

03. Visión espectacular, visión mediatizada en el caso del flashmob

Spectacular vision, mediatized vision in flashmob

ALFREDO TENOCH CID JURADO
Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco
Ciudad de México, D.F. México
alfredo.cid.jurado@hotmail.com

Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad Mediatizada
Año VII, # 14, Segundo semestre 2015
Buenos Aires ARG | Págs. 43 a 60
Fecha de recepción: 21/8/2015
Fecha de aceptación: 1/10/2015

Conferencia: Facultad de Ciencias Sociales
UBA, Buenos Aires

El “flashmob” es el resultado de la apropiación inmediata del espacio por parte de grupos organizados, significa literalmente ‘multitud instantánea’. Gracias al uso de las nuevas tecnologías masificadas constituye una acción colectiva en un lugar público, inusual, donde participa un grupo numeroso de individuos que al terminar se dispersan inmediatamente. La lógica de su sentido radica en crear una visión espectacular, a partir de la apropiación del espacio como espectáculo callejero. La noción de espectador-espacio explica el evento callejero y muestra la visión del espectador como un espectador modelo (PAVIS 1996 [2011]). El concepto de lector modelo proviene de UMBERTO Eco (1979 [1999]) con el cual es posible entender la estrategia para construir operaciones lógicas que dan vida a un espectáculo. La “visión espectacular” muestra el uso del espacio y del tiempo, pero constituye un importante punto de partida para el análisis semiótico de fenómenos complejos presentes en las nuevas formas de apropiación del espacio público tradicional: plazas, parques, centros comerciales, aeropuertos, etc. Para el análisis se han elegido las manifestaciones callejeras con mayor impacto en la actualidad, capaces de mostrar un carácter semiótico con el fin de explicar su funcionamiento.

*Palabras clave: multitudes inteligentes ~ semiótica del espacio
~ visión espectacular ~ espectador modelo ~ flashmob*

The “flashmob” is the result of the immediate appropriation of space by organized groups, literally means ‘flash mob’. A collective action in a public place is given thanks to the social networks; where the large group of people involved disperses at the end immediately. The logic of its meaning is to create a spectacular view, from the appropriation of space as a street show. The notion of viewer-street event space explains and shows the vision of the viewer as a spectator model (PAVIS 1996 [2011]). The concept of model reader comes from Umberto Eco (1979 [1999]) with which it is possible to understand the strategy to build logic operations that give life to a show. The “spectacular view” shows the use of space and time, but is an important starting point for the semiotic analysis of complex phenomena present in the new forms of appropriation of traditional public spaces: squares, parks, shopping malls, airports, etc. For the analysis has been chosen the most important street demonstrations at the time. They are capable of displaying a semiotic nature in order to explain their functioning.

Keywords: smart mobs ~ semiotics of space ~ spectacular view ~ model viewer ~ flashmob

0. Introducción

Entender la visión como una forma de expresión a través del mecanismo del espectáculo es una tarea que requiere observar el proceso de semiosis donde, parafraseando a CHARLES SANDERS PEIRCE, un algo está en lugar de un evento espectacular, bajo una serie de circunstancias, en un contexto determinado, bajo diversos aspectos sumamente cuidados para un público específico.¹ Algunos de los elementos por precisar deben introducir la visualidad con su carácter definitorio y como parámetro explicativo del fenómeno. Para ello es necesario fincar algunos puntos de partida en su abstracción conceptual y su posibilidad descriptiva. De este modo es posible establecer el eje de la visibilidad a través del individuo que la realiza, es decir el espectador representa el alguien que hace posible el ejercicio de traslado de un algo a un signo con significado alguno. Se convierte en punto focal, a partir del cual se mira, y al cual se mira en la focalización; hacia él se construye el evento espectacular, es quien con su presencia hace posible la acción de “espectar”. Es el individuo, según MARCO PUSTIANAZ, investigador italiano de teatro inglés, quien inaugura la escena en el teatro al constituir uno de los dos polos:

1 Nos referimos a la definición de signo presente en Charles Sanders Peirce. Una de sus ellas lo entiende como: “un signo es una cosa que *está en lugar de ésta* o la *representa*. Esta cosa se llama objeto del signo; la idea en la mente que el signo provoca, que es un signo mental del mismo objeto, se llama *interpretante* del signo (Peirce 2012: MS 595).

el actor-el espectador, y en su hacer se crea significado con su presencia gracias a la acción de un “stare davanti”. El “estar frente a algo” estipula la principal condición para formar un espectáculo. Al explicar la relación dicotómica entre un polo y otro, es decir, el de la observación y el de ser observado, es necesario comprender definitivamente que:

“Il grado zero del teatro sembra voler ostinatamente ritornare a un'ontologia più semplice, quasi a una scena primaria: uno spettatore dinanzi a uno spazio aldilà di una soglia dove un umano esegue o cita un'azione, preparata prima e forse altrove, ma che lì solo si deve consumare, per lui”
(PUSTIANAZ 2011: 191)²

