

**EL SOPORTE, PIEL DEL MUNDO:  
ENTRE RENOVACIÓN Y DESGASTE DEL SENTIDO**

THE MEDIA SUPPORT, SKIN OF THE WORLD:  
BETWEEN RENEWAL AND WEARING AWAY OF MEANING

LE SUPPORT, PEAU DU MONDE:  
ENTRE RENOUVELLEMENT ET USURE DU SENS

Verónica Estay Stange<sup>1</sup>

Université Paris Cité

**Resumen:** Este artículo examina de qué modo la integración del soporte material del texto, desde fines del siglo XIX, revolucionó a largo plazo los criterios de pertinencia en el ámbito de la literatura y de las artes en general. Asimismo, muestra cómo la propia teoría semiótica se vio conducida, años más tarde, a cuestionar el principio de inmanencia para abrir el campo de análisis a la sustancia de la expresión y a todo aquello que antes se excluía por considerarse que formaba parte del “contexto”. Así, la expansión del plano de pertinencia en la producción y la aprehensión del sentido se revela como un fenómeno transversal, a tal punto que se lo puede concebir como un rasgo propio de la episteme contemporánea. Sobre esta base, es posible suponer que en la “sociedad digitalizada” los textos informáticos y los dispositivos táctiles no desmaterializan el soporte sino que, radicalizando la lógica integrativa instaurada de larga data, lo incorporan a formas de lectura e interacción caracterizadas por la ilusión de inmediatez. Esta incorporación adquiere entonces un carácter tan “natural” que el teclado o la pantalla aparecen como una prolongación de la mano e incluso del pensamiento. En este marco, se tiende a olvidar el rol de otras formas de sensorialidad en la comunicación cuerpo a cuerpo, en la renovación del sentido y en la circulación del saber. De ahí la necesidad de desarrollar una reflexión sobre el soporte material y somático, antes tónico pero ahora átono, y más invisible cuanto más evidente.

**Palabras clave:** inmanencia; arte moderno y contemporáneo; digitalización; semiótica de las interacciones; recorrido generativo del plano de la expresión.

**Abstract:** This article examines how the integration of the material support of the text since the end of the 19th century revolutionised in the long term the criteria of pertinence in the field of literature and the arts in general. It also shows how semiotic theory was led, years later, to question the principle of immanence in order to open up the field of analysis to the substance of expression and to everything that was previously excluded because it was considered part of the “context”. Thus, the expansion of the plane of pertinence in the production and apprehension of meaning reveals itself as a transversal phenomenon, to such an extent that it can be conceived a characteristic feature of contemporary episteme. On this basis, it is possible to assume that in the “digitalized society,” computer texts and touchscreen devices do not dematerialize the medium but rather, by radicalizing the long-established integrative logic, incorporate it into forms of reading and interaction marked by the illusion of

---

<sup>1</sup> Doutora em língua e literatura francesa, Université Paris Cité. Email: veronica.estay-stange@u-paris.fr

immediacy. This incorporation takes on such a “natural” character that the keyboard or screen appear as an extension of the hand and even of thought. In this context, we tend to forget the role of other forms of sensoriality in face-to-face communication, in the renewal of meaning, and in the circulation of knowledge. Hence the need to reflect on the material and somatic medium, formerly tonic but now atonic, and all the more invisible the more evident it is.

**Keywords:** immanence; modern and contemporary art; digitalization; semiotics of interactions; generative path of the plane of expression.

**Résumé:** Cet article examine comment l'intégration du support matériel du texte, au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, a bouleversé durablement les critères de pertinence dans le domaine de la littérature et des arts en général. De même, il montre comment la théorie sémiotique a été amenée, beaucoup plus tard, à remettre en question le principe d'immanence afin d'ouvrir le champ d'analyse à la substance de l'expression et à tout ce qui était auparavant exclu car considéré comme faisant partie du « contexte ». Ainsi, l'expansion du plan de pertinence dans la production et l'appréhension du sens se révèle comme un phénomène transversal, au point qu'il est possible de le concevoir comme un trait propre à l'épistémè contemporaine. Sur cette base, on peut supposer que dans la « société numérisée » les textes informatiques et les dispositifs tactiles ne dématérialisent pas le support mais, en radicalisant la logique d'intégration instaurée de longue date, ils l'incorporent à des formes de lecture et d'interaction caractérisées par l'illusion d'immédiateté. Cette incorporation acquiert alors un caractère si « naturel » que le clavier ou l'écran apparaissent comme un prolongement de la main, voire de la pensée. Dans ce contexte, on a tendance à oublier le rôle des autres formes de sensorialité dans la communication corps à corps, dans le renouvellement du sens et dans la circulation du savoir. D'où la nécessité de développer une réflexion sur le support matériel et somatique, auparavant tonique mais désormais atone, et d'autant plus invisible qu'il est évident.

**Mots clés :** immanence; art moderne et contemporain; numérisation; sémiotique des interactions; parcours génératif du plan de l'expression.

## Introducción

En la cultura contemporánea, se ha vuelto ineludible la necesidad de considerar el soporte no como un vehículo inerte de la significación, sino como un factor que participa activamente en su producción. Basta con pensar en las pantallas táctiles, donde “cliquear” equivale a “abrir” o “cerrar”, y desplazar el índice a “avanzar” o “retroceder”. El hecho de interactuar con la pantalla es ya una forma de hacer sentido.

Según mi hipótesis, este fenómeno tiende sus raíces en las prácticas artísticas y semióticas desarrolladas desde fines del siglo XIX. Como he mostrado en distintos trabajos (Estay Stange, 2014 y 2018), a partir de entonces la evolución de las formas estéticas supone la extensión progresiva del plano de pertinencia de la obra de arte. A lo largo de este proceso, el sustrato (no solo material, sino también somático e interaccional) adquiere una pregnancia tal que en algunos casos se lo llega a considerar en sí mismo como objeto artístico.

