorización

Desde un punto de vista paradigmático, los sucesos /Salir/, /Tardar/ y /Llegar/ se articulan composicionalmente para generar el suceso complejo /Desplazamiento/, generando el siguiente retículo booleano (Legisigno indicial dicente):



Retículo booleano

La fusión composicional entre cada par de sucesos nos produce un /Desplazamiento(-)/ que prescinde del tercer suceso; así, podemos obtener un desplazamiento del que nos sabemos nada sobre su llegada; un desplazamiento del que no sabemos sobre su tardanza y, por último, uno del que no sabemos nada sobre su salida. Los tres nos producen composicionalmente el suceso /Desplazamiento/, ya descrito con sus tres fases aspectuales completas.

Como ya en otras ocasiones se he argumentado, (Ariza 2008), la relación de presuposición '**»**' (desde un punto de vista paradigmático) es una relación de orden de carácter reflexivo, antisimétrico y transitivo. Y da lugar a un orden parcial amplio o reflexivo. Comúnmente a las relaciones que dan lugar a órdenes parciales reflexivos se les llama "inclusión", por el parecido que tienen estas relaciones de orden con la inclusión de conjuntos, y dichas relaciones se asemejan a la relación "mayor o igual que" (≥).

En términos peirceanos cada una de estas tres relaciones (⊆ inclusión, ≥ mayor o igual que, » presuposición), es un Token de un mismo Type; Legisignos indiciales dicentes que dependen de un único Legisigno simbólico remático: un orden reflexivo, en términos abstractos, y a los elementos de ese orden se les denomina 'partes'.

Así, en particular, /Salir/, /Tardar/, /Llegar/, son las partes componentes, que se fusionan para dar lugar a la unidad de sentido de carácter esquemático /Desplazamiento/, que los presupone a los tres.

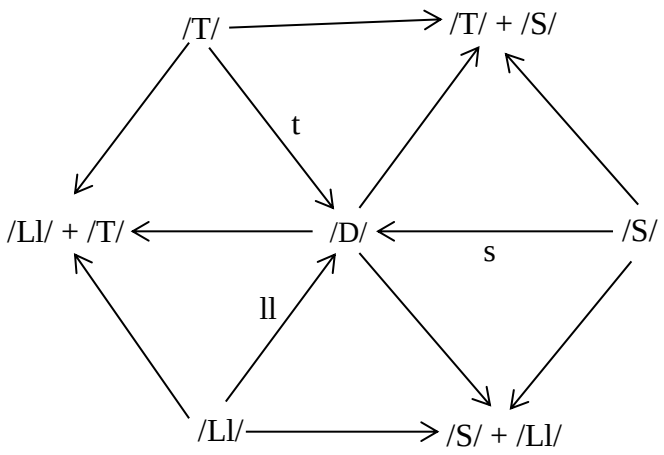
Entonces, de manera natural podemos transitar de un 'retículo' una 'categoría' algebraica, correlacionando cada uno de los sucesos con sus respectivas fusiones.

Decimos que una Categoría C es un diagrama borromeo estándar (Guitart, 2009), para una unidad de sentido /D/ en C, si dicha Categoría está compuesta por tres objetos /S/, / T/, /Ll/ en C y una familia de morfismos; s: /S/→ /D/; t: /T/→ /D/; ll: / Ll/→ /D/ tales que

/D/|s ≈ / S/ + / T/, /D/|t ≈ /S/ + / Ll/, /D/|ll ≈ /S/ + /T/.

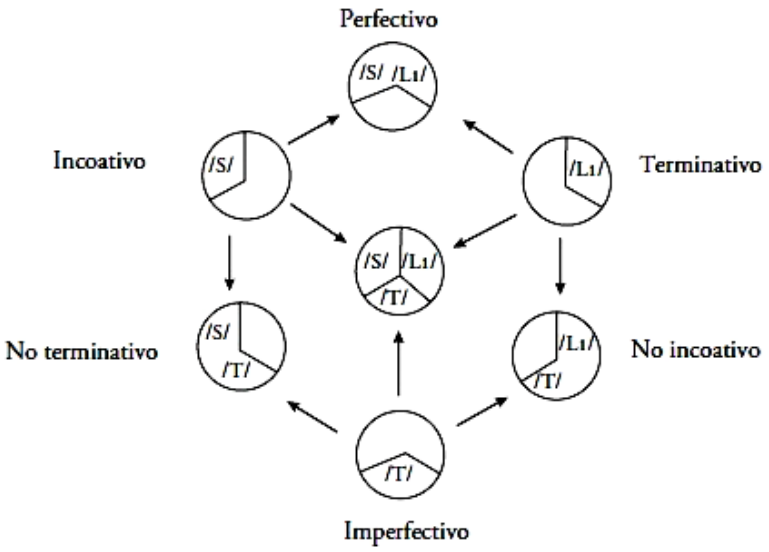
En este mismo sentido decimos que un algebra booleana de carácter borromeo es un diagrama borromeo estándar que consta de una unidad de sentido U cuya partición presuposicional son las tres magnitudes esquemáticas A, B, C, que cumplen el siguiente juego de relaciones:

P(U) → { [/S/ = P(A); /T/ = P(B); /Ll/ = P(C)] ; U=/D/}



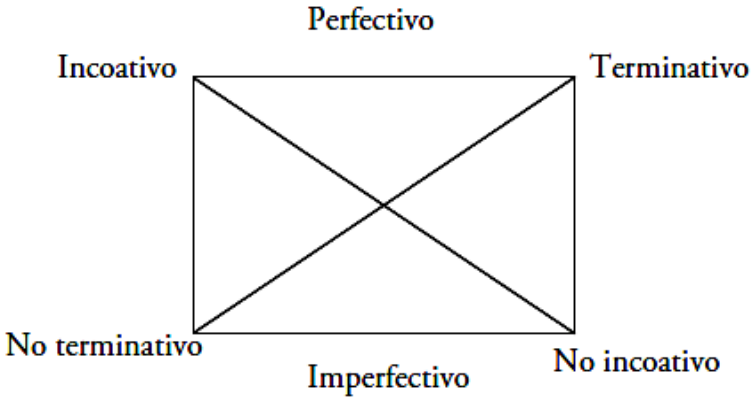
Categoría booleana

Desde un punto de vista aspectual, es decir, desde el punto de vista del tiempo interno de los sucesos y no desde un punto de vista cronológico, podemos construir el siguiente diagrama de ámbitos relacionales:



Un hexágono de Blanché, donde generamos a partir de tres magnitudes otras tres, dando lugar a cuatro ámbitos aspectuales.

La terna (/Salir/, /Tardar/ y /Llegar/), generadora de los ámbitos aspectuales (incoativo, imperfectivo, terminativo), también genera composicionalmente, a través de posibles fusiones, sus ámbitos aspectuales opuestos (no incoativo, perfectivo, no terminativo), dando lugar al siguiente cuadrado de oposiciones semánticas (cuadrado de Apuleyo):



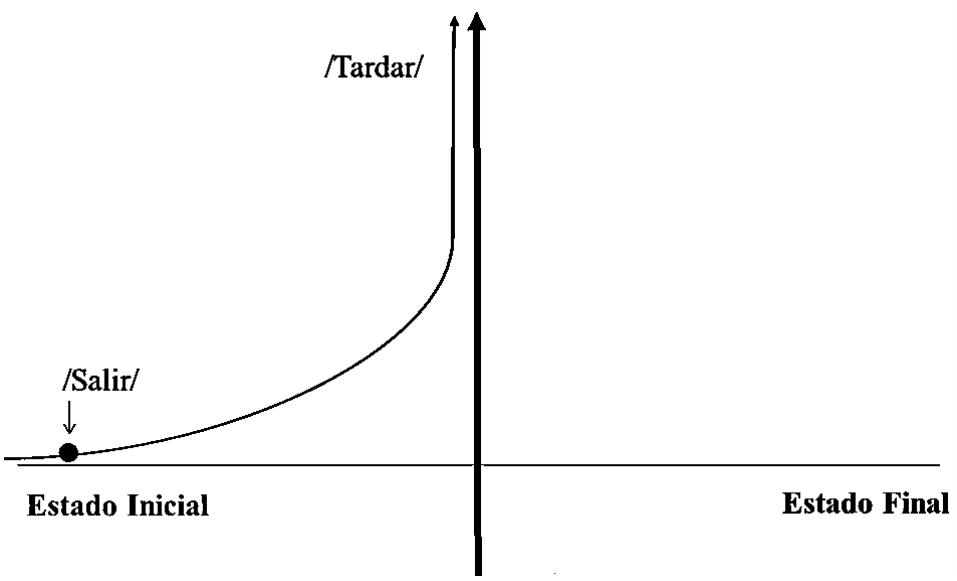
Sin embargo, a pesar de que el proceso de vectorización nos permite transitar de un entorno generado por la articulación de magnitudes de análisis hacia la conformación de esquemas narrativos, es decir, hacia la emergencia de “formas”, es preciso transitar hacia un entorno morfológico que trascienda los entramados de carácter arborescente y reticular que muestre sus diversos procesos de deformación.

Análisis Morfológico Aspectual

Entonces podemos visualizar un relato entero como un conglomerado de formas en movimiento, como una envolvente de articulación dinámica y en estado de deformación. Una entidad de carácter esquemático, analógica, de la que se desprende la construcción de sentido. Así, la forma del contenido, es configurada, generada, por un despliegue interno de continuidad, trascendiendo la mera articulación analítico digital.