Desde esta perspectiva, el espacio determina la presencia del espectador y la condición fundamental para poder efectuar la semiosis teatral, o bien, poner en marcha el proceso lógico de relación que hace posible un espectáculo conectando una puesta en escena, un algo, en lugar de otra cosa. El teatro, en su condición de espectador-espacio, no dista mucho de otras formas de espectáculo como sucede con el evento callejero, pues en todas ellas la visión del espectador motiva la ideación de un espectador modelo, tal y como lo define PATRICE PAVIS (1996 [2011: 252]), a partir del modelo de lector modelo propuesto por UMBERTO ECO (1979 [1999: 73-95]). El *espectador modelo* responde a una estrategia para construir una serie de operaciones lógicas y su actualización dará vida a un espectáculo. La visión espectacular muestra entonces la necesaria presencia de ingredientes como son el espacio y el tiempo para poder realizar un espectáculo, pero constituye además un importante punto de partida para el análisis semiótico de fenómenos complejos presentes en las nuevas formas de apropiación del espacio público tradicional: plazas, parques, centros comerciales, aeropuertos, etc.

Se ha elegido una de las manifestaciones callejeras con mayor impacto en la actualidad; es un resultado espontáneo y colectivo al mismo tiempo que transforma su fuerza expresiva de manera veloz pero muestra un carácter semiótico que mira hacia una explicación. El fenómeno se denomina “flashmob” y se describe entonces, de manera sucinta, como una manifestación denominada precisamente por la inmediatez espacial; *flashmob* refiriéndose a su propio carácter, muestra en su origen

2 El grado cero del teatro parece querer obstinadamente regresar a una ontología más simple, casi a una escena primaria: un espectador frente a un espacio más allá de un umbral donde un humano ejecuta o cita una acción, preparada antes y quizá en otro lugar, pero que sólo ahí se puede consumir, para él (Pustianaz 2011: 191) [T. De A.]

etimológico la derivación del idioma inglés para significar literalmente ‘multitud instantánea’ (*flash*: ‘ráfaga’, ‘destello’; *mob*: ‘multitud’). Esas características son posibles gracias al uso de las nuevas tecnologías masificadas, y define una acción colectiva organizada en un lugar público, inusual, donde participa un grupo numeroso de individuos que al terminar se dispersan inmediatamente.

La pregunta que surge desde esta perspectiva plantea: ¿Cómo se manifiesta la visión espectacular a partir de la apropiación del espacio en el “flashmob” como espectáculo callejero?

1. El significado como conjunción entre espacio y tiempo

La relación entre tiempo y espacio es el eje entonces que determina la relación entre el *algo* y la *otra cosa* ya que requiere el lugar de su realización, más cuando es condición necesaria para la existencia de dicha relación. Para ARISTÓTELES la conjunción entre tiempo y espacio permite reconocer la lógica del universo: la ubicación y su desenvolvimiento de manera secuenciada. El filósofo griego define los conceptos como una mutua relación y dependencia y aunque aparecen en la *Física*, no obstante los componentes son propuestos continuamente para entender la lógica narrativa de los relatos. Todo relato supone un doble tiempo, y un espacio donde los tiempos se desarrollan. Para el filósofo griego se entiende que en el espacio, “Todo cuerpo está su naturaleza en algún sitio del universo” (FÍSICA, LIBRO 3, 205^a: 10), mientras que el tiempo “es la numeración del tiempo continuo” (FÍSICA, LIBRO 4, 223^b: 1).

El espacio es entonces colocación y es también condición necesaria para la existencia del ser mientras que el tiempo obedece a una secuencialidad de los hechos: sin el espacio y sin el tiempo poder contar una narración sería imposible. Por tal motivo el espacio constituye un eje para dotar de significado al mundo circundante de todo grupo humano y a través de manifestaciones de índole diversa. Es un recurso semiótico que parte de un proceso cognitivo, donde la presencia en un lugar hace posible la percepción y la cognición evolucionando hacia un significado. Para poder comprenderlo es necesario ubicar el dónde se observa a partir de los ojos de quién (el sujeto) y cuándo (tiempo). El trabajo conjunto busca como objetivo final construir formas significantes, las cuales traen consigo formas conceptuales surgidas de una abstracción, con la tarea de hacer posible la tarea de representar niveles variados de significación. La semiótica del espacio ordena los ejes temporal y espacial para explicar las lógicas conceptuales con las cuales un espacio es germen y vehículo

de un significado. La tarea debe iniciar con el posicionamiento del sujeto en un lugar específico y al trazar al tiempo como un recorrido posible se convierte en un proceso básico de narratividad.

El espacio es fundamental en todo tipo de narración y precisamente la literatura ha generado importantes reflexiones al respecto. El filósofo francés GASTÓN BACHELARD observa el uso conceptual reflejado en fragmentos de obras diversas, buscando lo que se podría definir como un proceso básico de semiotización para su posterior conversión en estructura formal con el fin de explicitar una función poética del lenguaje. El resultado de Bachelard será una descripción del espacio como la posibilidad de imágenes, las cuales "...aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados" (1957 [2013: 22]). Se trata de una búsqueda con la tarea de establecer la relación entre el espacio y su significación sensible por parte del ser humano. Tal perspectiva remite a la conceptualización del espacio a partir del significado otorgado por el ser humano a cada apropiación física de un lugar. Es entonces que,

"el espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino en todas las parcialidades de la imaginación" (BACHELARD 1957 [2013: 22]).

