

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ
INSTITUTO DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ARTE



DOCTORADO EN DISEÑO

Título:

*El libro y la representación del espacio.
Diseño de un libro-objeto a partir de la metáfora del relato carcelario.*

Presentado por:
Diego Roldán Martínez Méndez

Director de tesis:
Dr. David Cortés Sáenz

Codirector de tesis:
Dr. Carles Méndez Llopis

Mayo de 2026

ÍNDICE

Introducción

Marco teórico

CAPÍTULO I. El libro como dispositivo representacional.

1.1 ¿Qué es un libro?

1.1.1. El libro como dispositivo.

1.1.2. Artefacto cultural.

1.1.3. Forma simbólica.

1.1.4. Libro como arquitectura.

1.2. Libro y metáfora.

1.2.1. Libro como objeto total.

1.2.2. Libro como recurso para representar el mundo.

1.2.3. El lenguaje poético.

1.3. Libro como objeto (libro-objeto).

1.3.1. El libro es espacio.

1.3.2. Espacio textual.

1.3.3. Dispositivo metafórico del contexto espacial.

1.3.3.1. Estrategias para la espacialidad.

1.3.4. Tipologías.

1.3.5. Libro como espacio abierto/cerrado.

CAPÍTULO II. Del espacio objetivo al espacio al relato.

2.1. La construcción del espacio.

2.1.1. Espacio tangible e intangible.

2.1.2. Heterotopías de Foucault.

2.1.3. Espacios de apertura y cierre.

2.1.4. Dialéctica del espacio (E. Soja).

2.2. Representación del contexto en el relato.

2.2.1. Mundo representado y escrito.

2.2.2. Contexto creado.

2.2.3. El texto como vehículo de comprensión.

CAPÍTULO III. La prisión en el relato.

3.1. La prisión.

3.1.1. La prisión como dispositivo objetual.

3.1.2. Espacio construido (arquitectura del poder).

3.1.3. Espacio simbólico.

3.2. El contexto carcelario en el relato de Kafka.

3.2.1. El texto (narrativa de Mieke Bal).

3.2.2. Construcción de la imagen a través del texto (narrativo): En la colonia penitenciaria.

CAPÍTULO IV. Propuesta de diseño: representación del contexto carcelario en el libro-objeto.

4.1. Editar diferente desde la inspiración Kafkiana. Aportaciones narrativas y estéticas.

4.1.1. Otras formas de construir la realidad a partir del relato anónimo desde la experiencia personal del preso.

4.1.2. Experiencia desde el relato visual participativo.

4.1.3. Interpretación desde el panóptico.

4.1.4. Reflexión de la edición externa.

4.2. Proceso de materialización de la cárcel en el libro-objeto.

4.2.1. Libertades y limitaciones de edición.

4.2.2. Prácticas de representación en el libro-objeto

4.2.3. Subversiones de los contextos en el libro.

4.2.4. Representaciones permeables.

Conclusiones

INTRODUCCIÓN

El diseño provee perspectivas que complementan áreas de la ciencia apegadas al trabajo y minería de los datos duros y concretos, o lugares de la ciencia donde la comprobación y la desestimación de hipótesis se fundamenta en lo comprobable, visible y palpable, sin embargo, el antes 'muro' del mundo científico integra ahora las humanidades para dar visibilidad a puntos de vista que no necesariamente son rígidos y que más allá de meras propuestas estéticas, pueden profundizar en el diálogo y la reflexión, generando aportes a las percepciones tradicionales, pues desde el punto de vista del diseño, se pueden hacer realidad los objetos mentales y armonizar ideas abstractas otorgándoles sentido, generando aportaciones que expliquen y comuniquen dichas ideas, propuestas que inciten al planteamiento de nuevos modelos, otros contextos y diferentes entornos en la comprensión del mundo.

Desde su génesis observada, el diseño subraya como una necesidad, entender el mundo que nos rodea como un espacio para desarrollar propuestas que faciliten su comprensión y la vida en general, un lugar para proponer ideas y conocimientos que favorezcan al desarrollo humano, y contemplar como una herramienta de creación a los procesos de experimentación, ya que con esto se produce que el umbral de aproximación con la realidad se reduzca y nuestra aprehensión no se vea limitada.

Uno de estos recursos del lenguaje utilizado dentro de la disciplina del diseño es el que se observa en el desarrollo de productos editoriales ya que benefician a estos objetivos, como lograr sistemas de comunicación que proponen interacción y diálogo entre diferentes contextos, generar comprensión de temáticas complejas, en algunos casos, ofrecer desde el diseño crítico una perspectiva que provoque la reflexión y cuestionamiento de ideas.

Dentro de la investigación académica a partir del diseño editorial existe la necesidad por establecer un canal de comunicación que de manera digital o material, ofrezca un campo interdisciplinario que mejore e impacte en los productos editoriales, las teorías y procesos comunicativos, además de contribuir al acceso al conocimiento.

Se plantea que si el diseño editorial ofrece principalmente ser un punto de articulación entre lo intangible y lo material, se debe tomar en cuenta como herramienta importante dentro del diseño para los procesos de creación al otorgar estructura y comprensión a los productos y a la teoría.

De esta manera, se puede entender al diseño editorial desde un ángulo alternativo como el producto y concepto para fomentar el desarrollo conceptual y temático, espacio propositivo por defecto y elemento de experimentación, es decir, posibilita esta práctica material e intelectualmente, fungiendo como semiosis para dialogar a partir el diseño.

Desde la perspectiva de que el diseño editorial tradicional se plantea como un lugar de posibilidades para el diseño en general, y teniendo en cuenta la cantidad de materiales e información que por medio de él se difunden, es importante recordar que sus aportaciones han sido parte esencial de la historia en la transmisión del conocimiento y que cada ejemplar que se ha utilizado para esta difusión porta un gran valor, adquirido por su contexto histórico, geográfico y político, desde la antigüedad con el manuscrito, posteriormente con la invención de la imprenta de Gutenberg, hasta la época actual con el interactivo digital, Caldwell y Zapattera (2014) lo especifican desde el punto de vista en que el diseño editorial ha trastocado el universo de la comunicación visual en general, afirmando que “(...) (tanto para papel como para pantalla) es un laboratorio de investigación apasionante en constante evolución, una plataforma de lanzamiento para toda suerte de innovaciones estilísticas que a menudo adoptarán con entusiasmo muchas otras áreas de la comunicación visual” (p. 10).

Esta perspectiva se mantiene vigente al momento de plantear esta investigación, por lo que es necesario demarcar que únicamente se atiende al aspecto editorial dispuesto de manera material. Al interceder el ámbito digital, se debe entender que dada su naturaleza de cambio constante, tiene otra escala y diferente modelo, pero el mismo contexto sobre lo que significa edición, es decir, existen cambios en los usos, por ejemplo, en la manera de publicar regularmente, ya sea en redes sociales, aplicaciones móviles y plataformas de todo tipo. Es común que se requiera de interacción entre contenidos y usuarios, por lo que el continuo intercambio de información se demanda a un nivel casi

obligatorio. Esto ha generado que se esté constantemente en un mundo de la edición, donde todo lo publicado, dicho y escrito, puede ser moldeado. Quizá es producto de una investigación aparte este planteamiento (Murphie, 2016, pp. 13-14), pero es debido a esto lo reiterativo a que el mundo editorial se encuentra en permanente evolución.

Algunos ejemplos de ello son la transcripción de la palabra oral a la palabra escrita en los primeros sustratos naturales como rocas, maderas o pieles, actividades que permitieron entender la humanidad a través del tiempo propagando el conocimiento y propiciando que la memoria se volviera un aspecto colectivo y universal; estos procedimientos de fijación de los mensajes son los que encuadran la esencia del trabajo editorial (Escolar, 2019, pp. 5-6). Por ello que se comprenda lo editorial como un medio en el que el diseño puede ver representados sus fines como funcionalidad, experiencia del usuario, interactividad, narrativa, personalización, divulgación e inclusión; en general, como un medio que puede presentar puentes y amalgamas entre lo digital y lo analógico, lo tradicional y lo moderno, lo figurativo y lo abstracto.