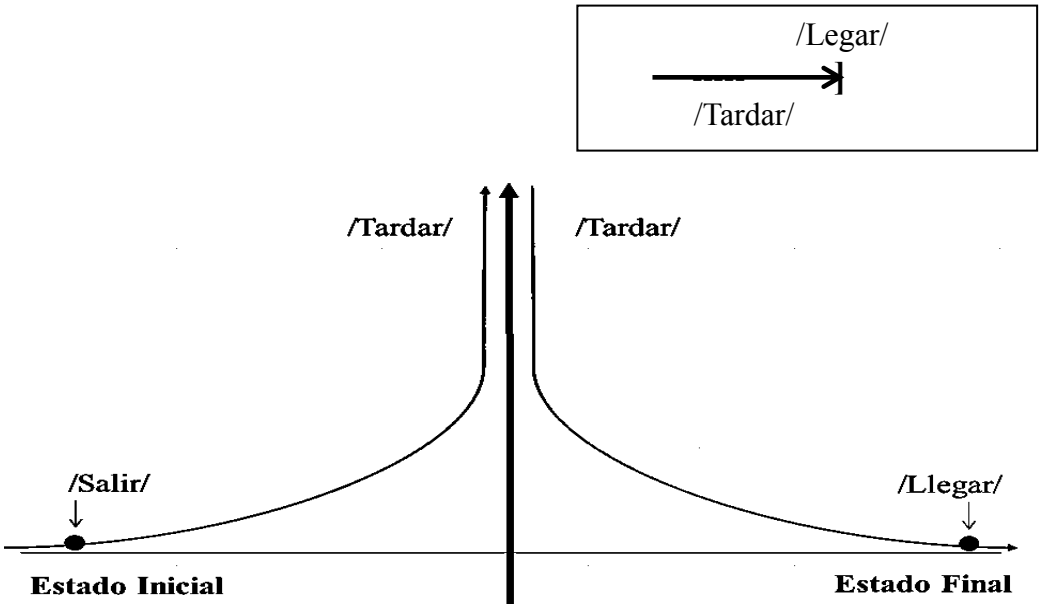
Al concebir un relato como una "envolvente de formas en movimiento" nos aproximamos a las nociones de "contenedor" y de "envoltura". Bajo esta visualización los significados serían, efectivamente, contenidos, englobados en un continente. Más allá de consideraciones meramente metafóricas, podemos afirmar, entonces, que esta confección morfológica, comporta un despliegue diagramático cualitativo.

De esta manera, podemos visualizar nuestro despliegue narrativo de desplazamiento, que carece de fase terminativa, como un trayecto que cuenta con una fase inicial bien definida (incoativa), en avance continuo, de manera imperfectiva y en progresión asintótica.



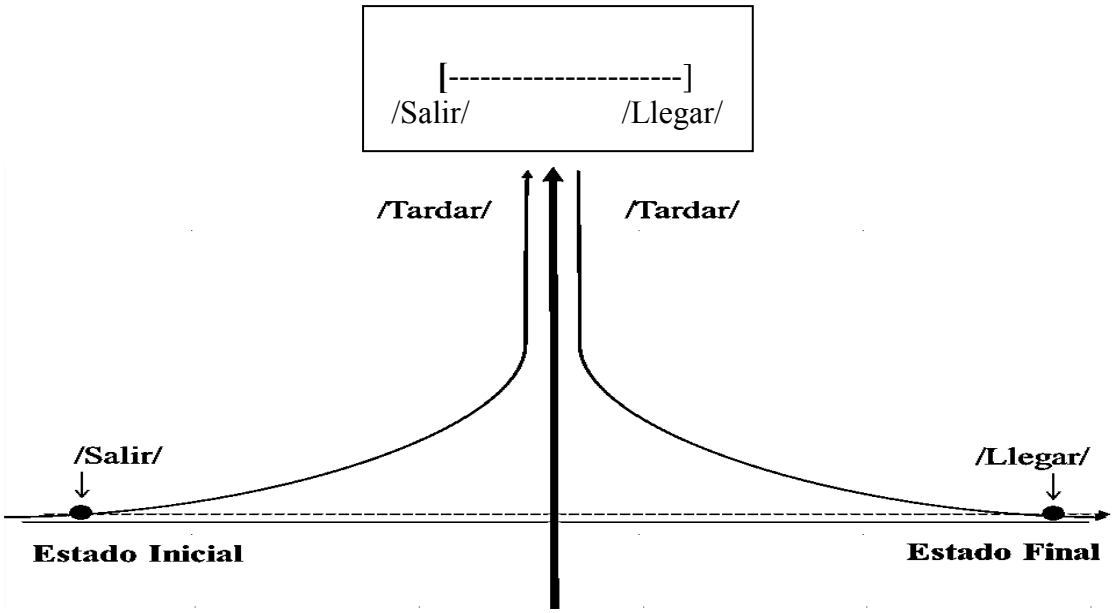
/Desplazamiento/ | /Llegar/

El siguiente despliegue narrativo de nuestro sistema aspectual, sin fase inicial, podemos visualizarlo como un trayecto continuo sin origen definido cuyo desarrollo desemboca en una fase terminativa o final.



/Desplazamiento/ | /Salir/

Nuestro tercer despliegue narrativo pone el énfasis en las partes inicial y final; al no contar con una fase media durativa visualizamos el trayecto como el mero relato de los estados iniciales y finales, sin dar cuenta, de manera narrativa, de lo que ocurrió entre ellos.

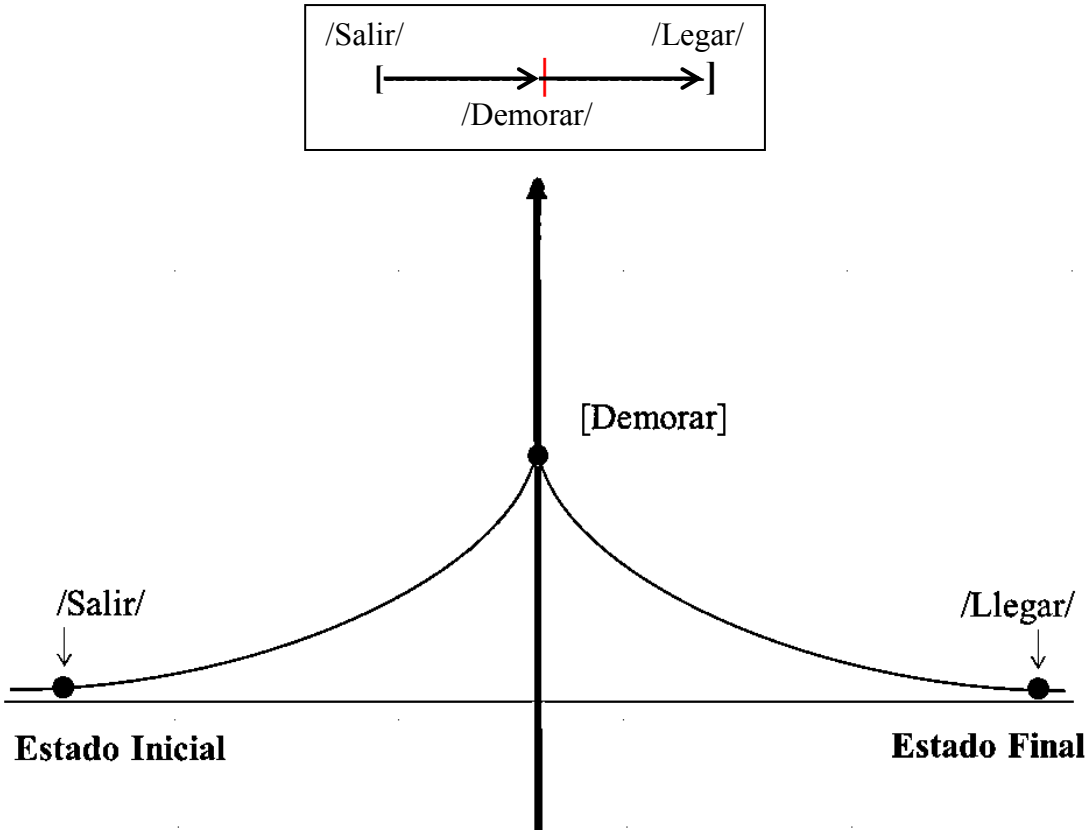


/Desplazamiento/ | /Tardar/

Finalmente, nuestro fragmento de relato de desplazamiento con sus tres fases aspectuales completas:

> *Salieron* estas naciones indianas de aquellas siete cuevas, donde habían habitado mucho tiempo, el año del Señor de ochocientos veinte. *Tardaron* en llegar a esta tierra más de ochenta años, por las grandes pausas y demoras que venían haciendo. Conviene a saber, *edificando* pueblos, *poblando* sitios, viendo ser los lugares apacibles y frescos [...] Y así *llegaron* a este lugar de la Nueva España el año de novecientos dos (Duran, 1967).

Desde un punto de vista aspectual es la síntesis composicional y al mismo tiempo la deformación de nuestros tres trayectos anteriores; su fase durativa de carácter perfectivo en conjunción a sus fases iniciales y finales da especificidad y singularidad a este relato de desplazamiento. Entonces, la dimensión semántica que puede adquirir un trayecto narrativo dependerá de su articulación composicional en esquemas narrativos, que estarán en firme interdependencia con sus diversas posibilidades de deformación.



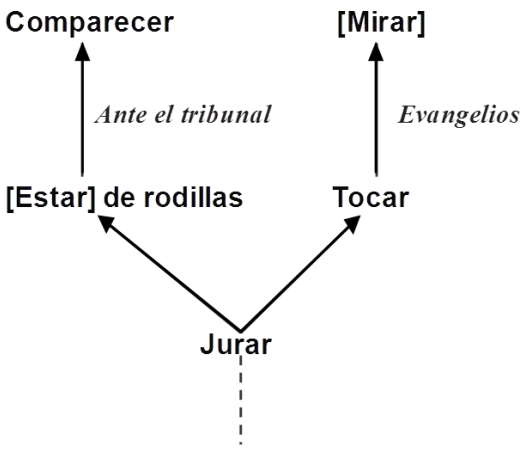
Despleguemos ahora todas las anteriores ideas al análisis de un pequeño fragmento, traducido al español, del “Yo abjuro”, discurso de abjuración de Galileo Galilei, pronunciado el 22 de junio de 1633.