La apropiación del espacio es necesariamente significación y se valoriza a partir, precisamente, de esos significados. Es necesaria una axiología de base capaz de mostrar una serie de oposiciones significantes con las cuales el espacio adquiere una razón lógica. A partir de esa razón, el surgimiento de una posibilidad perceptiva de identificar las necesarias relaciones y su consiguiente cognición se vuelve posible: las nociones de dentro y de fuera, la oposición entre casa y universo, aspectos relacionados a la dimensión del cuerpo con los cuales es posible comparar, confrontar, medir como es la condición de la miniatura, lo continuo o discontinuo en lo esférico y figuras estructurantes con las cuales el espacio manifiesta su existencia frente a la percepción del hombre como los armarios los cofres, los cajones.

Lo anterior permite dilucidar aquellas características presentes en el espacio que trabajan como mecanismo organizador del significado. Es posible, por su acción, identificar aquellas que: i) pueden afectar cualquier fenómeno comunicativo; ii) se constituyen como una forma vehicular del significado; iii) constituyen un factor universal presente en diferen-

tes culturas asumiendo manifestaciones variadas. El espacio en tanto forma significativa articula cualquier plano semántico, incluso aquel que permite interactuar distintos sistemas semióticos como sucede en los conciertos de campanas (BARBER 2001). Además el espacio representa un elemento articulador que preexiste al significado representado, ya que cualquier forma textual lo presupone: la narrativa, la descripción, la explicación, etc. Su omnipresencia obedece a ser un factor biológico pues, como señala Aristóteles, es condición de toda forma de vida. Si su acción prescribe a la vida y la modela de acuerdo a las condiciones existentes donde precisamente CHARLES DARWIN observa en *El origen de las especies* que la relación entre geología y biología existen fuertes conexiones:

“De este modo podemos comprender la suma importancia de los obstáculos, ya de tierra, ya de agua, que no sólo separan, sino que al parecer determinan las diferentes provincias botánicas y zoológicas” (DARWIN 1997: 644)

Se trata entonces de una forma primordial de significado derivada directamente de la *semioyénica*, es decir, el significado natural en los seres vivos manifestado, por ejemplo, en la apropiación significativa del territorio. Se trata de un comportamiento etológico desarrollado por cualquier especie (HALL 1968). Toda especie requiere de un espacio vital, y todo significado otorgado por un ser vivo a un espacio debe seguir una lógica similar.

La perspectiva biológica coincide con la antropológica, ya que el ser humano en tanto ser vivo es capaz de dotar de significado su lugar circundante. Se tiene entonces la condición de un espacio como punto de partida para la generación de significado y su necesaria semiotización hace posible esclarecer las formas a través de las cuales tales objetivos son alcanzados. Un recuento de sus usos y su clasificación presentes en una semiótica del espacio permite realizar tareas de orden taxonómico para explicar, por medio de las tipologías, el desarrollo diacrónico en los estudios de este campo. El natural enriquecimiento del espacio como forma conceptual, como parámetro de análisis, crece en cada aplicación y la abstracción conceptual que deviene. Precisamente, la reflexión teórico-metodológica y la abstracción que lo sitúa como una parte necesaria en las formas distintas que existen para ver el mundo, explica su omnipresencia y al mismo tiempo la necesidad de estudios específicos. El espacio constituye un vehículo del significado, permite trazar una línea que delimita la acción observada a través de contemplar un espectáculo, su posibilidad de estructurar el significado al ser puesto en posición de

comunicar aspectos como un dentro o un fuera, y si se considera como forma y metáfora adquiere el valor de contenido con distintos usos comunicativos. De todos los usos posibles se desprende su condición como parámetro, como instrumento de medida, en medida para la eficacia del significado construido, y en una dimensión de mayor profundidad filosófica puede evidenciar los procesos de significado capaces de describir en su totalidad a una cultura en su continuidad y en construcción y vida cotidianas.

La semiótica del espacio abarca infinidad de posibilidades para realizar un análisis pero su uso requiere de una tarea fundamental la cual consiste en centrar el objeto y focalizar la atención en un fenómeno específico; un alguien al poner en relación un algo con otra cosa presume la existencia de un tiempo y sobre todo de un espacio. Una *semiótica del análisis* supone la necesidad de recortar el universo por analizar y prescribir la concreción de las opciones explicativas de la disciplina. El espacio del espectáculo como cualquier forma espacial implica una doble vertiente, la del espacio-situación y la del espacio-observación. El énfasis recae entonces en tres importantes vertientes: al interior de la visualidad como secuencia lógica de dirección espacial de la mirada, en la *proxémica* o *prosémica*, aplicadas ambas a toda forma artística activada a partir del cuerpo humano como medida, en la construcción de la territorialidad que marca el interior/exterior del universo signifiante de una puesta en escena, todas derivaciones de las principales ramas desarrolladas en las últimas décadas por la semiótica.