El diseño editorial formula promover el uso de la información a un nivel gráfico que otorgue legibilidad, brinde coherencia, genere pregnancia y reflexión, provoque la comprensión de los contenidos, y en determinados casos, promulgue la expansión de conceptos gráficos, ya sea por su forma novedosa de representación o sus cualidades estéticas ceñidas a lo contemporáneo, vanguardias, minimalismo o experimentación. Esto último, provoca que no sea una herramienta estática, sino un medio versátil para el diseño de información, permitiendo integrar tendencias y tecnologías, es decir, es un medio que está en evolución constante, como sucede en 2010 con la llegada del instrumento digital *tablet* o tableta digital para el lector y/o usuario, el repunte de los medios digitales anunciaba un cambio, que si bien fue relevante como menciona Caldwell y Zapattera (2014, pp.23), terminaría por normalizarse y dar cabida nuevamente al mundo impreso y manual.

Sus elementos tipográficos y textuales, ilustrativos, métodos de confección, formatos impresos y digitales, color, textura y materialidad, generan en la parte interactiva, experiencias ya sea desde la manera de visualizar información con características que el

usuario requiere –como el ejemplo de un libro en braille–, o características que el usuario deberá integrar a su manera de comprensión al momento de interactuar con el producto, el objeto.

En la actualidad, su difusión requiere de estrategias y mecanismos para adaptarse al ritmo de circulación que la parte tradicional demanda, ya sea en su forma impresa, pero sin duda es con mayor exigencia, en su forma digital. Sin embargo, existen paralelamente medios no tradicionales para elaborar el diseño editorial donde se encuentran maneras de representación que plantean expandir el concepto de lo comúnmente denominado como libro, y proyectar así, expandir los límites de comprensión mediante estrategias de corte experimental en su diseño.

Este estudio se centra en conformar por medio de la estrategia del diseño experimental un espacio de convergencia, para ello que se recurra entonces al libro-objeto, pues es el medio físico y conceptual que puede aportar orden y estructura a conceptos abstractos de percepción y de intangibilidad, puede además generar paralelismos entre espacios físicos y narrativos, y con ello, desde su propia materialidad y estructura, el propio libro brinda significados de contenido, muestra relaciones innovadoras entre el diseño y la representación de lo retórico –la metáfora– como procedimiento, mientras visibiliza aportes metodológicos y conexiones del diseño con otras disciplinas como la literatura (narrativa), el arte (objetual) y la arquitectura (espacial).

Asimismo, este enfoque interdisciplinario se fundamenta en el libro-objeto, ya que como un medio para el discurso de diseño, otorga una experiencia conceptual y sensorial, el lenguaje visual se trastoca pues se basa en la experimentación, y expande sus cualidades comunicativas comunes, lo por tanto, se aspira a conocer si la hipótesis de que, dicho enfoque añade un manifiesto o ideología al significado tradicional del solo diseño editorial, y que estas cualidades se pueden entramar con temáticas narrativas, objetuales y espaciales, que para este caso, corresponden a espacios y narrativas de la cárcel y el encierro; lugares que para este estudio se abordan más allá de su mera comprensión histórica, política y cultural, gestionándolos como el contexto, en su carácter de elemento

abstracto e invisible de la vida cotidiana, para poner en práctica su traducción y representación dentro del libro-objeto.

Propuesto de esta forma, también ahondamos en los elementos que conforman el diseño del 'libro' como elemento cultural, y éste como concepto en sí mismo, dado que históricamente, ha funcionado como un medio para representar ideas, conocimientos y abstracciones del mundo, contiene y divulga estos elementos, además de que logra darles voz desde distintas perspectivas logrando adscribirlos a la memoria cultural. Se trata de someter su carácter material y estructural a cuestionamientos que deriven en una manera de entenderlo desde un diseño experimental, es entonces, que el libro-objeto otorga las aristas que con este tratado se pretende entamar, para dar sentido a los resultados derivados de este caso.

Teniendo el espacio como un elemento conceptual y necesariamente físico por las cualidades que determina la cárcel en su cualidad de lugar, la creación de esta propuesta de libro-objeto se articula como terreno idóneo para el desarrollo del conocimiento diseñístico. El espacio carcelario como dispositivo de contención en su aspecto físico, pero también como elemento simbólico en su matiz conceptual, brinda experiencias singulares que asimismo atienden a las interrogantes sobre el manejo narrativo de una experiencia carcelaria a partir de su diseño.

Por lo tanto, entendiendo que mediante el diseño no se trata de reflejar verdades absolutas, sino establecer posibilidades que marquen una huella en el tiempo, y deriven en el desarrollo constante de perspectivas, mejoras, innovaciones, la finalidad es mostrar que las ideas son flexibles dependiendo de contextos e intenciones creativas.

Se busca que la investigación contribuya al diálogo sobre las capacidades del libro-objeto para expresar ideas complejas. Es por ello que su tratamiento permite concentrar y dar muestra de la conjugación de universos de naturaleza distinta más no distante; esto se pueden apreciar en el siguiente orden: un panorama del *arché* del libro, sus usos metafóricos y la creación de sentido por medio de la representación del espacio en el libro-objeto; así también, una visión conceptual que va desde el espacio objetivo al espacio del relato, y el espacio carcelario como elemento simbólico para la contextualización de la

narrativa entro del libro-objeto. Así se observará cómo a partir de imbricar estos universos, se puede generar una aleación que permita observar el flujo desde los aspectos teóricos e intangibles hasta la visualidad y su materialidad. Se comprende que quedarán conexiones que integrar, pero es parte de la naturaleza del libro, ya que se encuentra en evolución constante.

Hay que considerar que al contemplar al libro en su concepción habitual, como una forma de representación del mundo y entendiéndolo como un relato de éste, observando además los condicionamientos que se le han impuesto desde la antigüedad y muchos que aún persisten, podemos comenzar a comprender por qué han surgido, en paralelo a estas formas tradicionales de definirlo y los métodos claros del diseño editorial para materializarlo, otras maneras para su tratamiento y análisis, formas alternativas de representación y modos de contar la historia y darle lectura al mundo desde otro ángulo por medio de él. Hay que agregar, que entendido un como símbolo de conciencia, entrama infinidad de supuestos, lo que permite su utilización como medio para enfoques eclécticos y pragmáticos de la realidad del mundo. Tan simple o abstracto como esto puede sonar, su masificación y deconstrucción desde la voz del historiador, del artista, desde la mirada del filósofo, del arquitecto, del editor y diseñador, se entiende su universo complejo y las inagotables prácticas de hibridación que supone.

Dadas las circunstancias y maneras versátiles de abordarlo, se debe asumir que, bajo estas posibilidades complejas de creación en cualquier dirección, implicará a lo largo del análisis, un proceso de reflexión, ya que los supuestos de concreción, por un lado, se verán amoldados por las ideas de algunos autores que son fuente fundamental de apoyo, y por otro, la decantación que el mismo espíritu del proyecto origine. Es por esto, que una de las razones para poner en crisis al libro, es evidenciar sus capacidades para someterse a la interrogante: ¿hasta qué punto resulta posible representar por medio de él ideas y conceptos desde la complejidad de la teoría para hacerlo visible y tangible en el libro-objeto?

De tal manera, el enfoque se centra en que el presente objetivo sea particularmente modelar el diseño de un libro-objeto bajo una herramienta metafórica

que dé sentido a la representación del relato del espacio carcelario. Por lo tanto, al ceñirse a este propósito, la indagación recae sobre una pregunta de investigación concreta: ¿Es un libro-objeto capaz de conjugar y dar sentido a la representación y el relato del espacio carcelario?