En estas páginas me propongo, en primer lugar, trazar ese recorrido expansivo que me parece determinar el paso del arte moderno al arte contemporáneo. Como veremos, ello supone

el abandono progresivo de la estética que, desde el Romanticismo alemán hasta la Modernidad, definía al objeto artístico precisamente por su carácter cerrado y concéntrico. Por oposición a este principio de clausura, poco a poco se instaura una “poética del dispositivo” gracias a la cual la obra se abre al mundo, no sin cierta violencia. La perspectiva que adoptaré no será estrictamente histórica ni cronológica: lo que me interesa mostrar es la coherencia lógica (y, en el fondo, generativa) que subyace en este proceso.

En segundo lugar, observaré que esta apertura encuentra, mucho más tarde, su correlato teórico en la propia semiótica, gracias a las reflexiones sobre los regímenes de interacción (Landowski, 2004 y 2006) y a las consideraciones sobre la inmanencia que desde hace algún tiempo se han venido planteando (Ruiz Moreno y Zinna, 2014-2015). En efecto, a través de la redefinición del concepto de inmanencia fue posible integrar el “contexto” al “texto”, pasando del signo al sustrato material (la sustancia de la expresión, antes ignorada), a la situación comunicativa y a las formas de vida, siguiendo un recorrido progresivo y fuertemente estructurado (Fontanille, 2007 y 2008). Al respecto, presentaré algunas consideraciones sobre los procedimientos de conversión tal como se los puede deducir al estudiar la evolución de las formas estéticas.

En tercer lugar, para tratar de explicar esta similitud entre el trayecto del arte y el de la teoría semiótica, esbozaré algunas hipótesis de carácter epistémico, relativas a la búsqueda del sujeto y a la voluntad de llenar el lugar vacío de la enunciación. A partir de ahí, postularé que, arrastrada por esta misma tendencia, la sociedad digitalizada en la que estamos inmersos radicaliza la inclusión del soporte, naturalizándola en dispositivos digitales y hápticos que, contrariamente a lo que hasta ahora ocurría, generan la ilusión de inmediatez. Este tratamiento del sustrato ha abierto la vía a nuevas formas de difusión y exploración del saber; pero, al mismo tiempo, ha implicado un cierto empobrecimiento de la experiencia sensible, estésica, del contacto con la materia. Ello acarrea consecuencias tanto en la relación con los otros, como con el mundo y con los objetos de conocimiento. En este último ámbito, se corre el riesgo de olvidar que el aprendizaje también pasa por el cuerpo. Para concluir, sugeriré que, si el soporte se torna más invisible cuanto más evidente resulta, se impone la tarea de hacerlo de nuevo perceptible para reconocer o retomar formas de sensorialidad desatendidas que sin embargo podrían participar en la renovación del sentido, así como en la construcción y la circulación del saber.

## 1. Agonía y muerte del erizo

“Al igual que una pequeña obra de arte, un fragmento debe estar completamente aislado del mundo que lo rodea, y cerrado en sí mismo como un erizo”<sup>2</sup>: esta famosa frase de Friedrich Schlegel (en Lacoue-Labarthe y Nancy, 1978, p. 126), publicada a fines del siglo XVIII en la revista literaria y filosófica *Athenaeum*, contiene en germen la estética moderna en su conjunto. Según esta concepción anclada en el Romanticismo alemán, la obra artística es un microcosmos; una entidad autosuficiente que, sin embargo, contiene el infinito en su interior. La paradoja mereológica que consiste en insertar el todo en las partes está estrechamente vinculada con las reivindicaciones posteriores relativas a la autonomía del arte: este último ya no se concibe como un reflejo de la “realidad” sino como una entidad replegada sobre sí misma, regida por sus propias reglas internas y al mismo tiempo abierta a múltiples sentidos.

Pero, con el paso del tiempo, el erizo envejeció... y ¡ay! murió.

Denomino “agonía y muerte del erizo” al desplazamiento por medio del cual la obra artística abandona el principio de clausura para abrirse hacia una estética del dispositivo y de la exterioridad organizada, donde el mundo circundante ya no es accesorio (aunque tampoco modelo de una supuesta mimesis), sino constitutivo del sistema semiótico. Podríamos decir que esta agonía comienza cuando la literatura se aplica a explorar, de manera explícita, el potencial significante de su materialidad sensible.

Un primer hito de esta mutación es *Un tiro de dados nunca abolirá el azar* (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*), de Stéphane Mallarmé (1897/1993). En este complejo poema, las reflexiones sobre la contingencia inherente al acto creador son sugeridas, desde el punto de vista semántico, por medio de figuras y motivos marinos que configuran el escenario simbólico del azar, cuyo triunfo es representado por el naufragio en altamar. Pero el gesto fundamental de esta obra reside en el hecho de que tales contenidos se encarnan en la dimensión gráfica de la escritura, entre variaciones tipográficas (diferencias de tamaño y estilo), desplazamientos espaciales, ramificaciones que generan varias lecturas posibles y zonas en blanco que, metafóricamente, evocan tanto el mar y el azar como el silencio. Así, la disposición gráfica produce acentos visuales que, por un lado, marcan la cadencia de lectura y, por otro, entran en relación estrecha con las unidades semánticas. Dicho de modo bastante simple, *un verso que cae en el abismo* es efectivamente

<sup>2</sup> La traducción es mía.

*un verso que  
cae  
en el abismo*

*y un grito es UN GRITO*

Al interactuar con el soporte, la escritura se vuelve performativa: hace lo que dice. Una de las claves de este fenómeno es lo que en semiótica se llama semisimbolismo: ciertas categorías del plano del contenido (navegación vs naufragio, palabra vs silencio, presencia vs ausencia) se correlacionan con categorías del plano de la expresión (arriba vs abajo, negro de las grafías vs blanco de la página, lleno vs vacío), produciendo un efecto de motivación sensible del sentido. La superficie donde se despliega la escritura deja entonces de ser un fondo neutro: es, ella misma, parte fundamental del poema.

El verso libre, desarrollado también a fines del siglo XIX en Francia por escritores como Gustav Khan y Jules Laforgue, no es ajeno a este gesto de apertura hacia el soporte. Ya que, al abandonar la regularidad métrica, este tipo de poema hace recaer en la disposición gráfica la organización del texto, antes asumida por la prosodia. Por lo tanto, el criterio de demarcación del verso ya no es la métrica, sino el salto de línea. Ahora le corresponde a la mirada definir el ritmo de la lectura, de la voz e incluso de la respiración.