2. El análisis semiótico: el espacio como objeto de estudio

Existen tres posibilidades para estudio del espacio a partir de la semiótica: i) la primera parte de EDWARD T. HALL (1966 [2003]), basada en la antropología pero con una fuerte impronta de carácter semiótico pues observa al espacio como una manera humana de significar sin tomar como punto de partida el modelo del lenguaje individuado en las lenguas naturales; ii) la tricotomía de UMBERTO ECO (1984) y los tres tipos de uso de la semiótica: la general, la aplicada y la específica a partir de las cuales observar la colocación del espacio en una perspectiva filosófica, en un conjunto de teorías o en aplicaciones de carácter metodológico; iii) la tercera radica en la división de semióticas de acuerdo a su empleo en calidad de instrumento analítico presente en la obra de ALGIRDAS JULIEN GREIMAS a partir de los planos y niveles, sistemas y procesos (1979 [1999]: 366-371).

Un enfoque más reciente involucra a las dos perspectivas semióticas definiendo la vocación analítica de la disciplina y subrayando su capacidad para convertirse en una forma de ver el mundo, a partir de una vocación humanista y una explicación del signo en función de la comprensión de la realidad. La semiótica, como observa PAOLO FABBRI (1998 [1999]), se centra en la dimensión filosófica, cuya tarea consiste en “[...] crear universos de sentido particulares para reconstruir en su interior unas organizaciones específicas de sentido...” (FABBRI 1998 [1999]). Desde una tal perspectiva las bases que sustentan una constitución teórica, los modelos metodológicos en su natural y necesaria adecuación al recorte textual y a los objetos de estudio tomados como lengua o lenguaje por describir a partir de su materialidad textual deben observarse en su dimensión semiótica contextual. El espacio constituye materia, vía de aproximación y perspectiva de observación al momento de implementar un análisis de sus posibilidades significantes y de significado.

Con ejemplos de aplicaciones que han marcado avances en las preguntas de investigación, las formas de textualidad delimitadas para el análisis, así como las problemáticas enfrentadas y los procesos de reflexión que han generado una teoría semiótica del espacio, el presente trabajo muestra las opciones resultantes que puede ofrecer la semiótica aplicada al estudio del espacio. Es posible entonces, considerar al espacio como un vehículo transmisor de pasiones, emociones y afecciones, pero al mismo tiempo edificador de valores trascendentales y de vías para la comprensión del conocimiento humano.

Si se retoma una reflexión sobre el signo presente en CHARLES SANDERS PEIRCE la cual reza: “si se sigue que todo pensamiento debe dirigirse hacia algún otro, debe determinar a algún otro, puesto que esta es la esencia de un signo” (PEIRCE 2012:68), tenemos entonces una capacidad manifiesta en el espacio en su valor signico. El espacio es capaz de modelar el pensamiento del otro, tal y como sucede al diferenciar conciencias cognitivas distintas que diferencian un montanaro de un isleño. El espacio determina su capacidad de interpretación de la realidad, de la realidad observada por Darwin en el espacio como condicionantes de las especies presentes en la naturaleza, entre ellas al hombre.

Por otro lado, es necesario partir del hecho que el espacio constituye materia, vía de aproximación y perspectiva de observación al momento de implementar un análisis de sus posibilidades significantes y de significado. En el caso del espectáculo se convierte en una dicotomía primordial, el espacio del espectador, el espacio del espectáculo. El espectáculo permite focalizar usos específicos, reglas y normas para significar el es-

pacio y al mismo tiempo crea las condiciones necesarias para manifestar, a través del uso del espacio, formas de expresividad de carácter artístico.

La incapacidad de significar por sí solo lleva a la necesidad de establecer redes en las cuales el espacio coincide, determina o es determinado en su relación con otros sistemas semióticos. Los sistemas interactúan a su vez con distintos subsistemas para funcionar como un espacio significado, de acuerdo con ROBERT HODGE (1998) quien señala tal pertinencia al afirmar que,

“[...] different spatial codes are ranged at different points along the continuum of motivated and conventional signs. Just as a bodies are worked over various semiotic systems, so also the physical environment is normally assigned meanings by various codes, many of which derive from or incorporate proxemics components” (HODGE, EN BOUISSAC 1998: 587)³

Una de las características del espacio consiste en su materialidad, en su evidencia física, lo cual le otorga su condición de sustancia semiótica, es decir, en adecuarse a cada sistema cultural, a cada necesidad de uso, para vehicular mensajes específicos y precisas necesidades comunicativas. El espacio como sustancia semiótica es la suma de códigos y subcódigos requeridos para construir significado de carácter holístico y la tarea semiótica consiste en explicitar su funcionamiento en contextos, en lenguajes específicos.

Como hemos observado, las características del espacio derivadas de los estudios semióticos aplicados provienen de diversos enfoques con los cuales han sido observados y algunas categorías, agrupadas de manera axiológica, permiten observar el comportamiento del individuo en grupo al momento de crear un espectáculo.