Entendiendo primeramente que el enfoque respecto a este soporte, incluso al verlo de forma enciclopédica, no pretende ahondar en la idea contener ni disponer la totalidad de la realidad del mundo en una intención Mallarméana, ni mucho menos se trata de hablar de un culto al libro, así, bajo tal juicio, no se está hablando de éste como objeto de conocimiento total, sino como medio de difusión creativa, reflejo y asentamiento de aspectos trascendentales de la historia y el pensamiento. Es por esto que se plantea la hipótesis: el libro-objeto, como consecuencia de la trascendencia e importancia del libro en la cultura, y como derivado tipológico del libro-arte, posee un nivel de envergadura considerable, por lo cual, se contempla factible poder utilizarlo como un medio de representación de fenómenos abstractos complejos, adscritos a lo espacial y narrativo, que logre mostrar un horizonte de sentido al hacerlo tangible.

Como ya se dejó entrever, el modelo de análisis para concretar el objetivo, consiste en argumentar desde la idea del libro como fuente de representación, hasta el objeto y su carga simbólica. De esta manera, el contenido se desglosa en cuatro capítulos, comenzando por establecer qué es un libro, sus características metafóricas y objetuales. Se ve primeramente su definición habitual y la manera de cómo concretar la idea de poner en crisis sus conceptos y prácticas, y que, además, permita su estudio como objeto capaz de representar y generar sentido más allá de ser únicamente un depósito de texto o códigos de lenguaje. Se atiende primeramente a indagar sobre sus conceptos y consolidados, para entender su rol como artefacto cultural, político, social y filosófico.

Bajo este primer acercamiento al objeto habitual, se indaga también sobre sus características como soporte para utilizar la metáfora como herramienta de contextualización y representación particular del universo seleccionado, en este caso el espacio carcelario; poner en uso las formas de representación de dicho tropo, utilizando el enfoque metaforológico de Hans Blumenberg como modelo de pensamiento para

generar estructura, apegado al concepto filosófico *Dasein* de Martin Heidegger, pues muchos elementos de la narrativa son precisamente mejor explicados bajo su forma retórica que desde su parte figurativa y literal. Así mismo, se entiende que el uso de las figuras retóricas es necesario para otorgar sentido a la creación del libro, específicamente tratado desde los tropos maestros de Kenneth Burke, e incrementar sus cualidades morfológicas.

Se crea la necesidad de introducir la noción de objeto sobre el mundo, es decir, dar luz a la forma objetual del libro, qué lo vuelve un objeto indispensable o por qué motivo sería necesario traer más de ellos al mundo de las representaciones. Esto conforma parte importante para el entendimiento del relato del espacio. Aunado a esto, podemos indagar en el libro como objeto y como arquitectura, y por lo tanto, entender su contexto complejo tanto en producción como en edición. Al respecto, se trata el libro-objeto y sus definiciones como un soporte contextual, abarcando teorías del lenguaje para resolver la complejidad de abstracción que esto implica. Al abordar entonces sus dimensiones contextuales, objetualidad, espacialidad, la página como espacio, por ejemplo, el relato y narrativa, se propone cimentar el terreno para su edificación, como ya se mencionó, primero en su forma teórica, después en su propuesta práctica.

Trazado el camino para indagar en el libro como espacio metafórico y con la perspectiva acerca de en qué sentido funciona como objeto para representar parte de la realidad del mundo, la finalidad es incorporar los elementos teóricos en un diseño que lo muestre tangiblemente, por ello la necesidad de plantear un espacio concreto que permita visibilizar lo anterior, dando con ello sentido a la propuesta del relato carcelario; como preámbulo, un segundo capítulo se centra en las particularidades sobre cómo se traza el vínculo que va del espacio objetivo al relato, pues conforme se habla de crear contexto en el capítulo anterior, éste se clarifica al integrar un lugar físico dentro del libro, teorizar sobre el espacio comprendido desde la perspectiva de Edward Soja, con el espacio percibido, espacio concebido y espacio vivido, aplicados al concepto de cárcel. Se plantea también el sentido del libro como un espacio prolífico para hablar de espacios concretos, que por un lado, tienen un límite conceptual, pero son complejamente intangibles en otras

cualidades, por ello que se utilice la metáfora y el sentido de arquitectura para abordar la construcción del espacio.

El relato por su parte, por medio de sus cualidades narrativas permite clarificar cómo el espacio carcelario está adherido a las confecciones del libro-objeto, para comprenderlo, desde la mirada borgiana, como un lugar posible, donde pueden converger todos los espacios, y ser particulares al mismo tiempo. Se busca entonces observar esa particularidad y exponerla de manera legible.

El sentido de la orientación tanto del análisis del libro como de la práctica del libro-objeto hacia la espacialidad y el relato, se contextualiza en el espacio carcelario al final de los anteriores bloques temáticos, por medio de los postulados de Foucault sobre el saber y el poder, y la relación con los espacios circunscritos a estos conceptos, llamados en su terminología *los espacios otros*. El espacio carcelario forma parte del compendio de nociones del ser humano para entender, ya sea desde fuera o desde adentro, su lugar en el mundo y su manera de observarse como un ser libre y a la vez sujeto a éste, entendiendo esto paralelo al discurso del Dasein. El entramado de los recursos metafóricos y filosóficos para dar cuenta de ello, lleva a pensar en que el espacio está dispuesto en torno a sí mismo, a características repetitivas tanto fuera y dentro de él, es decir, que la cárcel muestra desde sus posibilidades —aparentemente ínfimas— de representación en el mundo de las ideas, un lugar que puede absorber todos los intentos por explicar la situación social y política a lo largo de la historia, y por ende, permite tomar recursos para explayar el fenómeno del libro, ya sea por analogías y metáforas, y a la vez, dejar ver la singularidad dentro del proyecto de dar cuerpo a la idea del libro-objeto, pues como espacio ‘controlado’, la cárcel otorga las hebras para abreviar el sustento teórico.

El uso de los factores geográficos, narrativos, metafóricos y filosóficos que atañen al libro, permiten plantear el desarrollo del diseño de un libro-objeto para esquematizar este objetivo, atendiendo a las necesidades del arte y el diseño, respaldadas por el aprovechamiento de resoluciones creativas para mostrar los efectos de la exploración y práctica puestas en la plástica del libro. Se añaden capas de sentido que permiten ampliar las fronteras de la comunicación visual, y profundizan en la disciplina del diseño a medida

que se muestra cómo mediante sus bases, se puede fomentar el desarrollo de prácticas creativas, cómo se puede organizar este fenómeno abstracto para su disposición como un elemento innovador dentro del mundo de las representaciones; explora más allá de la forma y la estética indagando sobre cuestionamientos que en apariencia no le son propios, ni del mismo diseño editorial, pues se propone un trabajo reflexivo apegado a la arquitectura del pensamiento y al mundo simbólico.

Es así, que debe existir necesariamente para este estudio, un análisis transversal basado en la investigación fenomenológica, que por un lado se comprende desde la epistemología para entender conceptualmente el libro desde el pensamiento como sujetador temático y como modelo de representación, y por otro, la cuestión ontológica que permite elaborar contexto a partir de la materialidad y todos los elementos que en su fisicalidad lo rodean. Por lo tanto, el análisis se ve guiado desde las problemáticas teóricas que supone dar respuesta a la noción de libro hasta el alcance exploratorio que permita conformar el libro-objeto. De tal manera, se esquematiza de manera escalonada, por un lado, el sustento teórico y formal del qué, para dar visibilidad al cómo. Finalmente, comprender si la propuesta logra sintetizar y dar sentido y un porqué del libro-objeto como respuesta a las interrogantes específicas.

El aporte a la disciplina diseño se desarrolla mediante una antropología fenomenológica de corte hermenéutico, donde se adosan la materialidad de lo objetual, lo editorial y lo espacial, el pensamiento como campo de interacción para conceptos abstractos y la memoria como elemento sensorial que trastoca la experiencia. Para mantener cohesión en el esquema planteado, se utiliza como herramienta metodológica una variante cuantitativa para dar contrapeso a la cuestión abstracta, el concepto de diagrama de fuerzas o diagramas de cuerpo libre (DCL) a manera de analogía, no en su rigurosidad técnica ni aplicado al lenguaje físico y mecánico, sino para efecto de mostrar el concepto de interacción, ya sea entre lo que se comprende como generación de sentido, experiencia y memoria, y lo que significa el espacio y la objetualidad tanto de la cárcel como del mismo libro. Permite establecer de manera visual las 'tensiones' que dicho argumento del libro-objeto (LO) presenta y aclarar los efectos y condiciones de los

elementos que intervienen para este estudio, fuerzas que lo mantienen y le otorgan legibilidad, y las que lo contraen y producen poca visibilidad sobre el concepto general de esta investigación.