> Yo Galileo Galilei, hijo del finado Vicenzo Galilei, florentino, de setenta años de edad **compareciendo** personalmente ante este tribunal, y **de rodillas** ante vosotros, eminentísimos y reverendísimos señores cardenales, inquisidores generales contra la depravación herética de toda la Cristiandad, **teniendo** ante mis ojos y **tocando** con mis manos los santos evangelios, **juro** que siempre he creído, como lo sigo haciendo, y con la ayuda de Dios seguiré creyendo en el futuro todo lo que sostiene, predica y enseña la Santa Iglesia Católica Apostólica y Romana.

La estructura relacional interna del relato que queda desplegada en el ordenamiento de los sucesos, obedece a un acto de enunciación que da lugar al decurso discursivo. A lo largo del fragmento entero predomina un despliegue progresivo de actos narrados por un enunciador que participa, y en quien recae la responsabilidad, de la realización y los efectos, de esos actos; estamos en el ámbito de la ‘enunciación enunciada’, un entorno generado por un enunciador, que se produce desde el relato, pero que no sólo nos da la imagen de un individuo que se manifiesta a través de la primera persona del singular (“Yo”) para emitir un enunciado, un “yo digo que…”, sino que además participa del despliegue de ese decir a través de sus propios actos, es un “yo digo que… y además participo de los actos de ese decir…”, creando un efecto de solidaridad entre lo dicho y los efectos de ese decir.

Este conjunto de anudamientos conceptuales que se despliegan en el plano de la enunciación son correferentes a la progresión secuencial de índole presuposicional, que proyecta indicialmente rastros y trazas de carácter formal en la progresión narrativa.

La trama relacional de los diversos sucesos del fragmento, originará una entidad ordenada y de articulación dual, generada por la relación de presuposición.



Yo Galileo Galilei, hijo del finado Vicenzo Galilei, florentino, de setenta años de edad **compareciendo** personalmente ante este tribunal, y **de rodillas** ante vosotros, eminentísimos y reverendísimos señores cardenales, inquisidores generales contra la depravación herética de toda la Cristiandad, **teniendo** ante mis ojos y **tocando** con mis manos los santos evangelios, **juro** que siempre he creído, como lo sigo haciendo, y con la ayuda de Dios seguiré creyendo en el futuro todo lo que sostiene, predica y enseña la Santa Iglesia Católica Apostólica y Romana.

La representación diagramática de tal orden está expresada a través de un árbol de presuposición, cuya manifestación procede del siguiente análisis (Ariza, 2010):

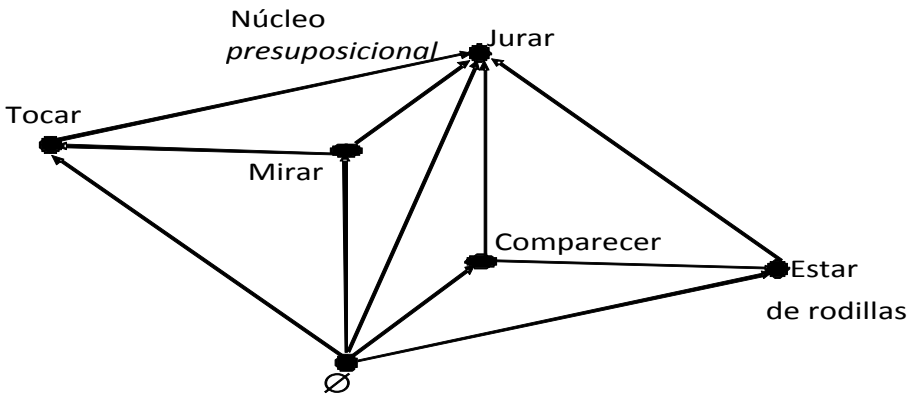
Esta secuencia describe dos series distintas de acciones que están focalizadas a dos entornos distintos, los espacios correspondientes al ‘tribunal’ y ‘los evangelios’. Entornos entrelazados a través de un proceso de significación al que podemos denominar semánticamente como una /Toma de contacto/.

En este fragmento, Galileo enuncia de manera cursiva las fases de un proceso de juramento, iniciando con la comparecencia y terminando con el juramento. Las acciones iníciales están en progresivo, (*compareciendo, teniendo, tocando*). En concordancia con ellas se encuentra el estado “de rodillas ante vosotros” que de manera reconstructiva, sin pérdida de contenido, podemos reproducir como: “...estando de rodillas ante vosotros...”.

Todo el anterior desarrollo narrativo, en progresivo, da lugar a un cambio de tiempo en la acción “juro”, que se encuentra en presente simple. Este cambio de tiempo verbal determina el final de nuestra secuencia de acciones.

Notemos que todas las acciones iníciales en progresivo son antecedentes necesarios para que el juramento se produzca; su ocurrencia crea un efecto de homogeneidad sin que podamos establecer el momento preciso en que suceden sus fases iníciales y finales. Se crea un efecto de gran dinamicidad imperfectiva que no puede prolongarse de manera indefinida y cuyo cierre ocurre a través del juramento.

Si representamos la progresión narrativa como una gráfica dirigida observamos que el suceso ‘jurar’ es el núcleo presuposicional de todo el despliegue.



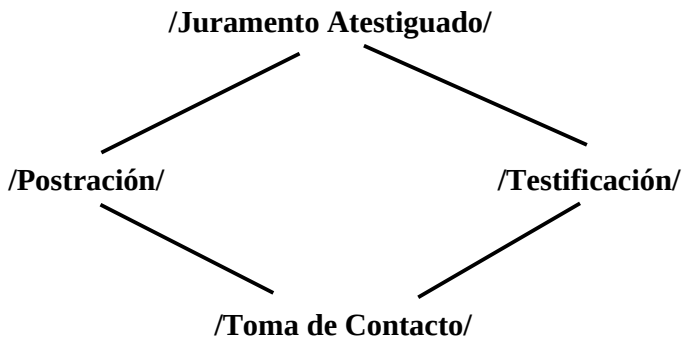
Por lo tanto, el suceso ‘Jurar’ presupone a todos los demás sucesos del relato. Las condiciones de veridicción determinan que los sucesos ‘Comparecer’ y ‘Estar de rodillas’ ante el tribunal, ‘Mirar’ y ‘Tocar’ los evangelios, sean los antecedentes necesarios para el juramento. Es decir, desde un punto de vista veridictorio es una exigencia que al momento del juramento, Galileo no sólo comparezca ante el tribunal, sino que lo haga de rodillas y que no sólo mire los evangelios, sino que además los toque. Desde este punto de vista podemos decir que “Galileo comparece ante el tribunal en estado de postración, poniendo por testigo a los evangelios”. El suceso ‘jurar’ articula y correlaciona los dos trayectos narrativos de carácter sintagmático (‘comparecer’ <> ‘estar de rodillas’: ‘comparecer de rodillas ante el tribunal’); (‘mirar’ <> ‘tocar’: ‘mirar y tocar los evangelios’) sintetizados a través de las entidades paradigmáticas -esquemas narrativos- /Postración/, /Testificación/, siendo el esquema narrativo /Juramento Atestiguado/ el producto de dicha articulación.

Entoces, podemos visualizar el sistema entero como un retículo algebraico (Ariza, 2012), donde /Juramento Atestiguado/ resulta ser el elemento máximo y /Toma de Contacto/ el elemento mínimo de todo el sistema; donde la presuposición paradigmática es la relación de orden que articula al retículo. Entonces este pequeño sistema reticular puede ser organizado de la siguiente forma:

Sea S_c el conjunto condensado de esquemas narrativos del sistema.

S_c= {/Toma de Contacto/, /Postración/, /Testificación/, /Juramento Atestiguado/}

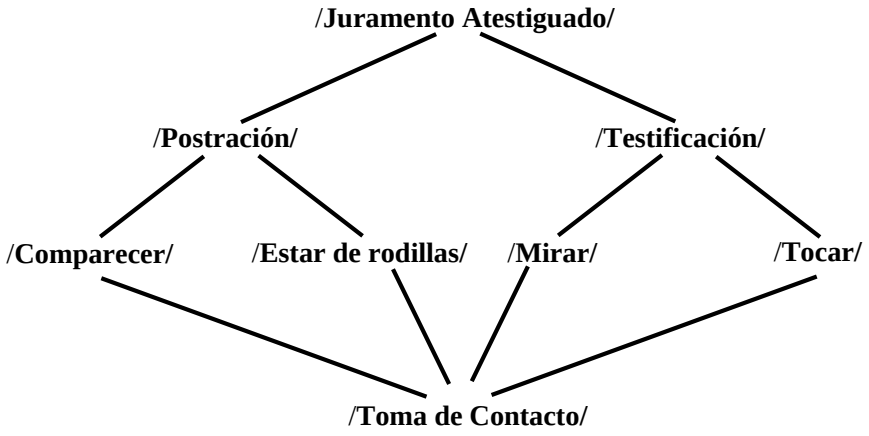
De donde: $\langle \mathbf{S_c}, \sqcup, \sqcap \rangle$ es un retículo; Donde $\sqcup$:= *fusión*, $\sqcap$:= *solapamiento*



Sea S_R el conjunto expandido de esquemas narrativos de todo el sistema.

S_R = {/Toma de contacto/, /Comparecer/, /Estar de rodillas/, /Tocar/, /Mirar/, /Postración/, /Testificación/, /Juramento Atestiguado/} y '**»**' la presuposición paradigmática.