A principios del siglo XX, los caligramas de Guillaume Apollinaire (1918/2014) llevan este proceso aún más lejos, aunque con una orientación distinta y, si se quiere, menos sutil que la de Mallarmé. Así, las palabras componen figuras visuales que remiten directamente al contenido figurativo en el plano verbal: una torre Eiffel formada por un poema que evoca la torre Eiffel, una cara dibujada por versos que hablan de una cara donde las grafías de la palabra “nariz” trazan precisamente una nariz. Pero, desde la perspectiva general de las formas estéticas, lo esencial no es la ilustración, sino la instauración de un régimen de legibilidad en el que leer y mirar se funden en un mismo acto. A la composición sincrética (donde convergen los lenguajes verbal y visual) corresponde una aprehensión poli, o más bien bisensorial. La poesía visual o espacial desarrollada más tarde por autores como Pierre Garnier explota las potencialidades de este sincretismo, haciendo del poema un espacio a la vez sonoro y gráfico.

Tal expansión, lejos de circunscribirse al ámbito literario, es transversal a las distintas artes. Según esta hipótesis, que desarrollé ampliamente en los libros *Sens et musicalité* (2014) y *La musique hors d'elle-même* (2018), se trata de un fenómeno determinante en el paso de la Modernidad al arte contemporáneo. Así, tanto la literatura como las artes plásticas y la música

fueron integrando planos de pertinencia antes relegados a un rol no estructurante –empezando, respectivamente, por el grafismo (del que ya he hablado en poesía), el dispositivo de inscripción de la imagen y la dimensión visual de la partitura–. Así se produce un desplazamiento de los límites de la inmanencia de la obra: aquello que carecía de función semiótica manifiesta incide en el contenido y se vuelve relevante en el universo de significación del texto.

Dentro de las artes plásticas, el dispositivo de inscripción interviene en los monocromos de Kasimir Malevitch (por ejemplo, “Blanco sobre blanco”, 1918) y luego en los “acromos” de Piero Manzoni, quien a partir de 1957 comienza a producir superficies prácticamente incoloras, empleando materiales como caolín (una arcilla blanca) aplicado sobre lienzo, telas plegadas o arrugadas, y fieltro, algodón, piel de conejo, pan, poliestireno o fibra de vidrio. Cada cuadro es un campo neutro, sin figura ni color añadido, donde el material genera diversos matices y texturas. Así, la atención se centra en el propio soporte, que constituye, en sí mismo, la obra.

En el ámbito musical, las partituras gráficas permiten anudar el “contenido” de la notación musical (los parámetros del sonido que ha de ejecutarse) con la dimensión visual de la escritura. En una partitura tradicional, el contenido está claramente separado del soporte gráfico: de acuerdo con un código convencional, las notas representan alturas y duraciones dentro del pentagrama. Por el contrario, en una partitura gráfica esa frontera se borra: sonido y grafismo se entrelazan. El intérprete debe entonces descifrar y traducir en gestos imágenes, diagramas o inscripciones que no son ya notaciones arbitrariamente codificadas, con un significado unívoco (por ejemplo, blanca = 2 tiempos, negra = 1 tiempo, corchea =  $\frac{1}{2}$  tiempo), sino trazos parcialmente “motivados” y a la vez abiertos a la interpretación del ejecutante. También en este caso, el semisimbolismo desempeña un papel esencial: la lectura intuitiva de la partitura conducirá a realizar asociaciones entre categorías visuales (por ejemplo, arriba vs abajo, grande vs pequeño) y sonoras (agudo vs grave, *forte* vs *piano*).

Es interesante observar que, más allá del soporte escrito, tanto la música como la poesía llegaron a incorporar su sustrato auditivo de manifestación: el sonido en su pura materialidad, independientemente de sus eventuales contenidos tonales, prosódicos o semánticos. La música electroacústica (Pierre Schaeffer, 1966) explora las propiedades físicas del sonido, al margen de los criterios que tradicionalmente definían lo musical y al margen de las notas organizadas en torno a una estructura tonal. Por su parte, los poemas fonéticos de los dadaístas, extraordinarias glosolalias, hacen presente al oído aquello que antes solo funcionaba

como vehículo del sentido, y que ahora adquiere por sí solo significados pasionales y estésicos. Cito como ejemplo los primeros versos de la *Ursonate* de Kurt Schwitters (1932/1990): “Fümms bö wö tää zää Uu, / pögiff, / kwill Ee, / Ooooooooooooooo, / dll rrrrrr beeeeee bö; rrrrrr beeeeee bö fümms bö wö”.

Pero la expansión no se detuvo ahí, sino que alcanzó luego un nuevo ámbito, decisivo: la “objetualidad” de la obra. Es quizás en este punto preciso que culmina la agonía del erizo y sobreviene su muerte.

En efecto, más allá de la sustancia de la expresión propiamente dicha, el mundo circundante se introduce verdaderamente en la obra artística a partir del momento en que esta se define como un “objeto” entre los objetos. Ya no se trata de integrar a ella, aguzando los sentidos, su materialidad constitutiva aunque ignorada, sino de transgredir la frontera que hasta ahora la separaba del entorno y determinaba su autonomía.

El modelo propuesto por Jacques Fontanille (2006, 2008), a través de la secuencia *signo-texto-enunciado-objeto-situación semiótica-forma de vida* (sobre la cual volveré más adelante), aparece entonces, desde el punto de vista heurístico, como el complemento lógico y necesario del recorrido del soporte hasta aquí esbozado. Una vez integrados al sistema semiótico de la obra todos los parámetros relativos a la sustancia, el proceso de expansión sigue precisamente este recorrido. Así, es posible entender los gestos de ruptura de las vanguardias, y más tarde del arte contemporáneo, como parte de la misma dinámica expansiva inaugurada a finales del siglo XIX con la integración del soporte material.