MARCO TEÓRICO

El mundo representado y escrito se plantea para este apartado como un intento por establecer una mirada sobre la manera de cómo nos trazamos la realidad, cómo es que los sistemas de representación funcionan a partir de su tratamiento científico. Las propuestas teóricas que intervienen se esquematizan a partir de un análisis de los autores a través de una crítica a estos sistemas científicos y la forma en que comulgan o no en cómo la ciencia propone que esto sea visto. El pensar sobre el mundo a partir de modos de observar la ciencia para después establecer modos de representar la realidad, teniendo en cuenta que no toda representación es puramente científica y no toda ciencia puede representar la realidad, pues también existen factores y fenómenos que pueden intervenir para nutrir este análisis, además de otros que están bajo poco o nulo control.

La investigación que aquí se propone alrededor del libro-objeto se aborda desde un pensamiento crítico. La noción propuesta implica entonces algunas cuestiones que radicarán en el investigador, además de otros factores de su entorno que podrá o no controlar. Ha sido entonces necesario hacerse del conocimiento preciso, poco a poco, para construir dentro de un marco de la ciencia un objeto de estudio dinámico.

Esto se aprecia primeramente desde Gaston Bachelard (1938) que plantea una noción sobre el pensamiento científico como algo abstracto, tal como se ve en esta investigación cualitativa. Además, se observa que las construcciones metafóricas son más recurrentes que las reales para explicar fenómenos ya que se habla frecuentemente de metáfora dentro del texto, pues es ésta la que nos permitirá comulgar con el concepto de representación. A partir de una idea poética, si Bachelard indica lo que debe ser y cómo debe actuar y pensar un epistemólogo, para este caso, se intenta llegar a una solución

mediática sobre cómo integrar dentro de un marco las ideas abstractas. De entrada, descubrir si los escalones que se han conseguido han llevado hacia una postura más o menos lúcida sobre lo que se cree que era el pilar de la investigación, ya que, la experiencia supone un carácter de obstáculo. Quitar este velo empírico, es decir, contradecir la experiencia común, es anteponer la experiencia científica para llegar a resolver los problemas de la representación de lo abstracto.

Plantea Bachelard que la verdadera ciencia desprecia la unidad, totalizar es polarizar el pensamiento y encajonarlo, tal como vemos la representación, nada es certero ni concreto, todo es insondable, por ende, los problemas correctamente planteados generan nuevas visiones y dinamizan el campo de la ciencia. Al descubrir las complicaciones vertebrales de los fenómenos, se llega a abrir un abanico o campo de conocimiento más propositivo. Consiste entonces en evitar ciclarse y evitar llegar a la autocomplacencia. Tratar de dialectizar la experiencia e interrogar mejor, porque a fin de cuentas lo que se plantea no es cerrar el objeto de estudio, sino proponer maneras de canalizar mejor el conocimiento por medio de él.

Para lograr esto se puede comenzar por tener en cuenta primeramente la variación que existe de un concepto. Hay que especificar antes que nada a qué se refiere con él y de qué manera se está utilizando. Un malentendido puede generar una disfunción a largo plazo dentro de cualquier investigación. Por ello, se está permitido volver sobre los pasos para corroborar la intención inicial aquí planteada. Por lo tanto, plasmar el concepto de representación de la realidad es lo que atañe en primera instancia, aunque no es una visión unidireccional, puesto que es un tema de relaciones apegadas a cuestiones entre las ciencias duras y hoy en día tecnologías, y las ciencias empíricas y humanidades, la relación es interdisciplinar, por lo que, para efectos de este cometido, se puede comenzar bajo la perspectiva siguiente

Sin embargo, una vez dados los primeros pasos en el saber científico, surgió paralelamente como una enfermedad en la que se recae y que no se deja vencer, la presencia de elementos perturbadores del pensamiento humano. Entre la investigación de la realidad y nuestras representaciones acerca de ella, no se lograba una plena transparencia; la inteligencia humana parecía no convertirse, cual espejo de la pared, en una copia fiel de la

realidad ante ella presente. La legalidad y disposición orgánica de la “naturaleza de las cosas” parecía encubrírsele al hombre como un negro manto que impedía la luminosidad de la visión. De esta suerte, el logro del saber verdadero tenía que iniciar una nueva lucha, una batalla contra los sofismas y los ídolos que se interponen evitando que el entendimiento se ajuste a la realidad: había que quitarlos del camino (Danel, 1977, p. 12).

Esto lleva a plantear dos cosas vistas en Marín (2010): los conceptos se fundamentan en el empleo de un paradigma, que a su vez se construye con base a una episteme. El paradigma posee una polisemia en su significado, que puede confundir a la investigación, pero también provocar el efecto positivo. La episteme existe como un campo más amplio que se debe conocer a profundidad para recurrir a los modelos correctos. El autor indica que, sin embargo, esta última regulará la red que el paradigma pueda tejer. Entendiendo esto de otra forma, se debe atribuir que la investigación se da a partir de recurrir a un objeto que se construye en función de un contexto complejo, abarcando únicamente las variaciones del fenómeno que se conectan objetivamente entre sí mismas y que se solapan.

También hace hincapié en que dentro de la investigación también habrá construcciones del objeto que se provocan por asociaciones remotas que antes –posiblemente– no eran visibles o contempladas. Aun con todo esto, es prudente saber que, no obstante, es imposible alcanzar una certeza absoluta o la verdad, ya que ésta en realidad no se busca, sino se propone como un enfoque de acuerdo con el concepto de realidad que plantea una episteme en relación con su época. Una de las cuestiones principales para entender estos puntos es que dentro de esta investigación y dentro de toda la abstracción posible que ésta pueda tener, no se debe olvidar generar un sentido, mismo que inevitablemente mutará, es decir, que el paradigma construido “no se deja reducir ni cristalizar en sólo un sentido; tiene una multiplicidad de sentidos” (p. 239). Es así como construir este objeto como una yuxtaposición de intereses lleva a normalizar el problema y coartar la intensión inicial de llegar a su comprensión a un nivel profundo.

Si se piensa entonces que en cierta medida es desgastante indagar en el fenómeno que *a priori* posee ya una o varias respuestas, y que cualquier investigación puede dar explicaciones a la idea de representación, esta construcción propia del objeto es la que se

encargará de ver, a través del microscopio del libro, la génesis del problema, de cuestionar la realidad y hacer uso de la metáfora como herramienta, como el marco dentro del que se definen y se ponen en perspectiva los cuestionamientos y elementos propuestos durante el este desarrollo. Sin embargo, se puede ver que, en el mundo de lo cotidiano, el uso de estas metáforas está instaurado desde siempre, y más que eso, es necesario para racionalizar el mundo percibido. Es por ello por lo que, según estos textos, adentrarse en el estudio de la realidad, ver por qué se percibe de una cierta manera lo que sucede o por qué únicamente se ve a través de la mirada simple, ayuda a dos factores en el desarrollo de la investigación: a cuestionar la naturaleza del objeto por medio de preguntas concretas, y a no dictar un juicio apresurado del mundo por medio de la experiencia empírica.