Entonces: La estructura **⟨S_R, », Ц, П, /Toma de contacto/, /Juramento Atestiguado/⟩** *es un álgebra relacional.*



Si observamos cada una de nuestras construcciones diagramáticas podemos observar que conservan una articulación dual, tanto en su despliegue secuencial como en su ordenamiento esquemático reticular. Nuestro relato se configura a través de un par de procesos en simultaneidad semántica. Entonces, nuestro pequeño fragmento tuvo un inicio un desarrollo y un fin -configurándose en unidad integral- sin tener un despliegue lineal.

Más allá de ello, mostraremos a través de nuestro análisis morfológico que el cierre de nuestro relato, al que podemos considerar como su parte final, es también un entorno de inflexión dentro de un despliegue multilineal.

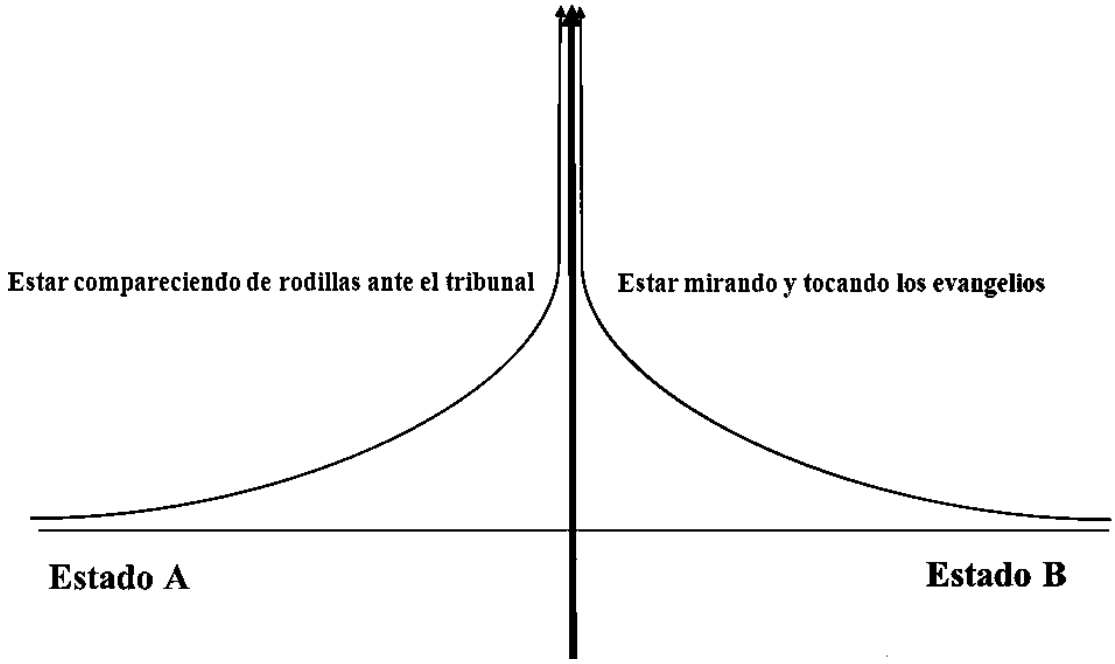
Análisis Morfológico Aspectual

Sin pérdida de contenido podemos decir:

a) Galileo está compareciendo de rodillas ante el tribunal
b) Galileo está mirando y tocando los evangelios

Del comportamiento de ambas construcciones podemos inferir que la función del progresivo (gerundio) reside en "seleccionar los rasgos comunes de un proceso heterogéneo para verlo como un acto continuo y en desarrollo' (Maldonado 2006: 439); no vemos ni cuando comienza la comparecencia y Galileo a arrodillarse, ni cuando comienza a mirar y tocar los evangelios, sólo vemos un par de movimientos homogéneos y constantes, sin focalizar un principio o un fin: "la aportación fundamental del gerundio es la de seleccionar una porción arbitraria del evento que excluye las porciones inicial y final. Esto hace que lo que quede en perfil sean los rasgos comunes del evento, de ahí que el gerundio designe estados homogéneos" (Ibíd. 440). Si nos restringimos al ámbito inmediato de la predicación podemos observar que el estado, visto como homogéneo, coincide totalmente con el momento de la enunciación. Toda la acción de 'estar compareciendo de rodillas ante el tribunal' coincide con el tiempo en que se realiza esa declaración; lo mismo ocurre con 'estar mirando y tocando los evangelios'. "Respecto del estado natural de las cosas, el evento designa un cambio de estado; sin embargo, durante el momento de la enunciación su conceptualización no es cambiante, es totalmente homogénea" (440).

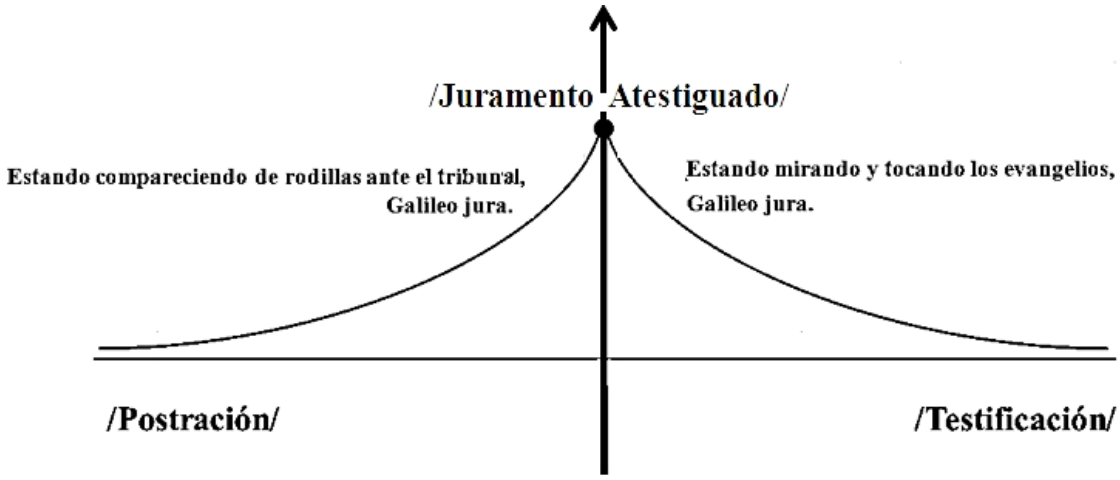
Entonces podemos visualizar, desde un punto de vista analógico, nuestro par de despliegues narrativos como la progresión de un par de estados homogéneos, sin precisar fases iniciales, en cuya evolución se despliegan de manera asintótica en un entorno de total imperfectividad.



Es hasta el momento del juramento que nuestro entorno semiótico, imperfectivo, alcanza delimitación perfectiva, a través de un proceso de deformación del entorno:

c) Estando compareciendo de rodillas ante el tribunal, Galileo jura.

d) Estando mirando y tocando los evangelios, Galileo jura.



Y nuestro par de estados toman singularidad semántica: /Postración/, /Testificación/. Haciendo del juramento un /Juramento Atestiguado/.

METODOLOGÍA PRESUPOSICIONAL (NECESIDAD-SUFICIENCIA)

Supongamos que en un texto cualquiera encontramos los sucesos:

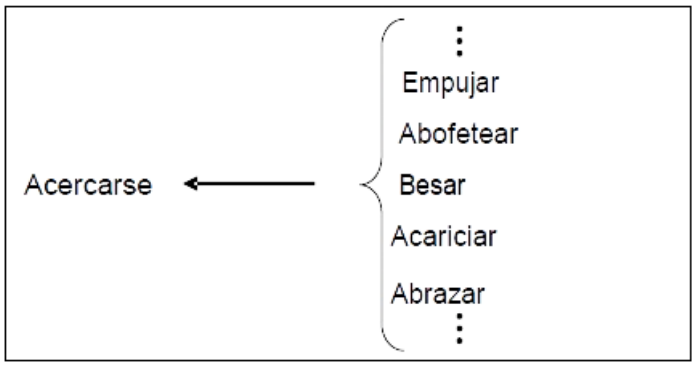
A - Acercarse

B - Besar

¿Qué relaciones podemos establecer entre ambos sucesos?

¿Acercarse presupone Besar? o viceversa ¿Besar presupone Acercarse?

Desde una perspectiva relacional podemos considerar al suceso Acercarse como el componente inicial de un suceso complejo que posee unidad de sentido. Acercarse es el *antecedente necesario* para producir una transformación de estado cuyas consecuencias tienen un estatuto variable (remático). En este sentido el suceso Acercarse resulta ser una magnitud constante, que posibilita la aparición de otro suceso (magnitud variable) que eventualmente, en conjunción con Acercarse, producirá una específica totalidad de contenido. Acercarse da lugar a una entidad múltiple potencialmente infinita, de los posibles sucesos que pueden ser consecuencia de dicho suceso y que podrán dar lugar a una gran multiplicidad de sucesos con distinto contenido semántico.



En realidad, el entorno remático mencionado se torna en *uno de los tantos campos semánticos* que en conjunción con el suceso inicial mencionado pueden producir una determinada unidad de sentido. Este campo de variación *selecciona* al suceso Acercarse, siendo cada una de sus variables (cada uno de los sucesos contenidos en el entorno) *condición 'no- necesaria'* para la aparición del suceso Acercarse. Ahora bien, supongamos que uno cualquiera de los sucesos aparece también en el fragmento discursivo, por ejemplo el suceso Besar, siendo producto del acercamiento; decimos entonces que el suceso Besar

es *condición suficiente* para asegurar que ocurrió el suceso Acercarse. La relación que obtenemos deja de ser una simple *selección* determinada por “posibles” para convertirse en una *presuposición* establecida por un suceso bien definido.