La primera división procede de la proxémica; i) existe un espacio público y un espacio privado; uno centrípeto y otro centrífugo; íntimo, personal, social y público (HALL 1966); pero se observan además componentes proxémicos, los cuales actúan como marcadores espaciales, como sistemas secundarios de marcadores espaciales y así sucesivamente; se tiene entonces un afuera/dentro; un arriba/abajo; (HODGE 1998), al cual agregamos un espacio mirada y un espacio recorrido.

3 “[...] diferentes códigos espaciales se extendieron en diferentes puntos a lo largo del continuo de los signos motivados y convencionales. Del mismo modo que un cuerpo está trabajado sobre varios sistemas semióticos, así también el entorno físico asigna normalmente significados en diversos códigos, muchos de los cuales se derivan de o incorporan componentes proxémicos”.

3. La manifestación semiótica del espacio: el espectáculo

El espectáculo se convierte en el centro focal de observación para este trabajo. La palabra espectáculo posee distintas acepciones de carácter coloquial que reflejan el uso cotidiano y su percepción colectiva: La primera acepción lo ve como: “Función o diversión pública celebrada en un teatro, en un circo o en cualquier otro edificio o lugar en que se congrega la gente para presenciarla” (RAE). La segunda se refiere al sustantivo que reúne a las personas especializadas en él. Mientras que la tercera distingue más un orden semiótico: “Cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles” (RAE).⁴

La comprensión del concepto desde una conversión semiótica, es decir, entender al espacio como una forma de organización del significado en un uso específico como lo supone la espectacularidad implica la visión como una condición necesaria. El lugar debe existir sin importar las formas de adecuación que desarrolla. Para introducir mayormente la reflexión sobre dicha condición es necesario considerar otras formas de espectáculo similares a las que se buscan describir en su organización semiótica. Una de ellas es la denominada performance gracias a la cual es posible describir el grado de inmediatez, de espontaneidad y efímero de un evento de tal naturaleza.

Al respecto, MARCO DE MARINIS observa a la performance como una manifestación de “ocurrencias espectaculares”, es decir, sucede una sola vez, es aislada e individual, pero se coloca dentro de las formas teatrales. Las características subrayadas lo observan como: un texto complejo, sincrónico compuesto de textos parciales, procedentes de diferente materia expresiva (gestual, verbal, musical, etc.) y fuertemente regulado por una pluralidad de códigos (DE MARINIS 2008: 45).

Las características anteriores han desarrollado un *enfoque pragmático* con dos vías de aproximación semiótica: i) el *contexto cultural* o general reúne el conjunto de textos culturales, teatrales y extra-teatrales, estéticos y no, puestos en relación con un texto espectacular de referencia y con uno de sus componentes; ii) el *contexto espectacular* o inmediato constituido por las situaciones pragmáticas y comunicativas (circunstancia de enunciación y fruición del espectáculo, fases genéticas y elementos circunstanciales).

4 <http://www.wordreference.com/es/en/frames.asp?es=espectaculo>

Los elementos de similitud entre teatro y otras formas de espectáculo obedecen al carácter mismo de una semiótica compartida como lenguaje. El mismo De Marinis observa la respuesta del espectador a través de las condiciones de verosimilitud en el teatro y por consiguiente en la performance, las cuales dependen de la continua activación de los dos roles preexistentes actor-espectador. La verosimilitud no es posible sin:

a) la precisión, es decir la coherencia formal exterior; b) la organicidad en tanto que coherencia interior, correspondencia interior-exterior, asegurada por la presencia integral del actor (DE MARINIS 2005: 48).

Se ha hablado de la existencia de los dos polos, uno contempla al actor, el cual puede ser individual o colectivo en sus diversas manifestaciones, y su existencia en el escenario delimita las fronteras del espacio no espectacular del espacio espectacular. Visto desde el polo opuesto, Pustianaz observa:

“Poichè deve essere ben chiaro che, *in quanto spettatore*, lo spettatore è tanto effimero quanto l’evento. Lo spettatore è tale soltanto in relazione all’evento; sarà quindi problematico parlarne come di uno in attesa dell’evento o che viceversa gli sopravvive. Anche per questo, quando sembra venire il suo tempo, é sempre tradivo e assai sospetto” (PUSTIANAZ 2011: 193-194).⁵

El texto espectacular es la suma de un actor capaz de marcar su espacio y de un espectador, efímero en su condición temporal de mirada pero existente real como sujeto direccional de la mirada. La puesta en escena constituye la principal expresión material y es el resultado de las confluencias espaciales. Es posible describir entonces la presencia espacial como una línea de continuidad preexistente en la idea misma del espectáculo. Si se toman los elementos que conforman una semiótica del teatro de acuerdo con FERNANDO DE TORO (2008), es posible trazar la diferencia con el espectáculo teatral. La serie de elementos componentes aparecen manifestados de manera distinta y en ello radican las principales divergencias:

5 Dado que debe quedar claro que, *en cuanto espectador*, el espectador es tan efímero como el evento. El espectador es tal solamente en relación al evento; será entonces problemático de él como uno en espera de un evento o que viceversa sobrevive a dicho evento. Incluso por lo anterior, cuando parece que ha llegado su tiempo, este es siempre tardío y muy sospechoso (PUSTIANAZ 2011: 193-194) [T. de A.].