En literatura, surge entonces el libro-objeto. Sus antecedentes pueden rastrearse en las vanguardias históricas, especialmente en el futurismo italiano y el constructivismo ruso. No solo las intervenciones gráficas sobre el blanco de la página se vuelven constitutivas del sentido, sino también la materialidad del papel, el formato, la encuadernación: la obra de arte es el libro en su conjunto. La lectura implica entonces manipulación, contacto, resistencia física: el soporte induce una experiencia corporal.

En música, John Cage explora la cualidad objetual del sonido en sus composiciones para instrumentos preparados, donde el timbre original se modifica mediante la inserción de piezas metálicas, plásticas o de caucho, resaltando así su condición de objeto sonoro. La música experimental desarrollada por el mismo compositor refuerza este vínculo entre el sonido y las “cosas”. Así, en *Water Walk* (1959) Cage ejecuta simplemente acciones con objetos cotidianos entre los cuales se encuentran una bañera llena de agua, una regadera, una olla a presión, una

licuadora, un patito de goma, cubos de hielo, radios portátiles, utensilios de cocina. Cada elemento se activa en un momento preciso, produciendo un ruido característico –el burbujeo del agua, el silbido del vapor, el zumbido de la licuadora, el chasquido de una radio– que se integra a la textura sonora de la pieza musical.

En las artes plásticas, los collages y los ensamblajes suponen la inclusión al cuadro de cosas yuxtapuestas o sobrepuertas a la pintura. Pero, desde luego, es en los *ready-mades* de Marcel Duchamp que la objetualización es llevada al extremo, a través de la introducción en el espacio artístico de objetos tan cotidianos como un urinario o una rueda de bicicleta.

El paso siguiente es la integración de la situación comunicativa, que puede considerarse como el “soporte interaccional” del texto. Tanto el arte interactivo (de Jean Tinguely au Groupe de recherche d’art visual, GRAV) como las instalaciones y los *environments* (Allan Kaprow) elevan la relación entre sujetos y objetos al rango de obra de arte. Esta última no es pues únicamente el objeto mismo, sino la experiencia de manipulación o de exploración física que este provoca.

Por su parte, las performances y los happenings otorgan el estatuto de obra a la mera interacción entre sujetos. En las performances, el cuerpo del artista se convierte en soporte y superficie de la creación. Lo importante en este caso es la acción en vivo: no existe un producto separado de su ejecución, sino un acontecimiento efímero que se consuma en el acto. Los happenings llevan aún más lejos la exploración situacional. Concebidos por Allan Kaprow a fines de los años cincuenta, estos se definen como eventos abiertos en los que los participantes no son espectadores, sino actores de pleno derecho. La frontera entre creador y receptor desaparece, y la obra se transforma en una situación colectiva, atravesada por el azar y la imprevisibilidad.

Finalmente, el arte contemporáneo incorporó a su plano de pertinencia las formas de vida. Es lo que ocurre en el Arte sociológico, surgido en Francia en la década de 1970 con figuras como Hervé Fischer, Fred Forest y Jean-Paul Thénot. En esta forma de arte, la red de relaciones sociales se transforma en un elemento constitutivo del sentido artístico. Por ejemplo, el “Periódico mural” (1974), de Fischer, consistía en instalar en espacios públicos (calles, fábricas, escuelas) grandes paneles a modo de murales en los que se pegaban titulares de prensa, cuestionarios o mensajes escritos por los transeúntes. Esta suerte de encuesta en acto hacía visible la relación entre los medios de comunicación, la opinión pública y el arte. No se trata

solo de representar la sociedad, sino de activar un proceso social en el seno de la obra. El arte incorpora entonces al mundo entero, o se disuelve en él...

Esta apertura extrema plantea desde luego problemas propiamente estéticos que no carecen de importancia –empezando por una pregunta elemental: ¿qué es el arte? o mejor dicho, a estas alturas, ¿qué *no es* arte?–. Dejaré no obstante de lado tales interrogantes para centrarme en la sintaxis del proceso hasta aquí descrito, y en el papel que el soporte ha desempeñado en él.

Al término de este recorrido analítico, pude comprobar, primero, que, desde la perspectiva de la evolución de las formas estéticas, el desplazamiento del foco de atención hacia el soporte en sentido estrecho, en tanto sustrato material o dispositivo de inscripción de la creación, no es sino el primer paso dentro de un largo proceso de integración del soporte en sentido amplio, en tanto sustrato objetual, corporal, interaccional e incluso socio-cultural del texto. Segundo, esta observación me condujo a constatar la sorprendente similitud que existe entre el recorrido del arte y el trayecto efectuado luego por la semiótica misma, desde el periodo estructural hasta la teoría de las interacciones y las prácticas.

## **2. La salvación fuera del texto**

La conocida sentencia de Greimas “fuera del texto no hay salvación” suele citarse como condensación del principio de inmanencia en semiótica. Como sabemos, desde esta perspectiva coherente con los postulados del estructuralismo, la significación es el resultado de mecanismos internos al texto, considerado como un sistema autosuficiente de relaciones organizadas de modo jerárquico en niveles de profundidad que el análisis debe describir. Dicho de otro modo, “el texto es un todo de significación”. Esa orientación respondía a la necesidad de dotar a la disciplina de un método riguroso y un objeto propio, distintos de los que reclamaban la crítica literaria, la sociología de la cultura o la psicología del lenguaje. La inmanencia era pues la regla que permitía garantizar la coherencia del análisis y la especificidad de la propia disciplina, pero centrándose casi exclusivamente en el plano del contenido (con excepción de la prosodia en poesía, única incursión del significante admitida y reconocida).