La unidad de sentido generada por la pareja (Besar, Acercarse) producto de la *presuposición*, resulta ser un beso, pero no es cualquier clase de beso, es un beso producto de un acercamiento, tal vez ‘el más convencional de los besos’, en contraposición con cualquier otra modalidad simbólica del acto de besar. Y ambos sucesos resultan ser *solidarios* composicionalmente con respecto a la configuración de dicha unidad de sentido.

Y podemos establecer un método de prueba, a través de preguntas, para establecer si existe la relación de presuposición:

1. ¿Acercarse es condición necesaria para Besar? Es decir:

¿La ocurrencia del suceso Besar *exige* la ocurrencia del suceso Acercarse?

2. ¿Besar es condición suficiente para Acercarse? Es decir:

¿La ocurrencia del suceso Besar *basta* para afirmar que ocurrió el suceso Acercarse?

Si las respuestas para ambas opciones son "Sí" respectivamente, entonces existe presuposición, en caso contrario no la hay.

En resumen, no en todo escenario posible es necesario Acercarse para Besar, existen muchas otras modalidades simbólicas del acto de besar que no precisan de un acercamiento. Es solamente en el ámbito de un /Beso habitual/ que las relaciones de presuposición entre los dos sucesos ocurren. En este sentido, sólo dentro de la *situación contextual* de un /beso habitual/ puede establecerse la secuencia presuposicional: Acercarse ← Besar. Es decir, /Beso habitual/ es la ‘unidad de sentido’ que posibilita la articulación presuposicional. Por lo tanto, las respuestas a las preguntas dependerán y estarán referidas a una *situación englobante* bien determinada. Así, podemos contestar:

Dentro de la situación contextual /Beso habitual/.

¿Es condición suficiente Besar para Acercarse?, Sí

¿Es condición necesaria Acercarse para Besar?, Sí

Desde un punto de vista presuposicional al ocurrir Besar debió ocurrir Acercarse. En otras palabras, la aparición del suceso Acercarse debe estar inserta en la aparición del suceso Besar para poder hablar globalmente de un /Beso habitual/.

PENSAMIENTO DIAGRAMÁTICO Y NUEVOS MEDIOS

La poesía interactiva de Fabio Doctorovich

A través del despliegue de nuestro modelo de análisis hemos podido visualizar entramados narrativos configurados presuposicionalmente de manera multilineal, a pesar que tradicionalmente son considerados de naturaleza lineal. Y hemos podido desplegar entornos semióticos de carácter analógico que son derivados de (y coincidentes con) entornos algebraicos relacionales.

Todo ello porque hemos concebido a los entornos narrativos desde un entorno semiótico más amplio, 'un espacio semiótico sígnico' de sucesos, en efecto, en el que nuestras magnitudes semióticas son entidades lingüísticas, pero cuyo fundamento es la noción de 'Topos' y de 'Semiosis'. En este sentido, la noción procesual de semiosis (peirceana) antecede y da lugar, lógicamente, a la noción estructural (hjelmsleviana) de especificación semiótica, a través de relaciones entre magnitudes de sentido. Así, a través de un trayecto matemático basado en procesos de construcción semiótica hemos podido dar cuenta de entramados narrativos de carácter verbal, en donde la signicidad de las magnitudes lingüísticas configura un caso específico del proceso de semiosis; entonces el componente sígnico verbal (lingüístico), a través de magnitudes de sentido, resulta ser uno de los tantos registros semióticos que materializan de forma singular, el trayecto de semiosis procesual. Desde este punto de vista, el paradigma teórico que da sustento al modelo de análisis, deja de ser lingüístico para tornarse cabalmente semiótico.

En concordancia con lo anterior, podemos entonces enmarcar (y analizar) en un mismo proceso de semiosis, distintos registros semióticos (verbales, plásticos, sonoros, espacio-temporales), interactuando con su propia especificidad, pero configurándose, sin embargo, en unidad de sentido de manera compleja.

Tal es el caso de "Vai e Vem" de José Lino Grünewald, poema representativo de la poesía concreta, en donde, de acuerdo al escritor y poeta uruguayo Clemente Padín: "la estructura visual se metaformiza en la estructura verbal", concretándose un isomorfismo espacio-temporal.

vai e vem

e e

vem e vai

> La correspondencia entre el significado (el movimiento del vaivén) y la expresión visual se conjugan en una única estructura y, también, se conjuga con la expresión oral o fónica (alternancias vocálicas armónicas y rítmicas y consonantes fluidas). Además, la correspondencia "verbivocovisual" se realiza en todas direcciones sobre el eje de la conjunción copulativa "e". En palabras de Moacy Cirne (1977): "Realismo semiótico: la práctica significante del texto en su absolutización semántica: signo de signos". (Padín, 2000).

Sobre este mismo poema nos habla también, el matemático y filósofo alemán Max Bense:

> Repite de un modo semántico, fonético y óptico, en la palabra, en el sonido y en la disposición visual en forma de cuadrado la *relación infinita* del venir y del ir. En consecuencia, el texto produce un icono tridimensional, a saber, simultáneamente, verbal, sonoro y visual, de su significado (Bense, 1972: 160).

Para Max Bense, los textos de la poesía concreta emplean el lenguaje no solamente como portador de significados, sino más allá de ello -y tal vez de una manera más acentuada- como acto fonético y visual. En consecuencia, “la palabra aparece simultáneamente como medio poético de configuración en el plano del morfema (en el significado), en el plano del grafo (en la perceptividad figural) y en el plano del fonema (el discurrir sonoro). El contexto de un texto de la poesía concreta es al mismo tiempo un nexo semántico, visual y fonético” (Bense 1972: 160).

Veremos que la anterior serie de reflexiones pueden ser muy útiles para el análisis de obra generada desde los nuevos medios.

Tal es el caso de *la poesía interactiva de Fabio Doctorovich:*

Conferencia "Poesía Hipertextual: Modelos para armar *in vivo*" por Fabio Doctorovich (Argentina) http://vimeo.com/3741926

Como desde el principio de su conferencia el mismo Doctorovich señala, su propuesta radica fundamentalmente en la búsqueda de "la participación de los espectadores en la obra"; es una propuesta de interacción en donde el decurso de la trama, la "performancia", es producida por el espectador, a través de un soporte virtual propuesto de antemano por el creador de la obra. Es también un acto de singularidad performativa, ya que la ejecución, la puesta en curso de la obra "no se puede repetir ni documentar". Este carácter singular en la ejecución de la obra le otorga al "espectador" un papel activo y de creación, en esencia es el espectador quien crea la obra, en contraposición con una mera participación inerme que hace del espectador un simple receptor pasivo sin ningún poder de intervención.

Sin embargo, como se hace patente en su conferencia, es necesario un proceso de familiarización de los espectadores con la obra para su exitosa ejecución:

> Fabio Doctorovich, aplicando la dinámica de los nuevos medios, ofrece al "lector/participante activo" la posibilidad de expresarse a través de diversos medios: el sonido, el gesto, el movimiento, etc., ampliando el registro de posibilidades expresivas. Luego de reconocer los aportes de Vigo y de Dias-Pino[1] y de analizar la monoconceptualidad de la casi totalidad de la producción poética del siglo, es decir, el vehicular la decodificación, estrictamente, por un único canal, propone la pluralidad de vías de expresión, el Poema Multiconceptual, tal cual, por otra parte, lo viene asumiendo la poesía experimental al valerse de todas las dimensiones del lenguaje, no sólo el plano semántico sino, también, el sonoro, el visual, el performático, etc. (Padín 2002).

Y esta poesía de los nuevos medios, *hipertextual*, de *modelos para armar in vivo*, precisa de una articulación compleja para tomar su propia especificidad:

> Una aplicación del multiconcepto podría constituirlo la producción de obras que trabajen diversos componentes (textuales, visuales, sonoros, etc.) en partes separadas interrelacionadas que se ensamblarían a la manera de una estructura modular. Cada módulo, a diferencia del multimedia o audiovisual, no sería necesariamente representado en simultáneo con los demás. Esto daría a la obra modular un carácter de "obra para armar", ya que el lector podría ordenar los módulos en distintas secuencias posibles o agregar sus propios módulos, generando una multiplicidad de lecturas. Con el propósito de lograr que la obra sea un todo único (aunque divisible) y no la mera suma de sus partes, además de tratar uno o más tópicos en común, los módulos deberían poseer partes que funcionen a la manera de piezas de encastre, siendo el ejemplo más obvio de esto la técnica de intertexto en la cual en el módulo B se emplearían frases que harían referencia al módulo A (Doctorovich 1998, *Apud*. Padín 2002)

¿Será posible analizar este tipo de obra desde nuestro modelo presuposicional?

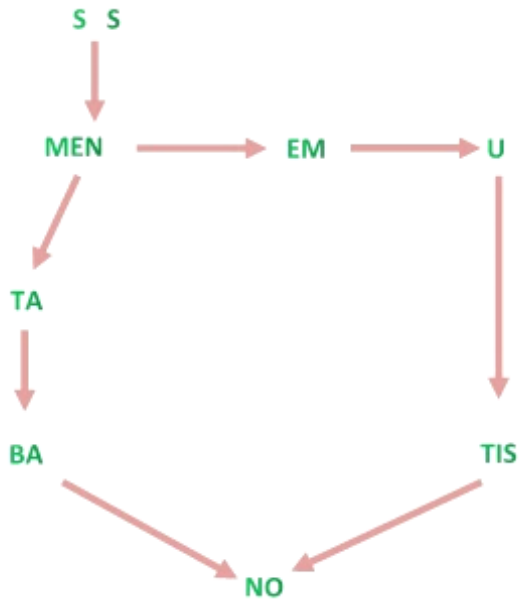
Veamos de manera progresiva el desarrollo de la obra.