Se entiende que el espíritu citado en Bachelard se muestra pendular entre lo básico y lo complejo. Se intuye entonces que ni un lugar ni el otro son el camino para que la investigación aporte nuevos conocimientos, sino que se debe estar más consciente de este efecto de movimiento oscilatorio y ser objetivo para poder construir mejor el objeto y desaparecer, si es que se presentan, las leyes generales tautologías que además reprimen el conocimiento y el avance. Entonces, ¿De qué manera se pueden flanquear estas leyes para construir un conocimiento dinámico? Con dinámico se hace referencia a un conocimiento alternativo, que más que responder, a la vez cuestione y suscite nuevos intereses. ¿Se conocen mejor las causas del fuego mientras arde o después de haberse extinguido? Este sería un pensamiento recurrente en la manera de plantear la ciencia moderna en el texto de Bachelard y que plantea un punto de apoyo, y al igual, reflexiona la manera de abordar el fenómeno; siempre se debe tener en cuenta cuál es el ángulo de observación y para qué se quiere abordar desde el mismo, se debe ser consciente de que el aporte debe plantear un añadido al estudio del fenómeno con la certeza de que al llevar algo a cuentas, se deja algo más al margen, sea de manera consciente o inconsciente.

En razón de lo anterior, la idea del marco común de Popper (1994) conlleva al enfrentamiento entre posturas. El cuestionamiento viene primeramente porque es imposible llegar a construir un objeto de investigación si existe la complacencia, es decir,

si se toma lo dado sin plantearle interrogantes adecuadas como se ha dicho con Bachelard. Interrogantes existen bastantes y eso no significa que lleven a construir conocimiento propositivo. En consecuencia, la divergencia entre los marcos también puede quedar únicamente en la discusión apantanada. El enfrentamiento entre teorías no necesariamente revienta la burbuja para dejar salir un conocimiento nuevo. Es indispensable analizar estas posturas desde lo que Popper entiende como ‘tender un puente’ entre ambas. Es este movimiento pendular del que se habla que ya es por sí mismo otra postura, no garantiza llegar al conocimiento supremo sobre la representación, pero sí a entender cómo ver con otros ojos.

Bajo la misma mirada, a pesar de lo anterior, sin interpretación no existiría un campo fértil para la teorización. Al emanciparse del conocimiento observacional –no contaminándolo–, éste se vuelve completamente estéril. Bajo tal fundamento se puede añadir que toda observación es necesariamente interpretada, es decir, que quien lo analiza, se vuelve el filtro que da significado de lo observado para su propio entendimiento. Popper extrae entonces del pensamiento de Kant que “el mundo tal como lo conocemos es el resultado de nuestra interpretación de los hechos observables a la luz de teorías que inventamos nosotros mismos” (2002b, p. 259; en: Olivé, 2004, p. 44). De ser así, esto sería entonces un actuar cíclico sobre cómo se produce el conocimiento. Hay que añadir entonces su propio cuestionamiento: “¿Cómo se puede esperar detectar y eliminar el error?” (Olivé, 2004, p. 45). Esto puede darse mediante la crítica tanto propia como a los demás –principalmente la propia–, ya que es el error más grave creer que una visión personal del conocimiento ha llegado a algún lugar diferente o a una cúspide. Si de alguna manera ha alcanzado algún punto divergente respecto a otra teoría, habría entonces que esquematizar el por qué y el cómo se ha llegado a dicha divergencia, ahí se comenzaría a proponer alguna diferencia significativa.

Habría que plantear la noción de lo que significa el observar como un análisis, para luego proceder a mostrar el resultado como el ‘interpretar’. Para Locke significa que “las existencias particulares son opacas para la conciencia [y] no se puede tener una idea clara y distinta de las mismas” (Barinaga-Rementería, 2004, p. 142). Hay un velo de verdades o

no hay verdad misma que la que el propio contexto permite reconocer. Esto lleva a tratar lo que supone este medio sintetizar en un producto conceptual un espacio carcelario desde el observar-interpretar-representar, por ello que sea necesario definir estos parámetros pues el mismo espacio citado posee características que lo definen *a priori* como un concepto regido bajo su propio canon y estándares según la visión de las heterotopías de Foucault, “el espacio, entendido desde el emplazamiento, no es ya ni un lugar vacío que se llena o se distingue geográficamente, sino relación que se establece entre cuerpos, objetos y palabras, entre imágenes, discursos, sujetos y cuerpos, entre palabras y gestos, todo en una posibilidad infinita de relaciones y multiplicidad de emplazamientos posibles” (Toro-Zambrano, 2017, 30-31), de ahí que estos conceptos cobran relevancia permeando a lo largo de la investigación, interpretación y representación; para Kant es, por otro lado, el hecho de que “si nosotros mismos les hubiéramos conferido la existencia; entonces estaría perfectamente claro su ser” (p. 142). La sensibilidad hacia lo dado permite entonces reconocer y representar lo que se está experimentando; explicado en palabras del autor

Nuestra experiencia [...] es la resultante del encuentro de cosas existentes, opacas recíprocamente, como cuerpos que chocaran entre sí: una es nuestro psiquismo, otra son las cosas existentes. Para que algo así como la representación tenga lugar, esta cosa entre cosas que es nuestro psiquismo debe ser afectado por ellas, deben serme dadas (Barinaga-Rementería, 2004, p. 142).

Al final, Popper (1994) no da cabida a la experiencia para justificar el conocimiento empírico puesto que el mito de lo dado deja abierta la interpretación sobre la manera de emplear la observación como cimiento epistemológico.

Por otra parte, Wenceslao J. González (2007) se plantea una mirada hacia el diseño del objeto desde un fundamento basado en la racionalidad limitada basada en Herbert A. Simon, con la cual se puede situar en el desarrollo de la investigación a partir de un marco en el que el individuo propone desde su contexto y su capacidad personal para indagar dentro de ese contexto en función de ciertas limitaciones que atañen a la época en que éste actúa y su limitación del tiempo para llegar a ciertos resultados.

Predisponer todo esto a los fines del diseño es elemental para abrir camino a lo que en particular se pretende analizar. Comenzando por el concepto *human-made*, hay que plantear también que toda teoría e hipótesis subyace bajo este concepto, como se observa en Kant (Olive, 2004), todo lo propuesto por el hombre es creación del hombre, por lo tanto, aplica no sólo en el diseño del objeto, sino en las ciencias sociales y ciencias de la naturaleza. Hegel planteaba, por ejemplo, en la cuestión del arte, que éste es una síntesis y una culminación de la cultura humana, aunque no se dan detalles aún a este punto, esta síntesis implica entonces el dominio de lo artificial. Dicho dominio llevaría a entender el planteamiento que hace González (2007) para este enfoque de las ‘ciencias del diseño’, su perspectiva filosófico-metodológica y por qué es que esto se engloba dentro de las ciencias de lo artificial.

Aunque el supuesto de que lo artificial es únicamente lo creado y desarrollado por el ser humano, sus propios modelos de actuación en los que prácticamente es un agente creador que demarca sus propios límites y alcances, lo artificial queda entonces propuesto desde la racionalidad limitada, es decir, si la racionalidad y lo artificial son vistos como simbióticos, entonces las ciencias del diseño claramente lo son, por lo tanto el diseño del objeto debería verse como un proceder práctico-experimental, es decir, que alcanza lo artificial al ser modelada total y constantemente por el ser humano, por lo que se convierte en práctica que conlleva un grado alto de experimentación. Esto también se puede ver desde la óptica

cuando los filósofos griegos echaron mano de la palabra *hylé*, no estaban pensando en la madera en general, sino en la madera concreta que se almacena en el taller del carpintero. Lo que pretendían era, precisamente, encontrar una palabra con la que se pudiera expresar lo opuesto al concepto *forma* (en griego, *morphé*). Así que *hylé* designa algo amorfo. Aquí, la idea fundamental es ésta: el mundo de los fenómenos, tal y como lo percibimos con nuestros sentidos, es una papilla informe, y detrás de ella están ocultas formas eternas, inmutables, que podemos percibir mediante la mirada suprasensible de la teoría. La papilla amorfa de los fenómenos (el ‘mundo material’) es una ilusión, y las formas ocultas detrás de ella (el ‘mundo formal’) son la realidad, que descubrimos gracias a la teoría. Y el modo como se descubre es conociendo cómo fluyen en formas los fenómenos amorfos y cómo las rellenan, para después fluir de nuevo hacia lo amorfo” (Flusser, 2002, pp. 29-30).