Sin embargo, una lectura más atenta de los escritos de Greimas revela que este principio no era tan restrictivo como podía suponerse. En *Semántica estructural*, el semiotista reconocía ya, adoptando un enfoque fenomenológico, que la percepción es el “lugar no lingüístico donde se sitúa la aprehensión de la significación” (Greimas, 1966, p. 8), y que por

lo tanto es posible emplazar la descripción semántica en el mundo de las cualidades sensibles sin por ello renunciar a la formalización. Ello permite pensar que la inmanencia no es necesariamente clausura hermética del texto, sino más bien modo de constitución de la significación a partir de diferencias percibidas y estabilizadas por dispositivos, prácticas e instituciones. La extensión del plano de pertinencia supone pues no tanto una ruptura como una ampliación del campo de visión desde el cual se aprehenden esas diferencias. Es así como fue posible concebir, de modo aparentemente paradójico, una “inmanencia de lo sensible” (Greimas, 1987, p. 78) a la cual se ve integrada la dimensión estésica, y una “semiótica del mundo natural” estructurada, como todo lenguaje, en un plano de la expresión y un plano del contenido.

Podría decirse que, sobre la base de estas premisas planteadas desde los orígenes de la semiótica, esta se constituyó sobre una tensión fundadora: por un lado, la necesidad de limitar el campo de estudio al texto en sentido estrecho, como garantía metodológica; por otro, la intuición de que la significación rebasa ese límite y remite tanto al soporte y la materialidad sensible del objeto como a la percepción, el cuerpo, las interacciones y las prácticas asumidas por los sujetos. Esta tensión condujo más tarde a poner “la inmanencia en cuestión”, título de tres números de la revista *Tópicos del seminario* (Ruiz Moreno y Zinna, 2014-2015). Se plantearon entonces preguntas relativas a las condiciones en que es posible extender el plano de pertinencia del corpus de análisis, y al modo en se constituyen y se organizan los niveles que a partir de entonces se van integrando.

En este sentido, la tipología de regímenes de interacción (programación, manipulación, ajuste, accidente) propuesta por Eric Landowski (2006) muestra que la significación emerge no solo de estructuras codificadas y circunscritas a un sistema cerrado, sino también de la coincidencia sensible: un roce imprevisto, un gesto de adaptación mutua, un accidente que contradice aquello que era lógicamente previsible. En tales casos, el soporte no se limita a transmitir un mensaje; organiza una experiencia estésica y patémica que por sí sola es factor de semiosis.

En lo que respecta a la percepción en cuanto tal, “más acá” de las interacciones, Jean-François Bordron (2011) concibe un “recorrido estésico” que parte de una etapa “indicial”, donde el sujeto tiene la impresión de que “hay algo”, una potencialidad de sentido. Viene luego el momento icónico, donde el hacer comparativo permite identificar el objeto en cuestión. Por

último, la simbolización inserta ese ícono en una trama de regulaciones culturales que determinan su función.

Adoptando una perspectiva amplia, Jacques Fontanille (2006, 2008) sistematizó la conformación y la jerarquización de los niveles que, a través de estas y otras teorías, la semiótica incluyó paulatinamente en su campo de análisis. Lo que él llama la “semiótica de las prácticas” se extiende, como dije, del signo (palabra aislada o figura) al texto-enunciado (soporte material o vehículo del signo), al objeto (estructura material que posee una morfología, una funcionalidad y una forma exterior) y a la situación comunicativa (secuencias de acciones aisladas o coordinadas, y reguladas por roles, normas y estrategias), hasta llegar a las formas de vida (cristalizaciones de prácticas colectivas que se organizan en categorías y definen comunidades de pertenencia). Esta superposición de niveles es considerada por el mismo autor como un recorrido generativo del plano de la expresión.

Cité antes este modelo como herramienta metodológica que me permitió analizar la evolución de las formas estéticas del arte moderno al arte contemporáneo. Lo interesante ahora es recordar que, en sus orígenes, tal modelo fue concebido y utilizado para describir la trayectoria trazada por la propia teoría semiótica, en una suerte de autorreflexividad analítica independiente de un objeto de estudio ajeno a la disciplina. Volveré sobre ello.

Por el momento, orientando hacia una posible teorización las conclusiones a las que me condujo mi corpus de análisis, quisiera sugerir que una de las claves para entender lo que se plantea como un recorrido generativo del plano de la expresión en semiótica se encuentra en el paso del signo a la sustancia de la expresión (el *soporte* en sentido estricto), previamente a la integración de otras dimensiones del “contexto”. Gracias al estudio de la evolución de las artes, pude observar que este paso supone la transformación de la “sustancia” en “forma”, sobre la base de un principio fundamental: el principio oposicional. Resumo aquí esta hipótesis, que desarrollé justamente en un artículo en homenaje a Jacques Fontanille (Estay Strange, 2021).

Tanto el “acorde” en la música tonal –fundamento de los polos armónicos de tónica y dominante– como el “contraste” en la pintura –generador de parejas de colores complementarios– y el “pie” en poesía –que combina sílabas tónicas y átonas– se basan en un principio de oposición o de máxima diferenciación que remite claramente a la formación de las estructuras elementales en el plano del contenido. Más allá de las codificaciones culturales que privilegian determinados estratos o niveles –el armónico en la música tonal, el cromático en el paradigma de los colores complementarios, el métrico en la poesía versificada–, los diversos

paradigmas artísticos que he analizado parecen recurrir al mismo mecanismo. Más aún, es precisamente la aplicación del principio oposicional a otros parámetros del plano de la expresión y de la sustancia sensible lo que ha permitido la emergencia de nuevas estructuras de base: oposiciones tímbricas, rítmicas o agógicas en la música contemporánea, oposiciones texturales en ciertas corrientes de pintura abstracta, y oposiciones gráficas en la poesía visual.

En el plano teórico, creo que dicho principio constituye pues un factor esencial en los procesos de “conversión” entre niveles de organización<sup>3</sup>, no solo cuando se intenta transformar la sustancia en forma de la expresión, sino también cuando se trata de integrar los niveles relativos a las interacciones y las prácticas (y que he designado antes como soporte interaccional). En efecto, así como el acorde musical y los pares cromáticos complementarios o el pie poético reúnen los elementos más contrastados desde el punto de vista perceptivo, del mismo modo el “acuerdo” en sentido contractual implica la negociación de opiniones opuestas (“llegar a un acuerdo”). En el intercambio somático, el principio oposicional remite a formas de “ajuste” (Landowski, 2004) entre configuraciones estésicas lo suficientemente diferenciadas como para marcar la diferencia entre aquello que las separa y aquello que, a fin de cuentas, las reúne (“entrar en sintonía”, “armonizarse”, o “encontrar un acorde recíproco”).