---

[1] VIGO, EDGARDO ANTONIO - *De la Poesía/Proceso a la Poesía para y/o Realizar*, La Plata, Diagonal Cero, 1970; DIAS-PINO, WLADEMIR - P*rocesso: Linguagem e Comunicaçao*, Rio, Vozes, 1973 (Referencias de Clemente Padín, 2002).

PROPUESTA DE ANÁLISIS

Trabajemos, para empezar, con la primera variación que Fabio Doctorovich hace de la obra:



Poesía Hipertextual: Modelos para Armar in vivo. Variación #1

En primera instancia, notemos que el soporte virtual propuesto por Doctorovich es de carácter diagramático desde el inicio, es multilineal de antemano, hay una ruptura de la linealidad desde el soporte, de manera previa a cualquier tipo de análisis.

También podemos advertir que, a pesar de ser un entorno potencialmente abierto por ser una obra multiconceptual, posee una estructura aspectual con sus tres fases completas: inicio, desarrollo y fin, es decir, cuenta con una fase incoativa, otra mediana o durativa y finalmente una fase terminativa o de cierre.

Sin embargo ¿A qué sintagmáticas obedece su articulación como unidad de sentido? ¿De acuerdo a qué procesos de cohesión y de síntesis obedece su morfología?

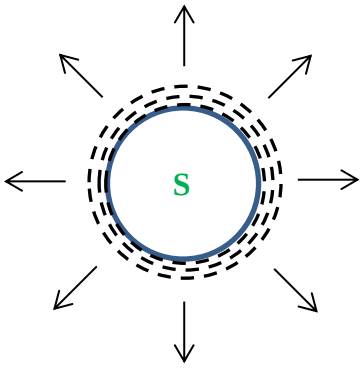
Según Clemente Padín, “en la propuesta de Doctorovich, los módulos encajan de acuerdo a una ‘sintaxis hipertextual’ (‘hiperpostipográfica’ como la llama). Es decir, los espectadores (encastradores) no sólo llenan de sentido cada módulo sino que, también, lo articulan en el todo”.

¿De acuerdo a nuestro modelo de análisis cómo se realizaría esa ‘sintaxis hipertextual’? ¿A qué tipo de signicidad y procesos de semiosis convoca?

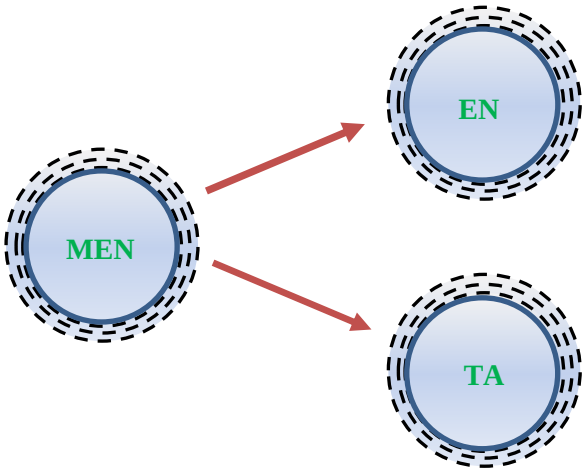
Bueno, podemos comenzar diciendo que el principio de articulación de esta sintaxis "hiperpostipográfica" es de carácter topológico. Y definiremos la noción de ‘Topos’, siguiendo a Manar Hammad (2013), como el lugar donde se realiza una acción, en nuestro caso las acciones del autor y del ‘espectador/lector’. Ahora bien, dicho “lugar”, tiene una parte cerrada y la otra abierta: la parte clausurada por el autor, a través de segmentos lingüísticos, que funcionan como soporte del contenido (en nuestro ejemplo **MEN, EN, TA, TIS,** etc.); y también la parte abierta, aportada potencialmente por el ‘espectador/lector’, a través de la activación de los diversos componentes (textual, visual, sonoro, gestual, etc.) y que nos brinda el contexto de su ejecución, Bense (1972).

Estamos ante la presencia de un ‘sinsigno indicial remático’, con una multiplicidad de posibilidades de conexión y de caracterización semántica. En términos analíticos, por ejemplo:

$$(\mathbf{S'}, r_1, r_2, r_3, \ldots, r_n) \rightarrow (\mathbf{S}, r_1, r_2, r_3, \ldots, r_n).$$



Debemos advertir que ninguna de la ‘n-adas’ es ordenada y ninguno de sus componentes ocurre, necesariamente, de manera simultánea con los demás, su articulación depende totalmente del acto creativo del ‘espectador/lector’.



En el momento en el que (debido al proceso de ejecución de la obra) transitamos hacia el o los siguientes *Topos* y actualizamos cada uno de los componentes de su contexto, singularizamos de manera dicente nuestro ámbito de posibilidad remática. Cobrando la especificidad de un ‘sinsigno indicial dicente’.

Por ejemplo: (**MEN**, visual, sonoro) → (**TA**, visual, sonoro, gestual).

Entonces, desde un punto de vista 'semiótico – topológico', cada uno de los segmentos introducidos por el autor (**MEN, EN, TA,…)** articulados en el contexto de su ejecución, a través de la activación de diversos componentes (visual, sonoro, gestual, de movimiento etc.), tiene ya un contenido completo como unidad de sentido. Desde un punto de vista semántico cada uno de nuestros Topos es un entorno *pleremático* [*plerema:* del griego pléres (πλήρης) que significa completo, lleno]. Cada uno de nuestros Topos es un 'sinsigno indicial dicente' con contenido semántico pleno.

Pero, pareciera que es la mera ejecución de la obra la que por sí misma, articulara y encastrara sus partes componentes en un todo solidario, con la propiedad de "lograr que la obra sea un todo único (aunque divisible) y no la mera suma de sus partes".

Si esto fuera así cada uno de nuestros *pleremas,* con contenido semántico propio, se conjuntaría por 'mera contigüidad' con los demás para crear un contenido global, a través de la articulación aditiva del contenido de sus partes. Lo que en el fondo se generaría sería una totalidad partitiva y conglomerada sin cohesión interna.

Sin embargo, lo que nos propone Fabio Doctorovich en el diseño de su obra es de raigambre más sutil:

> […] además de tratar uno o más tópicos en común, los módulos deberían poseer partes que funcionen a la manera de piezas de encastre, siendo el ejemplo más obvio de esto la técnica de intertexto en la cual en el módulo B se emplearían frases que harían referencia al módulo A (Doctorovich 1998, *Apud*. Padín 2002).

Este fragmento nos da la clave para proponer un trayecto de análisis que dé cuenta de la sintagmática de la obra. Podemos entonces afirmar que cada uno de los *Topos* que configuran la obra, además de poseer un contenido semántico propio, se articula con los demás a través de una relación que funcionaría como encastre, esta relación operaría sobre los segmentos en su contexto de ejecución. Esto provocará que cada uno de nuestros *Topos* tenga una estructura bifronte, por un lado serían *pleremas* con un contenido semántico propio y por el otro serían *módulos* de encastre que pertenecen a una sintagmática.

Entonces diremos que:

Un módulo B *presupone* a otro módulo A siempre que:

1) Exista un segmento *S'* en A, ejecutado en el componente contextual r_i, y un segmento *S* en B, ejecutado en el componente contextual r_j, de tal manera que r_j y r_i sean el mismo componente contextual o r_j esté en función de r_i.
2) *S* sea condición suficiente para *S'* y *S'* sea condición necesaria para *S*; es decir: El que *S* sea una condición suficiente para *S'*, significa que siempre que ocurra *S*, ocurrirá asimismo *S'*; la presencia (ocurrencia) de *S basta* para asegurar la presencia (ocurrencia) de *S'*. El que *S'* sea una condición necesaria de *S* significa que toda vez que ocurra *S'* ha de ocurrir asimismo *S*; la presencia (ocurrencia) de *S exige* o supone la presencia (ocurrencia) de S'.
3) La parte inicial de la trama (si existe) siempre será condición necesaria para la ocurrencia de todo módulo y la parte final (si existe) será condición suficiente para asegurar la ocurrencia de cualquier otro módulo.

En términos analíticos: (**S'**, r_1, r_2, r_3,…, r_i,…,r_n) ← (**S**, r_1, r_2, r_3,…, r_j,…,r_n).

Siempre que: **S'**← **S** y $f(r_i)= r_j$

Notemos que el que un módulo presuponga a otro no quiere decir que tengan exactamente el mismo contexto, sino que basta con que compartan al menos un componente contextual, o que uno esté en función del otro.

Entonces en términos de la obra que estamos analizando:

¿El segmento **EM** presupone al segmento **MEN**?

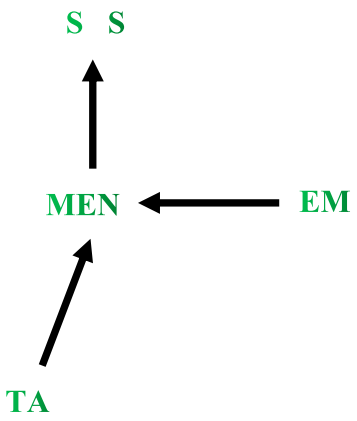
Es decir, ¿La ocurrencia del segmento **MEN** es condición necesaria para la ocurrencia del segmento **EM**?