Si bien González (2007) lo plantea como “parte de una actividad humana donde hay objetivos, procesos y resultados (el diseño se orienta a la solución de problemas concretos mediante procesos bien perfilados)” (p. 4), y esto lleva a sus conceptos de predicción y prescripción que a su vez giran en torno a “una idea directriz: la elaboración humana (ser human-made)” (p. 4), Vilém Flusser (2002) también va a indicar bajo este sentido que “el mundo tiene para nosotros las formas que están inscritas en la información genética desde el principio de la vida en la tierra. Ésta es la explicación de por qué no se le puede imponer al mundo cualquier forma” (pp. 44-45). Si el diseño del mundo plantea sus propios alcances o intenta alcanzar nuevos lugares, el problema está en que estos alcances están limitados, “el mundo sólo toma aquellas formas que corresponden con nuestro programa vital” (p. 45), lo cual no se considera como algo negativo, puesto que existe la noción de experimentación; por otro lado la idea de desdoblamiento de Foucault, puede lograr una mirada regular y constante, y en algún momento generar un avance de gran nivel sobre lo que se comprende como percepción y representación. Será entonces cuestión de ver desde qué óptica se aventuran las investigaciones en estos avances en la ciencia del diseño, ya que como se dijo anteriormente, este proyecto se atiene al tiempo y contexto en el que toca actuar.

De manera que, tanto la idea del marco común así como este diseño prescrito, vienen encaminadas, desde este punto de vista, a cuestionar de manera crítica hacia dónde se pretende encaminar la investigación sobre este fenómeno y qué implicaciones tiene todo esto como actividad para representar el mundo por medio del diseño.

Un punto para tomar en cuenta en *La estructura de las revoluciones científicas* (2013) en el ensayo preliminar de Ian Hacking, menciona que una gran obra como esta “permite las más variadas lecturas y un sinnúmero de usos” (s.p.), lo cual se considera que puede ser un punto de partida para darse cuenta de las posibilidades rizomáticas en una investigación. Es decir, que una investigación debe de abrir posibilidades, provocar cuestionamientos, posibilitar aristas de comprensión de un fenómeno y abrir debates, contrario a cerrar o limitar el pensamiento volviéndolo dogmático. Estimular el progreso según el anarquismo teórico de Feyerabend, sobreponiéndose a la ley y el orden.

Se observa por lo tanto en Feyerabend (1986) la idea de que el mundo no es constante o unidireccional, así como tampoco la historia. No hay métodos que puedan ser radicales si se quiere generar progreso científico, social o cultural, pues todo puesto en tensión es un contexto volátil. Sin embargo, también menciona que existen resistencias, condiciones de poder que generan que dicha tensión no sea flexible, sino que tienda a ser un contexto más sólido, un sedimento que únicamente posibilite poner capa sobre capa, ordenada y cronológicamente; pero si hablando de este uso del poder social y científico ¿en verdad se puede aglutinar algo tan complejo como lo que se ha mencionado?

Una mirada hacia la ciencia no debe tratar acerca de cómo apilar un ladrillo encima de otro, sino precisamente sobre cómo yuxtaponer, y no simplemente agregar aquí o allá, sino tener claridad para lograr una yuxtaposición a manera de celosía; sería como la capacidad de adquirir la lucidez necesaria para imbricar términos, interpelarlos y crear conceptos, que a su vez no son definitivos, sino interrogativos como se ha analizado. Cuestionamientos críticos al propio hacer investigativo que corresponde al tema que aquí se trata. Es a lo que Feyerabend se refiere con dar ‘medicina’ a la ciencia, y que con medicina tal vez indica que no es simplemente un bálsamo para una pequeña lesión, sino que el término indicaría una seria enfermedad científica, y según lo visto, una grave enfermedad requiere de medicamentos cuasi experimentales.

Continuando con la analogía, también menciona que el mundo científico ya está contaminado en su manera de proceder desde siempre, y que tal vez no es ni si quiera posible plantear la posibilidad de una reconfiguración, que quizá entonces la episteme ya viene bajo esa condición compleja y caótica, siendo imposible generar rupturas, y que incluso, son condicionamientos que aparentan ver dichas rupturas como algo real y posible, que sin embargo no son sino ilusiones, y el velo está puesto siempre sobre el investigador sea cual sea su postura. Como se menciona al principio, se aproxima hacia una manera de poder ver con un poco de luz el camino fértil de la investigación, por una parte debido a su potencial para darle diferentes lecturas y aplicaciones, y con potencial no se trata de un número de posibilidades, sino de la capacidad para expandir pensamientos que pudieran creerse bastamente explorados o concretos.

Ahora bien, dentro de los campos del diseño y el arte, hay posibilidades de trabajo e investigación que posibilitan capacidad de maniobra respecto a las representaciones en el libro-objeto, un terreno fértil para canalizar muchas de las cuestiones que se van tratando pero teniendo siempre como fundamento lo construido y fundado con ejemplos trascendentes en el área, como el trabajo de Stéphane Mallarmé con *Un cup de dés jamais n'abolira le hasard* (una tirada de dados jamás abolirá el azar) 1987, que rompe un flujo de lectura lineal tradicional, expresándose a lo largo de la página para verla más en su sentido de espacialidad, pionero de lenguajes potentes y hoy día considerados importantes dentro del diseño editorial y gráfico; Marcell Duchamp con *La boîte-en-valise* (caja-maleta) 1935 que proponía una exposición portátil visibilizando fronteras liminales entre el libro, la escultura y la espacialidad, fundamentales para entender posteriormente la aparición de los libros de artista y el movimiento Fluxus; Bruno Munari con sus libros experimentales a partir de 1940 con propuestas como el *Libro Illeggibile* (Libro Ilegible) siendo más que nada una experiencia sensorial para el lector; Ed Ruscha con la obra en sentido accesible y múltiple, proponiendo la poética del tiempo y espacio por medio de la fotografía vista desde la legibilidad y expansión en páginas de un libro como en *Twenty-Six Gasoline Stations* (1963) inspirando el diseño editorial minimalista; Dieter Roth quien utilizaba el concepto de libro como base para proponer ideas extensas relacionadas al lenguaje de los materiales y efectos de los materiales en el libro como en *246 little clouds* (1978), elementos para apreciar el contraste con la linealidad o la información neutra; Ulises Carrión quien a partir de su obra teorizó sobre la comunicación y mensajes plasmados en los libros de artista haciendo claro su manifiesto en *El nuevo arte de hacer libros* (1975), dejando una visión contemporánea de los significados conceptuales y espaciales que otorga el trabajo editorial experimental.

Con lo anterior, se puede apreciar una fracción importante y esencial de lo que indica Feyerabend (1986) como un mundo de posibilidades, una 'entidad desconocida', rozando con la inconmensurabilidad. Si se observa esto no como una limitante sino como una apertura, cualquier universo, además del diseño y el arte, es potencialmente capaz de contener secretos o fenómenos que expandan el poder en la investigación.

La reflexión que se obtiene es precisamente ver esta tensión de la ciencia más desde el punto de vista flexible, ya que “la ciencia no constituye nunca un proceso acabado y por ello está siempre ‘antes’ del suceso” (p. 8), tema que precisamente beneficia a un campo como éste, pensando en un campo lleno de posibilidades para la imaginación científica.