Elemento	Texto Teatral (De Toro)	Texto Espectacular
Deixis/anáfora	Fundamental	Circunstancial
Deixis enunciativa	Yo/tú	Él
Deixis espacial	Contexto comunicativo dramático	Contexto comunicativo circunstancial
<i>Deixis espacial y temporal</i>	Producido en la escena	Producido en el espacio y tiempo específico (cronotopo)
Deixis social	Lenguaje, vestuario, gesto	Pasos, gestos, movimientos
Deixis demostrativa	Representación	Improvisación

El análisis para PATRICE PAVIS se puede realizar tomando como punto de partida al espectador: “La producción nunca es realizada sin la perspectiva de un receptor potencial; todo acto obliga a reconocer el proceso de producción” (PAVIS 1994: 9). El receptor potencial, podemos agregar, es un sujeto colocado en un tiempo y un espacio específico para poder recibir el mensaje espectacular. Contrario a parcializar el sistema significante que lleva a atomizar y a separar de su lógica las partes de un cuerpo único, PAVIS subraya la necesidad de observar la puesta en escena como un todo y logra individuar criterios para comprender la importancia del espacio al interior de una puesta en escena. La noción de cronotopo retomada de Bajtín resulta indispensable si se piensa como una doble tricotomía: tiempo-espacio-acción y tiempo-espacio-unidad corporal. Ambas deben permitir un acercamiento analítico sin separar el estudio del rol del espectador.

Al conducir las reflexiones anteriores hacia una concepción del espacio creado por el hombre con la intención de significar, sobresale la perspectiva de RUDOLPH CARNAP (1924). Él observa desde la filosofía tres tipos de espacio: el físico, el percibido y el formal. El *espacio físico* refleja la disposición natural de los objetos en el mundo. El *espacio percibido* es consecuencia de los procesos organizados y estructurados por la mente gracias al efecto de la labor perceptiva y como resultado de la exposición a la evidencia fáctica de la experiencia. El *espacio físico* debe reflejar la disposición natural de los objetos en el mundo. Comprende entonces el hecho espacial en sí, a la materialidad asumida, así como al exterior que rodea al individuo en tanto “sujeto perceptor” que lo percibe utilizando los sentidos y gracias al hecho de estar colocado dentro de él. El *espacio percibido* es resultado de los procesos organizados y estructurados por la mente, consecuencia de la labor perceptiva y de la exposición a la evidencia fáctica de la experiencia. Se estructura gracias a la interacción de acciones humanas y de procesos que originan los esquemas perceptivos.

El *espacio formal* es producto del acto cognitivo equivalente a las experiencias acumuladas provenientes del pasado mediante el trabajo deductivo de la abstracción, cuya tarea consiste en permitir la configuración de esquemas de tipo mental. La división permite separar: al espacio real, al adecuado a las acciones que derivan de la percepción y al conceptual que permite su abstracción significativa.

Para PAVIS (1996 [2011]) existen tres tipos de espacio también: el *espacio objetivo exterior* (lugar teatral, espacio escénico y espacio liminar); el *espacio gestual* (terreno, experiencia kinésica, subpartitura, proxémica y espacio centrífugo); el *espacio dramático* y el *espacio escénico* (el espacio simbolizado y el espacio concreto). La coincidencia no es gratuita y permite distinguir tres manifestaciones presentes en un mismo espacio pero con distintos niveles de significado.

Tipo	Carnap	Pavis
Real	Físico	Objetivo exterior
Objetivo	Formal	Gestual
Subjetivo	Percibido	Dramático/ escénico

Coexisten entonces tres tipos de espacio si se toma como punto de partida el espacio territorializado, la experiencia espacial, y el significado atribuido al espacio significado. La fuerza semántica radica en realizar la conexión lógica para unirlos y en dotar de sentido su acción comunicativa. Cada uno de los espacios supone aproximaciones metodológicas y enfoques para realizar el análisis. De todos ellos es posible extraer elementos mínimos para la comprensión de un acto espectacular, de ocurrencia individual, irrepitable, cuya visibilidad depende del punto de visión, tal y como sucede en el flashmob.

4. Flashmob: el espectáculo como manifestación semiótica

Como ya se mencionó, la palabra *flashmob* significa literalmente ‘multitud instantánea’ (*flash*: ‘ráfaga’, ‘destello’; *mob*: ‘multitud’). En esa condición radica la esencia de su manifestación en cuanto espectáculo, es decir, la calidad de efímero, espontáneo, inmediato, fugaz, individual e irrepitable. Tales condiciones traen como consecuencia su uso concreto del espacio y la determinación a través de las formas espaciales de los actores, si seguimos la dicotomía válida en el teatro y la advertimos como categoría de análisis; el espacio objetivo exterior y el espacio gestual. Se trata del resultado del uso de las nuevas tecnologías en su posi-

bilidad de convocar a la acción a distintas personas sin importar género, franja etaria, grupo social de pertenencia. Su manifestación consiste en una acción organizada en un lugar público, inusual, donde participa un grupo numeroso de individuos que al terminar se dispersan inmediatamente. Generalmente la convocatoria es a través de las redes (internet o dispositivos móviles) y con distintos fines: conmemoraciones, festejos, entretenimiento o en algunos casos reivindicativos, incluso ideológicos o políticamente comprometidos como sucede con los *Smartmob*. Aunque no existe un espacio predeterminado y formal para la realización de un flashmob sí existen coincidencias como: el acceso, la visualidad desde ángulos distintos, el flujo de personas a pie. Los espacios utilizados son generalmente físicos, a los cuales por medio de un dominio gestual colectivo se logra una nueva percepción del mismo, ya que son frecuentados por grandes públicos; pueden ser abiertos o cerrados, públicos o privados; amplios o reducidos.