Observemos que no en todo escenario posible es necesaria la ocurrencia del segmento **MEN** para la ocurrencia del segmento **EM**. Es solamente en el ámbito de un entorno contextual coincidente que la relación de presuposición entre los dos segmentos ocurre, tal seria el ámbito de la conformación de la palabra **MENEM**. En este sentido, es dentro de este *componente contextual* que puede establecerse la secuencia presuposicional: **MEN** ← **EM**, para poder formar la palabra **MENEM.** Es decir, /**MENEM**/ es la 'unidad de sentido' que posibilita la articulación presuposicional. Por lo tanto, las respuestas a las preguntas dependerán y estarán referidas a esta *situación englobante* bien determinada. Esto no quiere decir que el anterior *componente contextual* sea el único por el que podemos

establecer la secuencia presuposicional, sino que este *componente* nos basta para poder conformarla.

De modo similar ocurre entre los segmentos **MEN** y **TA**. Es en el ámbito de la conformación de la palabra **MENTA** que la secuencia presuposicional **MEN** ← **TA**, ocurre. Es decir es condición suficiente la ocurrencia del segmento **TA** para afirmar la ocurrencia previa del segmento **MEN**, dentro del *contexto* de conformación de la palabra **MENTA**. Y de manera recíproca, es condición necesaria la ocurrencia del segmento **MEN** para la ocurrencia del segmento **TA** en el contexto de conformación de la palabra **MENTA.**

En términos diagramáticos:

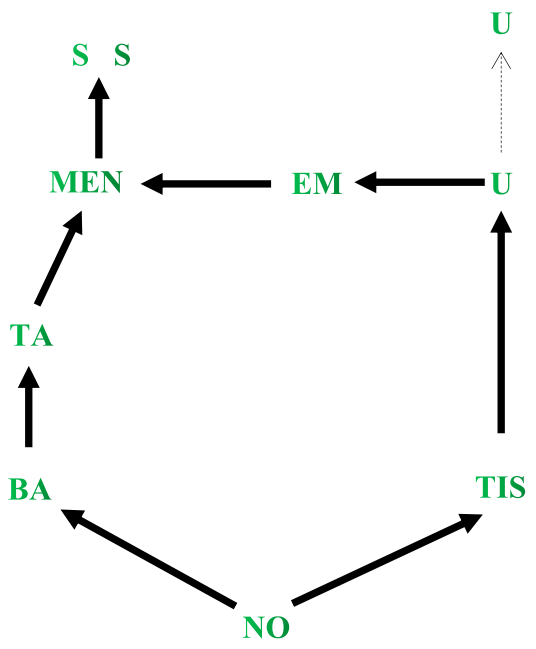


Observemos que el segmento **MEN** es el componente común y necesario para la ocurrencia de los segmentos **EM** y **TA**, en el ámbito de conformación de dos palabras distintas: **MENTA** y **MENEM**. Hay un proceso de simultaneidad lógico presuposicional, que puede coincidir o no con la ejecución temporal de la obra, ya que en su diseño la obra nos permite poder ejecutar todas las combinaciones posibles.

Sin embargo a pesar de existir el proceso de simultaneidad aludido, no configuran de la misma manera sus correspondientes unidades de sentido: en el caso de **MEN TA**, la palabra está segmentada silábicamente y hay un tránsito de contigüidad que permite transitar de un segmento al otro, resaltando el poder explosivo de la consonante oclusiva **T** en concordancia con la vocal abierta **A** al ejecutar el segmento **TA**, entonces se crea un efecto de iconismo sonoro que puede ser posiblemente acompañado o no de un gesto contundente.

Cosa muy distinta ocurre en el caso de **MEN EM**, la palabra no está segmentada silábicamente y entonces se produce un corte en la ejecución, como si al proferir la nasal **N** en el segmento **MEN,** se produjera un efecto de final y hubiera un nuevo comienzo al proferir la vocal media **E** del segmento **EM**, entonces se crea un iconismo sonoro de carácter sincopado que puede ser acompañado posiblemente o no de un gesto entrecortado.

Esta cadencia sincopada se acentúa al aparecer el segmento **U**, que es ejecutado alargando su articulación y elevando el tono hacia un rango agudo. Este alargamiento también queda manifiesto en el soporte diagramático, a través de un movimiento ascenso que realiza el segmento.



Para este momento el ordenamiento presuposicional ya no obedece al esquema de formación de palabra, sino que da cuenta de un proceso de mayor alcance; nuestro ordenamiento presuposicional obedece a un proceso aspectual de esquematización; en términos esquemáticos lo que se articula es un pequeño 'motivo sonoro de carácter sincopado', hipótesis que se corrobora al aparecer los segmentos **TIS y NO**. Este 'motivo sonoro' se conforma en una unidad de sentido cuya cadencia es de carácter heterogéneo; existe un proceso de cisura en la transición de los segmentos que le otorga un ritmo entrecortado muy peculiar al proceso secuencial de puesta en acto de este trayecto de la obra.

En la otra rama de bifurcación, en la secuencia **MEN TA BA NO**, ocurre un proceso similar de esquematización aspectual pero con efectos contrarios; en este trayecto se articula un 'motivo sonoro' de carácter homogéneo; pareciera haber un efecto progresión de segmentación silábica de partes completas, en donde, a pesar de que podemos advertir ciertas alternancias en la sonoridad y la apertura vocálica en la articulación fonética de los segmentos, podemos también observar cierta organización en conjunto que provoca que cada elemento pareciera entrar en tiempo, sin dislocamiento del patrón rítmico que articula la totalidad del 'motivo sonoro'.

Si los posibles espectadores de la obra ejecutaran de manera simultánea, a dos voces, ambos 'motivos sonoros', se originaria un pequeño pasaje sonoro de carácter

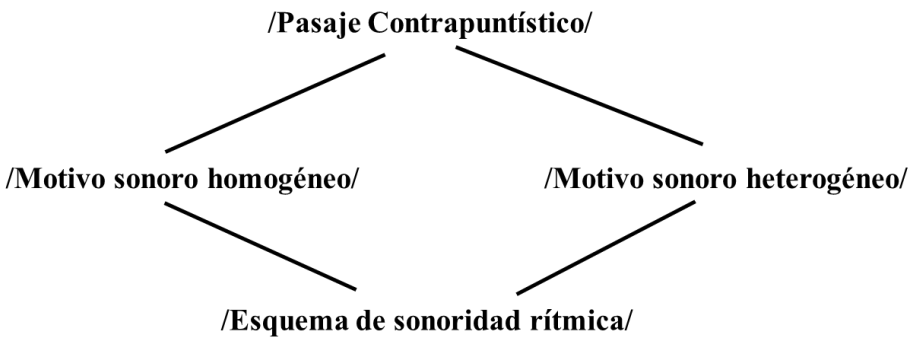
contrapuntístico, ya que ambos motivos se encuentran en oposición y alternancia rítmica. Teniendo como marca de inicio el segmento **SS** y como marca terminativa el segmento **NO**.

Entonces podemos visualizar el sistema entero a través de siguiente esquema reticular:

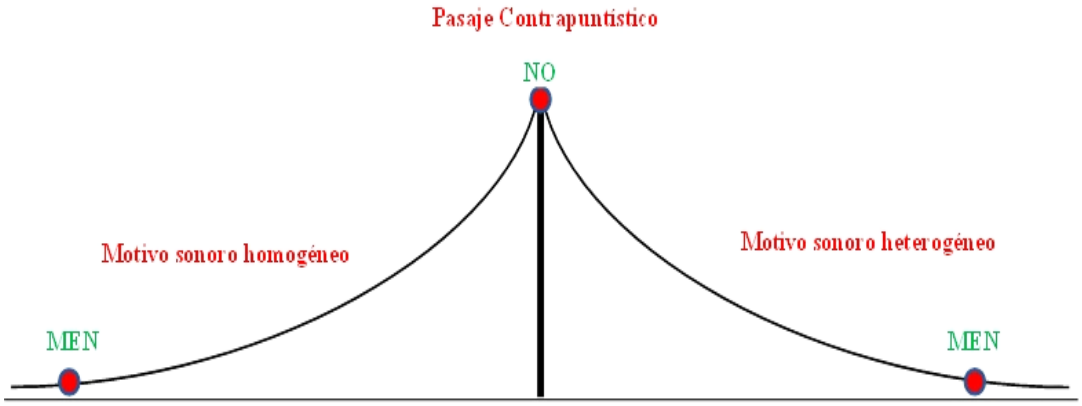
Sea S_e el conjunto de esquemas del sistema.

S_e= {/Esquema de sonoridad rítmica/, /Motivo sonoro homogéneo/, /Motivo sonoro heterogéneo/, /Pasaje Contrapuntístico/}

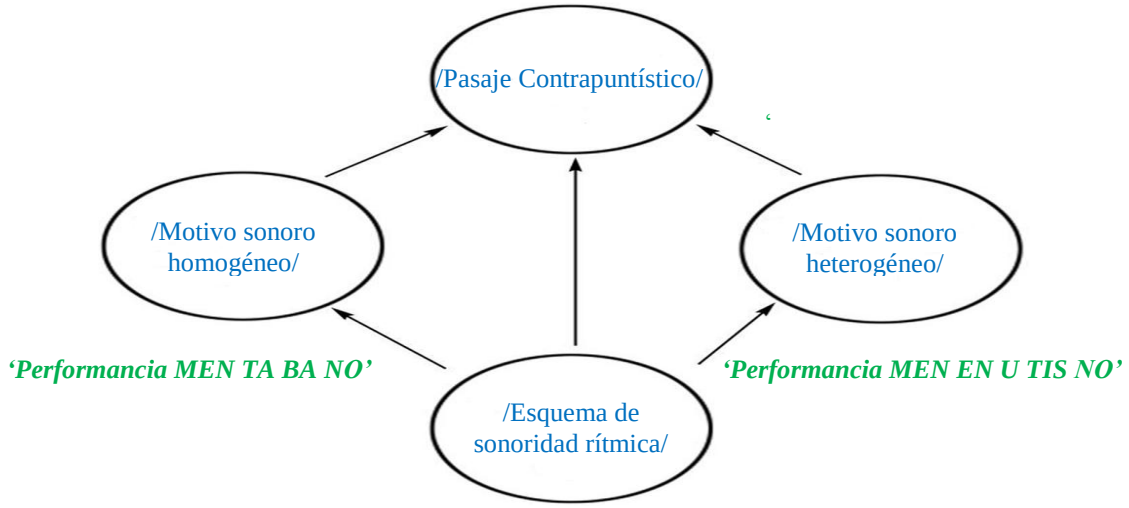
De donde: $\langle \mathbf{S_c}, \sqcup, \sqcap \rangle$ es un retículo; Donde $\sqcup$:= *fusión*, $\sqcap$:= *solapamiento*



Y podemos visualizar el sistema entero como un sistema continuo de progresión rítmica:



Pero además podemos concebir el sistema entero como un proceso de Integración conceptual. En particular podemos visualizarlo a través de la teoría de categorías, una moderna teoría matemática que trata de forma abstracta con las estructuras matemáticas y sus relaciones. Con el concepto de categoría se pretende capturar -acentuando el énfasis en el concepto de relación y de flecha, más que de elemento y pertenencia- el dinamismo de una clase de objetos matemáticos que se relacionan mediante flechas y objetos, los morfismos, en una categoría determinada.