Por su parte, Foucault (2002) marca la pauta sobre estatutos que considera obsoletos o enciclopédicos, al referirse a ‘movimientos de acumulación’, ‘saturaciones lentas’ y ‘espesas capas de acontecimientos’, haciendo hincapié en el proceder lineal del historiador. Esto viene de la idea que aquí se plantea al proponer que, dentro del mismo marco, se debe distribuir y canalizar la teoría que viene desarrollándose. Foucault plantea entonces que un mejor sentido sería verlo como “redistribuciones recurrentes que hacen aparecer varios pasados, [...] a medida que su presente se modifica” (p. 6). Esto lleva a pensar la arqueología del saber en el sentido que Walter Benjamin (1996) afirmaba que se debía interpretar y reconstruir la historia y la memoria, desde los vestigios, pues son estos –en su calidad de ruina– los que protegen y poseen las cualidades que el investigador contemporáneo debe de hacer visibles, es decir, que no hay una metáfora exacta de lo que un vestigio del conocimiento vaya a arrojar al presente, sino que precisamente como hace alusión Foucault, hay varias interpretaciones de acuerdo a la contextualización que se le otorgue, una analogía a la arqueología puede tomarse partiendo de que

quien se trate de acercarse a su propio pasado sepultado [,] debe comportarse como un hombre que cava. Esto determina el tono, la actitud de los auténticos recuerdos. Estos no deben tener miedo a volver una y otra vez sobre uno y el mismo estado de cosas; esparcirlo como se esparce la tierra, levantarlo como se levanta la tierra al cavar. Pues los estados de cosas son sólo almacenamientos, capas, que sólo después de la más cuidadosa exploración entregan lo que son los auténticos valores que esconden en el interior de la tierra: las imágenes que, desprendidas de todo contexto anterior, están situadas como objetos de valor –como escombros o torsos en la galería del coleccionista–... (Benjamin, 1996, p. 202).

También hay que comprender al hacer referencia a estas arqueologías, que existirá siempre el sesgo impuesto en la manera de construir el conocimiento, es decir, que develar vestigios no necesariamente implica una práctica con resultados reconstructivos, reconfiguradores y por lo tanto altamente potentes conceptualmente –refiriéndose al

planteamiento de Foucault—, sino que dependerá del sesgo impuesto por el investigador. Esta acumulación resultará también una losa imponente de la cual, en apariencia, sería difícil no tomar parte, pues en su analogía, Ortega y Gasset (2005) menciona primeramente que el tigre nace en su condición de tigre una y otra vez desde el principio, siempre aprende de nuevo lo que ya otros habían aprendido, sin embargo, en el hombre existe la transmisión de conocimiento, que por un lado potencia el progreso, pero no siempre es bueno y no siempre es malo. La idea es entonces buscar la ruptura y la discontinuidad de la historia en contraste con la estructura firme, sin embargo, cuál es la manera de llegar a ello, o cómo se legitima realmente qué es disruptivo, son las cuestiones que plantea Foucault.

Se aprecia entonces el ‘estatuto’, la autoridad otorgada al ‘documento’ como fuente permanente, acumulativa y como visión blindada del pasado que Foucault propone como unidades vectoriales, esto es, trabajar directamente sobre la entraña inserta dentro de las generalidades de la historia plasmada en el documento y a partir de ello tejer nuevos acercamientos, vecindades, similitudes y/o contrastes, visto desde el mismo Foucault, “lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas” (1968, p. 2), conceptos que se entran directamente con la genealogía del libro-objeto (LO). Se trata de observar los pequeños subtítulos —las omisiones— en los ‘hechos’ que han sido ‘validados’. Es por ello que Benjamin hablaba de una imposición del pasado por medio de una monumentalización, haciendo referencia a que “jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de ello, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro” (2001, p. 3), donde el proceso de transmisión de la cultura es visto como una monumentalización impuesta como símbolo de poder, de ahí que se maneje con el término ‘barbarie’. Bajo esos términos, tales imposiciones como los monumento-documentos, la memoria en sí, Foucault habla de que la historia “se dedicaba a ‘memorizar’ los *monumentos* del pasado, a transformarlos en *documentos* y a hacer hablar esos rastros que, por sí mismos, no son verbales a menudo, o bien dicen en silencio algo distinto de lo que en realidad dicen” (1968, pp. 10-11). Corresponde entonces preguntarse cómo estas imposiciones han

nublado las condiciones de posibilidad de un nuevo movimiento que brinde un campo adecuado para las ciencias cualitativas.

El establecimiento de estas vecindades, el acotamiento de variables y métodos cercanos de análisis, se han establecido respecto a un nomadismo inconsciente –en un principio–, en el que es fácil desviarse del objetivo central, pero que, visto en perspectiva, ha otorgado una visión panorámica a la investigación que, en la actualidad, permite tener caminos más claros en posibilidades y discursos más reflexivos. En este caso, el pensamiento de Foucault se entramaría dentro del contexto de la investigación, desde *Las palabras y las cosas* (1968) y *Vigilar y castigar* (2002), ya que son hilos conductores fuertes de los cuales se hace uso para la investigación. Hay que señalar también que una de las características en la configuración del presente estudio se ve reflejada en el texto de Díaz y Jait (2012) acerca de que el “‘objeto’ del discurso no es una esencia, ni es natural, [...] no preexiste a su ‘descubrimiento’, sino que se ‘configura y transforma en relación con regímenes de enunciabilidad y visibilidad que lo constituyen y en los cuales emerge ese objeto’” (Restrepo, 2004, en: Díaz y Jait, 2012, p. 146). Se habla entonces de una transversalidad en persistente dentro de esta investigación.

A partir de este contexto, ¿cómo se pueden proponer modos de archivar, disponer y proyectar espacios? Se estaría hablando de encontrar una forma de representar contextos espaciotemporales de manera más ordenada con el fin de diseminar experiencias humanas de manera comprensible como el contexto de la prisión. El ordenamiento de espacios, la apertura a una sensibilidad más notoria y un mejor manejo de la experiencia hacen más comprensibles estos lugares que subyacen bajo la percepción humana normal. A esto Flusser hace ver una posible respuesta indicando que

La pregunta es absolutamente indigerible, pues no se puede ser diseñador y creador del mundo, y al mismo tiempo estar sometido a él. Afortunadamente (pues aquí un ‘gracias a Dios’ no tiene mucho sentido) hemos descubierto recientemente una solución a esta aporía. Una solución que se retuerce como el nudo de Möbius. Hela aquí: nuestro sistema nervioso central (SNC) recibe de su entorno (que, evidentemente, incluye también nuestro propio cuerpo) estímulos codificados digitalmente. El sistema procesa estos estímulos por métodos electromagnéticos y químicos (aún no del todo conocidos) y los convierte en percepciones, sentimientos, deseos y pensamientos. Percibimos el mundo, sentimos y

deseamos con arreglo a cómo el SNC ha procesado los estímulos; y este proceso se encuentra programado de antemano en el SNC (2002, p. 44).

Es verosímil por consecuencia pensar así en el tramado de toda la teoría, con el objetivo de ir más allá de su aglomeración y reflexión, de sus posibilidades y de su proyección en el objeto particular, de manera que su confección coherente dependerá de cómo el diseñador teje estos conocimientos con base a sus experiencias, visión de la naturaleza y dominio de la técnica y la plástica, de ahí que cuando se habla de metaforizar el proceso, se está tratando sobre cuestiones que ya están inscritas en el mundo y de cómo se les ha venido incorporando a la vida cotidiana, de cómo estos procesos del cuerpo que regulan las percepciones son los que otorgan diversas capacidades de traducción, así con el diseño y las artes. Otl Aicher (1994) menciona en este ámbito que

Hoy, la nueva situación del hombre es menos producto de su capacidad intelectual que de su temor a una autonomía que posiblemente se haya vuelto incontrolable y en igual medida indecisa, ciega e impresionante en sus efectos. Continuamos filosofando sobre el mundo como 'ser' y no advertimos que el mundo se nos ha convertido en un proyecto, en un modelo acabado en el que incluso la propia naturaleza se halla contenida. Ya Immanuel Kant introdujo en la filosofía 'un principio más' no basado en encadenamiento causales. Es un principio reflexionante. Distinguiéndolo de la razón y el entendimiento, lo llamó 'facultad del juicio' (*urteilskraft*). El 'juicio reflexionante' no pretende averiguar las causas de las cosas, sino su finalidad, aquello para lo que nos sirven. Kant pasó así de una explicación causal a otra final. Ya no es el principio de la razón lo que determina las cosas, sino la adecuación a una finalidad de las mismas. Con el 'juicio reflexionante' y la 'facultad de la imaginación' a él ligada pensamos el mundo desde lo concreto, desde lo particular, no según principios universales (p. 174).