Uno de los elementos que permite trazar el confín de un espacio radica en el tiempo transformado en visualidad, el cual es expresado a través del gesto y su conversión en cinética. La visualidad de un espectáculo callejero o realizado en un espacio público radica en la posibilidad de construir significado por medio del ejercicio cognitivo del espectador. Se trata de un recorrido visual atraído por una serie de elementos significativos que actúan de manera coordinada, coherente y en cohesión para dotar de distintos niveles semánticos un tiempo, un espacio en un contexto específico. Los elementos coordinados involucran el gesto, su cinésica y la musicalidad, en el caso que ésta se encuentre presente. PAVIS (1996 [2011: 169]) propone una tipología fundamental para el análisis del aquí y el ahora, útil para comprender la semiótica de un texto espectacular. Se trata de establecer categorías nacidas del consumo del espacio y el tiempo y los significados que derivan de las oposiciones resultantes:

Espacio	Tiempo
Abierto	Infinito
Cerrado	Limitado
Grande	Largo
Pequeño	Corto
Global	Ininterrumpido
Fragmentario	Interrumpido
Etc.	Etc.

La combinación entre ellos nos muestra cronotopos presentes en nuestra experiencia cotidiana, según el autor. De este modo, abierto + infinito = campo libre, llano infinito, o bien, global + limitado = una isla (PAVIS 1996 [2011: 169]). Cada uno constituye una forma de apropiación, y por lo mismo de conceptualización, al momento de constituir el espacio de un espectáculo con un fin comunicativo predeterminado. Sin embargo, su posicionamiento al interior de la coherencia global o bien sintagmática depende de su especificidad semántica, por ejemplo fragmentario/interrumpido no posee la misma carga semántica de abierto/cerrado infinito/limitado.

Los espacios del *flashmob* adquieren significado desde la perspectiva analítica del cuadro anterior si se combinan con diferentes categorías agrupadas en torno a dos dicotomías significantes: cerrado/abierto; público/privado. La significación del espacio por el recorrido de la mirada desde el posible espectador hasta la gestualidad individual, transformada en colectiva por la coreografía, actúa como un conjunto de formas materiales articuladas de manera sintagmática. Cada una de esas formas presentes en un plano de la expresión, apuntan hacia un significado específico en el plano del contenido y se distinguen por su propio potencial semántico. La existencia de diferencias funciona entonces como rasgo distintivo en el plano de las formas materiales (gesto, paso, movimiento, intervalo musical) que inciden en los significados construidos y proyectan hacia diferentes formas de apropiación. Un espacio público es diverso a uno privado aun durante la ejecución misma de espectáculo derivado de la *performance*. El espacio público puede poseer rasgos definitorios que diversifican las manifestaciones improvisadas de un espectáculo momentáneo: una plaza es pública como una estación de trenes o un aeropuerto, el carácter de abierto o cerrado traza límites con los cuales se crea una diferencia ulterior. Existen recurrencias semánticas resumidas en el cuadro siguiente:

<p>1.</p> <p>Espacio cerrado/público (vagón de metro) Exhibición colectiva</p>	<p>2.</p> <p>Espacio cerrado/privado (supermercado) Publicidad</p>
<p>3.</p> <p>Espacio abierto/público (plaza, parque) Reivindicación social</p>	<p>4.</p> <p>Espacio abierto/privado (patio escolar) Festejo</p>

Otras categorías del comportamiento espacial útiles para la comprensión de los *flashmob* se manifiestan en las siguientes dicotomías: estático/traslación; monofocal/plurifocal, arribo/transición, centro/periferia, llegada/alejamiento, etc. Si bien las categorías de teatro solo funcionan de manera indicial para coincidencias muy generales, permiten una aproximación rigurosa sobre componentes comunes y presentes en ambas manifestaciones semióticas. Así, un espacio construido (centrípeto/centrífugo) por el gesto y el movimiento supone movimientos gestuales de traslación o de estaticidad, según el tipo de significado que se espera transmitir. Gesto, movimiento, coreografía construyen visualidad a partir de la focalización. Las combinatorias dependerán de los procesos creativos emanados de cada manifestación específica.