Desde una perspectiva generativa, la transversalidad del principio oposicional invita a considerarlo, más allá del ámbito estético, como un elemento fundamental en el proceso de extensión del plano de inmanencia, específicamente en el plano de la expresión. Este principio, en efecto, se presenta en todos los niveles, aunque bajo condiciones distintas y con diferentes grados de complejidad.

Así pues, la sentencia de Greimas admitiría una reformulación. Más que decir que “fuera del texto no hay salvación”, podríamos afirmar que fuera de la significación, y del lenguaje en el cual ella se manifiesta, no hay salvación. Sabiendo que, como lo han demostrado, entre otros, los autores citados, la significación y el lenguaje no se agotan en el texto en su acepción restringida. Reconocerlo ha implicado desplazar la atención hacia aquello que antes se denominaba “contexto”, pero que hoy se concibe como un nuevo plano de inmanencia: soporte, percepción, materialidad, interacción, práctica, forma de vida. Lenguaje verbal, visual,

<sup>3</sup> A propósito de la “conversión”, Greimas y Courtés afirman: “Las reglas de conversión solo pueden concebirse sobre un fondo equivalencia, reconociendo que dos o más formas sintácticas (o dos o más formulaciones semánticas) pueden referirse a un tópico constante” (Greimas y Courtés, 1979, p. 72). La traducción es mía.

polisensorial; lenguaje del cuerpo, de los sentidos, lenguaje reinventado en la interacción con el otro, con los otros.

En este marco, acaso la salvación radique en la preservación del principio oposicional (y, más profundamente, diferencial) que, también en el plano de la expresión, permite la formación de las estructuras elementales. ¿Saussure? Sí: “En la lengua no hay más que diferencias” (Saussure, 1916/1967, p. 166).

Llegados a este punto, es preciso interrogar los fundamentos de la homología que hasta aquí he establecido entre la estética del erizo y el principio de inmanencia, así como entre el proceso de disolución del erizo en el mundo y la excursión teórica fuera del plano de pertinencia inicial. Ello me permitirá proponer algunas consideraciones relativas al ámbito digital. Si bien más específico y circunscrito en términos históricos, este campo tan generalizado en nuestros días no me parece ajeno a la lógica expansiva tanto de las prácticas artísticas como de la reflexión semiótica.

### **3. La sociedad digitalizada**

La similitud entre la evolución del arte moderno y contemporáneo, por un lado, y el trayecto de la teoría semiótica, por otro, con todos los años y los factores contextuales que los separan, es un hecho difícil de explicar. En el mencionado artículo dedicado a Fontanille (Estay Stange, 2021), formulé algunas respuestas que están lejos de agotar la reflexión pero que retomo aquí con el objetivo de orientarlas hacia el fenómeno, hoy en día tan generalizado, de la digitalización.

Ciertamente, mis investigaciones sobre el soporte material, somático e interaccional llevan inevitablemente la marca de un corpus estético, mientras que la teoría de Jacques Fontanille sobre los planos de inmanencia surge del análisis de las operaciones meta teóricas de la propia disciplina semiótica. Sin embargo, pese a la innegable distancia que hay entre ellos, ambos ámbitos parecen avanzar de manera similar no tanto en su desarrollo histórico como en su estructura interna. Esa coincidencia resulta sugestiva, pero también problemática: ¿se trata de una verdadera equivalencia o de un efecto de lectura que proyecta sobre los objetos de estudio una coherencia que en realidad no poseen? Al respecto, solo puedo subrayar el hecho de que en los dos casos el modelo teórico no precede al análisis empírico, sino que resulta de él. En lo que a mí respecta, cuando comprobé que las lógicas expansivas del arte moderno y contemporáneo se articulaban sin dificultad con el esquema de los planos de inmanencia,

entendí que no era necesario forzar el objeto de estudio para ajustarlo a la teoría; más bien lo difícil era resistirse a la impresión de un encaje demasiado perfecto.

Si existe un fundamento último para esta convergencia, quizá haya que buscarlo, como sugiere Fontanille, en la existencia de estructuras culturales y antropológicas de alcance general; una suerte de “gramática de los hechos culturales” (citado en Estay Stange, 2021) que está en espera de ser elaborada.

De cualquier modo, está claro que tanto en el arte como en la teoría semiótica lo que se encuentra en juego es el sentido: su producción, su puesta en escena o su descripción. Uno y otra recurren a procedimientos técnicos o conceptuales que interrogan y transforman los modos de hacer sentido. Bajo esa luz, la inmanencia se reveló en principio como condición necesaria tanto para el estudio de las semióticas-objeto como para la constitución de las obras artísticas. No es extraño entonces que los intentos por extender el principio de inmanencia a distintos niveles, empezando por el soporte material, hayan seguido pasos sucesivos y sin saltos, para preservar las condiciones de la semiosis.

Aunque esta lectura pueda explicar la semejanza entre ambos recorridos y su aparente teleología, todavía queda sin aclarar el motor profundo de esa expansión. Dicho de otro modo: ¿qué impulsa a las prácticas artísticas y meta-semióticas a extender de manera casi sistemática y programática sus fronteras?

En este punto puede resultar útil recurrir a las reflexiones de Michel Foucault (1966) sobre la transición de la episteme clásica a la moderna. Según él, la modernidad se caracteriza por la tentativa de colmar un vacío en la representación: el del sujeto. Como lo ejemplifica a través del análisis de *Las Meninas* de Velázquez, la ausencia del rey en el cuadro encarna ese punto ciego del sentido: lo que no puede representarse porque coincide con el lugar mismo desde donde se mira o se enuncia.

Bajo esta luz, la extensión del plano de inmanencia en arte y en semiótica podría interpretarse como un intento de búsqueda de ese “más acá” inaccesible del sentido. Así, es posible que el desplazamiento de las fronteras enunciativas, fenomenológicas y prácticas del discurso, y de su análisis, se efectúe bajo el horizonte utópico de un embrague total. Ello, sobre la base de un desembrague primero que permite hacer del texto un universo de sentido autónomo y exterior al sujeto. En ese trasfondo, el principio de inmanencia, aunque reconfigurado, sigue siendo la garantía de que cada paso en esa extensión preserve la articulación necesaria para que la semiosis no se disuelva.