En este espacio semiótico, el entorno genérico /Esquema de sonoridad rítmica/ es transformado a través de una serie de instanciaciones de carácter composicional en el entorno de carácter esquemático /Pasaje Contrapuntístico/, producto de la puesta en acto de una estructuración dinámica originada por los morfismos:

'Performancia **MEN TA BA NO**'- P_H: /Esquema de sonoridad rítmica/ → /Motivo sonoro homogéneo/

'Performancia **MEN EN U TIS NO**'- $P_{\mathcal{H}}$: /Esquema de sonoridad rítmica/ → /Motivo sonoro heterogéneo/

Siendo los esquemas narrativos I_1: /Motivo sonoro homogéneo/ e I_2: /Motivo sonoro heterogéneo/, las correspondientes instanciaciones del espacio genérico /Esquema de sonoridad rítmica/; esquemas de sonoridad que operan como espacios de entrada que dará origen a la integración.

Así la composición de morfismos que conforman el triángulo de la izquierda /Esquema de sonoridad rítmica/ → /Motivo sonoro homogéneo/ → /Pasaje Contrapuntístico/ es articulado con la composición de morfismos que configuran el triángulo de la derecha /Esquema de sonoridad rítmica/ → /Motivo sonoro heterogéneo/ → /Pasaje Contrapuntístico/, razón por la cual es posible pasar directamente del espacio genérico /Esquema de sonoridad rítmica/ al espacio de integración /Pasaje Contrapuntístico/, ya que el morfismo /Esquema de sonoridad rítmica/ → /Pasaje Contrapuntístico/ es equivalente a la articulación de ambos triángulos conformados por las composiciones. Equiparando de esta manera el principio de composicionalidad sonora con el de composición entre morfismos.

Todo ello nos permite visualizar el sistema entero, también, como un proceso de simbolización, donde el esquema de sonoridad /Pasaje Contrapuntístico/ resulta ser el producto de este otro proceso de síntesis, paradigmática; es decir: nos encontramos con que las dos entidades paradigmáticas /Motivo sonoro homogéneo/y /Motivo sonoro heterogéneo/, que se encuentran en exclusión siendo ajenas semióticamente la una con respecto a la otra, entran en participación a través de un proceso de fusión paradigmática de índole contrapuntística producto de una integración conceptual .

Entonces este pequeño sistema relacional de carácter simbólico puede ser formalizado diagramáticamente a través de un Co-producto de morfismos de la siguiente forma:

Co-producto de esquemas de sonoridad

/$\mathcal{H}$/ = /Motivo sonoro heterogéneo/
/H/ = /Motivo sonoro homogéneo/
/E/ = /Esquema genérico de sonoridad/

/C/ = /Pasaje contrapuntistico/

$$\begin{tikzcd}
/H/ \arrow[r] & /C/ \\
/E/ \arrow[r] \arrow[u] \arrow[ur] & /\mathcal{H}/ \arrow[u] \arrow[ul]
\end{tikzcd}$$

Cabe hacer notar que a través de la presente propuesta de análisis hemos dado cuenta sólo de uno de los tantos trayectos en los que puede ejecutarse la obra, tomando en cuenta el diseño realizado por el autor y algunos elementos de su puesta en acto en el Encuentro Internacional de Poesía Experimental “Amanda Berenguer” (Montevideo Uruguay, 2008).

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

BIBLIOGRAFÍA

Ariza, Javier. 2003. *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. España: Universidad de Castilla-La Mancha.

Ariza, Miguel. . 2003. "Hacia una formalización de la presuposición narrativa y su relación con la progresión ordinal y cardinal en el discurso histórico". *Tópicos del seminario* 10. Puebla: BUAP. P. 175-208.

_____. 2010. "Pensamiento diagramático e integración conceptual" *AdVersus* VII 18: 107-128.

_____. 2012. "Hacia un modelo presuposicional de semiótica algebraica" *Tonos Digital* 22. (http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/734/510)

Bense, Max. 1972. *Introducción a la estética teórico-informacional. Fundamentación y aplicación a la teoría del texto*. España: Alberto Corazón.

Beuchot, Mauricio. 2003. "Peirce y el concepto de analogía", en E. Sandoval (comp.), *Semiótica, lógica y conocimiento. Homenaje a Charles Sanders Peirce*, México: UACM, 2006, pp. 55 ss.

Deleuze, Gilles. 2002. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. España: Arena Libros.

_____. 2007. *Pintura. El concepto de diagrama*. Argentina: Cactus.

De Lorenzo, Javier. 1994. "El discurso matemático: ideograma y lenguaje natural" *Mathesis* **10**: 235-254.

Doctorovich, Fabio. 2006. "La tradición poética matemático-compositivista en Argentina, y su influencia en la poesía digital" *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* **31**$_1$: 33-62. (http://postypographika.files.wordpress.com/2010/09/revista-canadiense-ensayo4.pdf)

_____. 2012. "Hiperpoesía performática" *Postypographika. Experimental Poetry* (http://postypographika.wordpress.com/hiperpoesia/)

_____. s/f. “EncASZters” *Postypographika. Experimental Poetry* (http://postypographika.files.wordpress.com/2010/09/encaszters.pdf)

_____. s/f. “Poesía gestual (Poesía Semiótica Oral y/o Corporal para Armar y/o Realizar en Tiempo Real)” *Postypographika. Experimental Poetry* (http://postypographika.files.wordpress.com/2010/09/gestual11.pdf)

_____. s/f. “Química léxica I. La tabla periódica de los caracteres” *Postypographika. Experimental Poetry* (http://postypographika.files.wordpress.com/2010/09/quimica-lexica1-mendeleev32.pdf)

Fajardo, Roberto. 2011. “Semiótica, la ciencia de lo posible”. Contenido en Edgar Sandoval, Sybila Melo y Ricardo Laviada (Editores) *Semiótica y Hermenéutica* Actas de las IV Jornadas Internacionales Peirceanas”.

Flores, Roberto. 2009. «Représentation historiographique», *ACTES SÉMIOTIQUES* **[En ligne]**. 2013, n°. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1715> (consulté le 13/10/2013)

Grattan-Guinness, Ivor. 1992. “Peirce: entre la lógica y las matemáticas” *Mathesis* $\mathbf{8}_1$:55-72.

Guitart, René. 2003. *Evidencia y extrañeza. Matemáticas, psicoanálisis, Descartes y Freud.* Argentina: Amorrortu.

_____. 2009. “Klein's Group as a Borromean Object”. *Cahiers Top Geo Di_ Cat*, Vol. L-2, p. 144-155.

Hjelmslev, Louis. 1974. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje.* España: Gredos.

Lawvere, F. William y Stephen H. Schanuel. 2001. *Matemáticas conceptuales. Una primera introducción a categorías.* México: Siglo XXI.

Maldonado, Ricardo. 2006. “El gerundio español como progresivo estático. Análisis cognoscitivo”. *Revista Española de Lingüística*, $\mathbf{35}_2$: 433-459.

Manar, Hammad. 2013. "La sémiotisation de l'espace Esquisse d'une manière de faire". *Actes Sémiotiques* n°116.

Marty, Rober. *La sémiotique selon Robert Marty*. En línea: <http://perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/marty.htm> (consultado el 11 de agosto de 2013).

Mier, Raymundo. 'Escritura crítica y semiótica: Ética y política de la práctica literaria', *Andamios*, Volumen 5, número 9.

Padín, Clemente. 2000. El Comienzo del Fin de la Palabra en la Poesía Latinoamericana: el Poema Semiótico contenido en La poesía experimental latinoamericana (1951-2000)**.**

_____.2002. "La Poesía Interactiva de Fabio Doctorovich". *Escáner Cultural* **37**$_4$.

Ricoeur, Paul. 2002. *"Del texto a la acción". Ensayos de hermenéutica II*. FCE, México.

Zalamea, Fernando. 2001. "Tiempo, Continuidad y Ámbitos de lo Posible: una mirada unitaria desde el sistema pragmático peirceano y desde la lógica matemática contemporánea". *Palimpsestus* UN 1: 84-91

_____.2004. *Ariadna y Penélope Redes y mixturas en el mundo contemporáneo*. España: Gráficas Summa, Llanera.

_____.2007. "Signos tríadicos. Lógicas, literaturas, artes. Nueve cruces latinoamericanos". *Mathesis* III **1**$_1$: 1-164.

_____.2009. *Filosofía sintética de las matemáticas contemporáneas*. Colombia: Editorial Universidad Nacional de Colombia.