5. El flashmob: la improvisación, la organicidad colectiva, la visualidad mediada

La relación entre el tiempo, el espacio y la unidad corporal producen una combinación materializada en una expresión colectiva de apropiación momentánea a través de una puesta en escena. La presencia/ausencia de música en combinación con el baile pueden regir e incluso determinar el tipo específico de flashmob construido. A partir de la exposición de los diversos conceptos aplicados a la descripción de las formas asumidas por el fenómeno estudiado en su relación espacio-tiempo y apropiación, es posible concluir lo siguiente:

La visión en el espectáculo radica, como lo describe la literatura especializada, en una relación entre el actor, en este caso las multitudes que construyen sus acciones en un espacio y un tiempo determinados, y los espectadores que con las indicaciones de visualidad hacen posible su identificación como fenómeno. El espectador modelo constituye una serie de paseos inferenciales conectados en una relación lógica por medio del actor colectivo, definido a través de una acción; una lectura de un libro de manera estática, la parcial desnudez del cuerpo, el movimiento coreográfico de un baile con pasos coordinados, las acciones transmitidas por auricular y opacas para los espectadores carentes del instrumento de escucha, por citar algunos casos.

La visión implica a la mirada hacia el espacio construido por el actor colectivo pero al mismo tiempo la focalización será determinada por la posición espacial que requiere de ángulos y proxémicas predeterminadas. Lo anterior explica que algunos *flashmob* son registrados por un tipo específico de audio-visualidad, y la manera de consumo será a través de las redes de internet.

Desde la perspectiva del análisis semiótico, es posible observar al *flashmob* como una subespecie del teatro con la cual comparte solamente algunos rasgos definitorios. Las categorías provenientes del teatro permiten un acercamiento para comprender el carácter espectacular del fenómeno y trazar los ejes del análisis a partir de dicotomías y axiologías propias de la significación humana al momento de la apropiación del espacio como una “puesta en escena”.

El *flashmob* se basa en una apropiación del espacio de un modo peculiar que permite ser estudiado a través de la semiótica del espacio; la focalización involucra, como lo hemos señalado repetidamente, un ángulo de visión, una visualidad doble y la interacción visual entre actores y espectadores. En tanto forma de espectáculo permite focalizar usos específicos, reglas y normas para significar y al mismo manifestar formas de expresividad de carácter artístico.

El espacio se presenta como sustancia semiótica en la suma de códigos y sub-códigos requeridos para construir significado de carácter holístico y el *flashmob* se sirve de ese rasgo para su propia producción textual. Manifiesta un valor ulterior ya observado por G. Bachelard y que consiste en significar el espacio a través de la sensación afectiva, la pasión y la emoción con su doble carácter social: receptor y expresivo.

Los modelos revisados para explicar la relación *espacio-flashmob* permiten un acercamiento parcial al fenómeno pero un punto de partida para trazar la existencia de su propia semiótica. Hablar de una semiótica específica en los términos propuestos por Eco es posible gracias al carácter expresivo del fenómeno. Los fines trascendentales del uso han ido modificándose y convirtiendo una expresión de tipo lúdico y artístico en una forma sofisticada de protesta política o de expresión de la propia forma de ver el mundo, desde perspectivas de género, etarias, generacionales, etc.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. (1957) *La Poética del espacio*. México, FCE, 2013.
- CID JURADO, A. (2012) “El espacio como forma significante: vehículo, estructura, y contenido en la construcción del significado”, en C. Eudave *Análisis discursivos y semióticos actuales de la literatura mexicana*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. 245-268.
- CARNAP, R. (1921) “El espacio (Der Raum)”, en S. Yates (2002: 119-128).
- CAVICCHIOLI, S. (2002) *I sensi, lo spazio, gli umori*. Milano, Bompiani.
- DE MARINIS, M. (2008) *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Roma, Bulzoni.
- DE TORO, F. (1987) *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Galerna.

- ECO, U. (1968) *La struttura assente*. Milano, Bompiani.
- (1975) *Trattato di Semiotica Generale*. Milano, Bompiani.
 - (1979) *Lector in Fabula*. Milano, Bompiani.
 - (1984) *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Turin, Einaudi.
- FABBRI, P. (1998) *El giro semiótico*. Barcelona, Gedisa.
- GREIMAS, A. J. Y COURTÈS, J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris-Hachette.
- (1986) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*. Paris, Hachette.
- HALL, E. T. (1966) *The Hidden dimension*. Anchor Books.
- (1972) "Sistema per la notazione del comportamento prossemico", en *Versus, Quaderni di Studi Semiotici* No. 2, 65-107.
- HARLEY, J.B. (2001) *The New Nature of Maps. Essays in yhe History of Cartography*. Baltimore, John Hopkins University Press.
- HJELMSLEV, L. (1961) *Prolegomena to a Theory of Language*. University of Wisconsin.
- HODGE, R. (1998) "Space", en P. Bouissac *Encyclopedia of Semiotic*. New York, Oxford, Oxford University Press. 586-588.
- PAVIS, P. (1994) *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: Casa de las Américas.
- (1996) *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, Paidós, 2011.
- PUSTIANAZ, M. (2011) "La presenza dello spettatore", en *On presence*. A cura d Pitozzi Enrico, Culture Teatrali, No. 21. Bologna, Università degli studi di Bologna.
- PEIRCE, CH. S. (2012) *Obra filosófica resumida*. México, F.C.E.
- YATES, STEVE (ED.) (1995) *Poetics of Space*. University of New Mexico Press.