Si bien esta hipótesis epistémica debe aún ser fundamentada y desarrollada, considerar la integración de nuevos planos de pertinencia como un fenómeno transversal permite al menos, como veremos, establecer un vínculo entre las prácticas semióticas (estéticas y teóricas) hasta aquí descritas y lo que podemos llamar la “sociedad digitalizada”. Este término designa la sociedad donde los discursos y las prácticas se articulan a través de dispositivos, interfaces y entornos digitales, de modo que la mediación tecnológica deja de ser un aspecto periférico y se convierte en una condición estructurante de la experiencia. A partir de entonces, la integración del soporte se prolonga y se radicaliza: de ahí la estrecha relación entre la digitalización y la lógica de extensión de la inmanencia. Al mismo tiempo, el tratamiento del soporte sufre transformaciones que no son menores.

En el discurso digital, a menudo se habla de desmaterialización: el texto ya no ocuparía un soporte físico estable, sino que circularía en forma de datos intangibles. Sin embargo, la experiencia muestra algo distinto. El soporte no desaparece: pantallas, teclados, sensores de movimiento y de voz son mediaciones indispensables, de las cuales difícilmente podamos prescindir (a menos que alcancemos la utopía o la distopía de una comunicación directa entre el pensamiento y la máquina). Ahora bien, esas mediaciones estandarizadas están tan profundamente integradas a la semiosis, que se han vuelto transparentes. Me parece que una de las diferencias fundamentales entre el arte centrado en el soporte y el modo en que se aborda a este último en las prácticas contemporáneas radica precisamente en el paso de la opacidad a la transparencia, y de la mediación asumida y cuestionada, a la ilusión de inmediatez.

En efecto, en los sistemas técnicos anteriores a la era digital, el soporte conservaba una densidad material que se imponía a la experiencia perceptiva: el contacto con él exigía gestos complejos, un esfuerzo visual, manual y corporal, una interacción sensible que tenía valor en sí misma. El soporte ofrecía resistencia, peso, textura; en suma, generaba un intercambio estésico pleno. Basta con recordar algunos de los ejemplos que cité antes, como la poesía visual o el arte interactivo.

Por el contrario, con el desarrollo de las interfaces digitales, el soporte se funde con el gesto, de modo que el usuario percibe el acceso a los contenidos como si entre ellos y su cuerpo no mediara obstáculo alguno. Por otra parte, el gesto mismo se simplifica hasta el mínimo: un clic, un deslizamiento sobre el *trackpad*. Estas dos funciones de la mano adquieren una inmensa extensión semántica y pragmática. Cliquear permite abrir, aceptar, subrayar, copiar y pegar: en resumen, apropiarse de algo, aprehenderlo o soltarlo. Deslizar permite realizar una

transformación: tirar un archivo a la papelera, moverlo, dibujar los contornos de una figura, provocar un cambio de estado, navegar, dar rodeos antes del clic decisivo, ir hacia otro lugar. El cuerpo entero se reduce prácticamente a este par de gestos, subtendidos por la categoría discontinuo (clic) vs continuo (deslizamiento).

Mucho antes de la revolución informática, Paul Valéry reflexionaba en el “Discurso a los cirujanos” (escrito en 1938) sobre la desproporción entre la causa y los efectos que la tecnología mecánica hace posible, gracias a los “relés” (en francés, *relais*):

Nuestra representación inmediata de las cosas está impregnada y perturbada por la información muy indirecta que nos llega desde las profundidades de la pequeñez, y gracias a la cual sabemos y podemos mucho más, sin duda; pero entendemos mucho menos y, tal vez, cada vez menos. Ese es el efecto de los *relés*. Mediante un *relé*, el niño puede, con un acto imperceptible de su dedo meñique, provocar una explosión o un incendio sin ninguna proporción con su esfuerzo. Un científico, que dispone de medios modernos, puede provocar, mediante relés, efectos, efectos perceptibles, que traducirá diciendo que ha hecho *explotar un átomo*; pero debe admitir que se trata solo de una forma provisional de hablar y reconocer que el nombre de “electrón”, por ejemplo, solo puede significar en términos positivos el conjunto de todos los aparatos y actos necesarios para producir en nuestros sentidos tales fenómenos observables.

(Valéry, 1957, p. 921. La traducción es mía)

Este concepto de relé me parece explicar también lo que ocurre en el universo digital, donde gestos mínimos pueden provocar grandes y muy variados efectos. Al igual que en el ámbito de la tecnología mecánica, lo que se gana en eficacia y capacidad de acción se pierde en comprensión del funcionamiento mismo del relé, por lo menos para los usuarios no especialistas de informática. Decía Valéry: “el conocimiento está ahora dominado por el poder de la acción” (*ibid.*, p. 922).

Así, desde el punto de vista cognitivo el sujeto poco o nada entiende de los mecanismos que transforman el gesto en acto dentro de un sistema que le resulta totalmente hermético. Al mismo tiempo, desde el punto de vista de la interacción con el soporte, creo que, como en la poesía visual y en otras creaciones artísticas que lo integraban, el semisimbolismo en el ámbito digital sigue siendo una clave importante de la semiosis: por ejemplo, la categoría “deslizar vs cliquear” entra sistemáticamente en correlación con categorías semánticas como “avanzar vs detenerse”. Del mismo modo, cuando queremos manipular el *zoom*, separar progresivamente

sobre el *trackpad* los dedos índice y medio equivale a acercarse a la imagen agrandándola, y juntarlos equivale a alejarse haciéndola más pequeña.

Pero estas correlaciones semisimbólicas que vinculan a la mano con el dispositivo son tan programadas e “intuitivas” y tan poco variadas, que se transforman en automatismos. La mano ya no explora ni palpa, no mide el peso ni la textura, sino que ejecuta movimientos elementales que sustituyes a toda una gama de experiencias hápticas. De ahí la paradoja: cuanto más aumentan las posibilidades de acción, más se empobrecen la gestualidad concreta, la sensorialidad y la densidad perceptiva que acompañaban las interacciones con otros soportes materiales. La proliferación del sentido en el plano cognitivo es correlativa al desgaste del sentido estésico.

Así, tocar el papel de un libro o sentir cómo se desliza el bolígrafo sobre la página en blanco son prácticas que poco a poco se han visto reemplazadas por su simulacro: el lector de un texto digital hace *como si* diera vuelta las hojas (¡pero no humedece su dedo!); el explorador de un mapa virtual hace *como si* caminara por las calles de la ciudad. Más aún, los enamorados hacen *como si* se dieran un beso, gracias a los emoticones. Ese *como si*, cada vez menos explicitado, no permite la expansión de una posible metáfora, sino que impone pura y simplemente una catacrisis.

De este modo, en la sociedad digitalizada la invisibilidad del soporte –que, a través de correlaciones en gran parte semisimbólicas, se ha fusionado con el gesto– con frecuencia conduce a olvidar que, desde el punto de vista sensible, la entidad con la que más interactuamos en la vida cotidiana es una pantalla.

## Conclusión

El recorrido que he planteado, desde la clausura textual hasta la integración de los distintos planos de pertinencia que participan en la producción de la significación, me ha permitido situar las prácticas digitales contemporáneas en el contexto más amplio de lo que parece ser una tendencia epistémica general. Esta tendencia, que se manifestó primero en el arte y, años después, en la teorización y la conceptualización de la semiótica misma, ha adquirido no obstante particularidades propias de la sociedad actual. En lo que respecta específicamente al soporte como factor de semiosis, su incorporación hasta la fusión radical con el gesto parece si no agotar por lo menos comprometer, en el ámbito digital, sus posibilidades de renovación del sentido.

Las consecuencias de este fenómeno en el campo de las interacciones entre sujetos se manifestaron con particular intensidad durante la pandemia de Covid 19, donde el contacto cuerpo a cuerpo estaba prácticamente proscrito. Pero, en lo que respecta a la relación entre el sujeto y los objetos, y en particular los objetos de conocimiento, queda por desarrollar una reflexión sobre las implicaciones de esta invisibilización y estandarización del soporte, correlativas a la complejización de sus funciones.

Sin poder profundizar en este punto, me limitaré a sugerir que, en el campo de la docencia, podría ser útil dedicar un módulo específico a la historia del soporte, y a su revaloración. A modo de ejemplo, recordemos que, durante siglos, la enseñanza de la escritura y de la lectura se apoyó en el gesto manual. Copiar, repetir, trazar letras, era una manera de asimilar la ortografía y de apropiarse las normas de la lengua. El cuerpo y la memoria muscular desempeñaban un papel que hoy ya no tienen. La generalización del teclado y de los correctores automáticos ha excluido esa dimensión kinestésica, instalando otros hábitos de escritura y de aprendizaje. El riesgo es, entre otros, que la relación con la norma se convierta en una delegación pasiva hacia la máquina, debilitando la conciencia de los mecanismos que regulan la lengua.

Así, se ha vuelto necesario inventar estrategias para hacer visible lo invisible: aquello que el hábito y la naturalización tecnológica vuelven imperceptible. Quizás hoy más que antes, conocer y aprender implica ejercitarse a palpar, escuchar, oler, gustar, mirar: en suma, esforzarse por recordar que el soporte es la piel del mundo, y que comprender algo es, antes que nada, acariciarlo o, literalmente, aprehenderlo.

## Referencias

- APOLLINAIRE, G. *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*. Paris : Gallimard, 1918/2014.
- BORDRON, J.-F. *L'iconicité et ses images*. Paris : PUF, 2011.
- ESTAY STANGE, V. *Sens et musicalité. Les voix secrètes du Symbolisme*. Paris : Classiques Garnier, 2014.
- *La musique hors d'elle-même. Le paradigme musical et l'art contemporain*. Paris : Classiques Garnier, 2018.

- Pratiques métasémiotiques, pratiques artistiques. In : BERTRAND D. et DARRAULT-HARRIS, I. (éds.). *À même le sens. Hommage à Jacques Fontanille*. Limoges : Lambert-Lucas, 2021, p. 442-450.
- FONTANILLE, J. Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures. In : ALONSO ALDAMA, J. ; BERTRAND, D. ; COSTANTINI, M. et DAMBRINE, S. (éds.). *La Transversalité du sens. Parcours sémiotiques*. Paris : PUV, 2006.
- FONTANILLE, J. *Pratiques sémiotiques*. Paris : PUF, 2008.
- FOUCAULT, M. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966.
- GREIMAS, A. J. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris : Larousse, 1966.
- *De l'imperfection*. Périgueux : Pierre Fanlac, 1987.
- GREIMAS, A. J. et COURTÉS, J. *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, 1979.
- LACOUE-LABARTHE, Ph. et NANCY, J.-L. *L'Absolu littéraire*. Paris : Seuil, 1978.
- LANDOWSKI, E. *Passions sans nom. Essais de socio-sémiotique III*. Paris : PUF, 2004.
- Les interactions risquées. *Nouveaux Actes Sémiotiques*. N. 101-103. Limoges : PULIM, 2006.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris : NRF/Gallimard, 1897/1993.
- RUIZ MORENO, Luisa et ZINA, Alessandro. *Tópicos del seminario. La inmanencia en cuestión* (3 vols.). Puebla : Universidad Autónoma de Puebla, 2014-2015.
- Vol. 1, N. 31 : <https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/issue/view/5>.
- Vol. 2, N. 32 : <https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/issue/view/4>.
- Vol. 3, N. 33 : <https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/issue/view/31>.
- SAUSSURE, F. de. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1916/1967.
- SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris : Seuil, 1966.
- SCHWITTERS, K. *Merz : écrits*. Ursonate. Paris : Lebovici, 1932/1990.
- VALÉRY, P. Discours aux chirurgiens (1938), Études philosophiques, Variété. *Oeuvres I*. Paris : Gallimard, 1957, p. 907-923.