A esto también Marx, quien hace su "irrupción epistemológica y política con el materialismo histórico" (Danel, 1997, p. 37), teoría que sirve como una 'guía para la acción', pone en juego un problema práctico, pues es, según afirma, "donde el hombre tiene que demostrar la verdad, es decir, la realidad y el poderío, la terrenalidad de su pensamiento" (p. 38). La crítica al entendimiento de la realidad por medio del modelo Marxista propone que no solamente se deben confrontar ideas en contra de ideas, porque terminará siendo una lucha de frases contra otras frases, aquí es interesante notar la

cuestión de ‘interpretar de otro modo’, ver la congruencia de los postulados frente a la realidad de un problema práctico en analogía para este caso.

De forma general, como directriz en este apartado se estipula que todo conocimiento puede ser desarrollado a manera detallada desde un origen que se pueda determinar no únicamente al inicio, en su planteamiento o hipótesis, sino desde un movimiento iterativo hablando metodológicamente, pues la ruta a la que puede llevar la creación de este libro-objeto sobre la cárcel, contemplando sus variantes, derivados, posibilidades creativas y tangencialidades, obligan a considerar esta manera de entramado imbricado, donde se puede maniobrar con la flexibilidad de un concepto y estrategia, sin perder el rumbo y objetivo.

Determinar esto dentro del caos que conlleva trabajar bajo un cuerpo metodológico híbrido, supone la tarea de evidenciar en todo momento el concepto básico y objetivo de la investigación, que trata de que la cárcel como hilo mediático estimule la confección objetual y configure en términos de vecindad de los conceptos, la racionalización del espacio como caldo de cultivo para la ampliación de sentido; el desdoblamiento de las ideas que ya le son inferidas como espacio carcelario, se hace posible en la medida en que se entrelazan las bondades del libro-objeto como posibilitador de éstas que requieren trabajarse desde parámetros provistos de dualidad: el conocimiento racional en juego con el intuitivo, la técnica de confección en relación a lo creado naturalmente sin intervención humana –acción de impacto a materiales–, lo metafórico y lo literal, lo tangible de lo intangible, lo carcelario y cerrado a lo emancipador y abierto.

Las razones de la dualidad son provistas como una estrategia para la puesta en práctica del fluir de las ideas y los principios en los que se fundamentan estos aspectos duales se ven plasmados a lo largo de los apartados temáticos. En algunos elementos son más puntuales los parámetros que hacen posible entender la manera en la que se contrastan y contraponen los términos y características de los conceptos utilizados, ya que la mirada específica de un autor puede guiar hacia una perspectiva más sólida o mejor desarrollada que la contraparte. En este caso, la intención de la confección práctica

fundamentada teóricamente implica que el traslado de información necesariamente sintetice en algunos aspectos, por ello que las herramientas metafóricas puedan ayudar a esta cuestión para no perder en cuanto a referencias y contenidos.

El ejemplo principal se da cuando se traslada al papel o a la hoja del libro, la interpretación de la cárcel en su elemento más básico como un espacio aislado –*otro*– y distinto, lugar que contiene diferentes dinámicas y principios, que se presenta anclado a otro mundo, vívido en sus propias formas y bajo otro modelo de funcionamiento, que pone límites a lo normal y socialmente conocido, “un discurso de la organización de un espacio de dominación específico, [...] un paradigma constructivo concreto -el panóptico de Bentham sobre el que se ha asentado una buena parte del esfuerzo que intenta configurar formas y volúmenes que hablen de poder” (Fraile, 1985, p.1); recurriendo a este concepto en su forma general como lo plantea Fraile, se puede esquematizar de forma que sobre el papel, sobre el libro, se entienda como un contenido ceñido a lo singular del tema, no solamente visto en Foucault, sino desde la óptica que se plasma en el cuento *En la colonia penitenciaria* (1914) de Franz Kafka, que determina por sus cualidades narrativas que lo importante del encierro no está en la cárcel en sí misma, sino en el poder y sus formas discursivas de ejercerlo. Un discurso de poder se configura figurativamente en la hoja como una dominación de lo grande sobre lo pequeño, en el aspecto representativo más general. Esto es un elemento de mayor amplitud sobre el de una escala menor. Son principios que en apariencia parecen simples, pero otorgan sentido y racionalización a las capas que conforman la complejidad de una obra entramada de esta manera.

Al igual, hay que ver que recurriendo al ejemplo de Mallarmé (*Un cup de dés*) como poeta y su intención de colocar un contenido complejo en un libro, se puede entender como algo sin sentido, por ello que se tenga la idea de que es una tarea imposible, y precisamente, no es la intención de este proyecto, sino una referencia importante que dé pie a entender de qué manera situarse ante este tipo de situaciones, “para el poeta, el libro como idea estaba marcado por su irrealización. Precisamente porque los manuscritos no pueden materializar esta idea” (Gorelick, 2018, pp. 5-6), de ahí que se plantee que para

llegar a la representación compleja, dentro del diseño editorial se deba hacer uso de su desplegado el libro-objeto como herramienta estético-material.

Es entonces que el autor de cada proyecto y obra es quien dicta lo que se puede utilizar, atento a las disposiciones de lo que la teoría otorga en su complejidad, las ideas nuevamente se someten al filtro creativo y estético de un pensamiento objetivo desde la teoría, pero subjetivo a partir de sus elementos de confección y maquetación, las ideas entonces como elemento indispensable y flexible se subordinan a *los principios fundamentales de la razón pura práctica* de Kant (2011)

En el conocimiento práctico, es decir, en aquel que sólo se ocupa de los fundamentos determinantes de la voluntad, los principios que uno se hace no son ya por ello leyes a las cuales uno se halle inevitablemente sujeto, porque la razón en el uso práctico se ocupa del sujeto, es decir, de la facultad de desear y la regla se puede orientar de diversos modos por la disposición particular de esta facultad. La regla práctica es siempre un producto de la razón porque prescribe la acción como medio para el efecto considerado como intención. [...] las leyes prácticas se refieren sólo a la voluntad, sin considerar lo que se consigue mediante su causalidad, de la cual se puede hacer abstracción (porque pertenece al mundo de los sentidos) para obtener puras estas leyes (pp. 20-21)

En este sentido, la creación del libro-objeto apela no únicamente a lo conceptual y desarrollo protocolario de lo que significa y simboliza la cárcel, y de sus cualidades como un elemento de castigo, redención y encierro como se comprende en la cultura, sino que también extiende el uso de significados para su lectura y su comprensión, pues se convierte en una interfaz que logra interpelar al espectador y lector en su capacidad reflexiva y como emisor de juicios. En síntesis, es una estructura que funciona, en contraste a las estructuras o sistemas establecidos, como una serie de módulos que se conectan entre sí según la mirada que les intervenga, y como producto de un entramado desde lo particular a lo complejo, vuelve necesario que dicha intervención aporte a sus formas de traducción, es decir, volviendo sobre el aspecto dual, va del velo y oculto a lo expositivo, y de lo nómeno a la intuición sensible.

CAPÍTULO I.

El libro como dispositivo representacional.

Desde que el ser humano ha sido capaz de contar su historia, ha existido la necesidad de plasmar intereses, conocimientos y acciones realizadas en el mundo. Uno de los medios de representación que se puede observar como depósito formal de esta información, es el libro, desde sus primitivas confecciones hasta el objeto actual, incluyendo sus derivados e innumerables cuestionamientos acerca de su existencia y porvenir. Considerando al libro como un asentamiento de ideas de la humanidad, se puede pensar en la flexibilidad de sus usos para vaciar y mirar el contenido de los pensamientos y preguntas de la humanidad, desde las formas tradicionales por medio de la escritura y el lenguaje, hasta maneras disruptivas enmarcadas en el diseño, el arte y la poesía. Por lo tanto, es éste un objeto de interés en varios aspectos, por su uso como dispositivo, su función como artefacto cultural, sus características morfológicas y sus cualidades de representación.

1.1. ¿Qué es un libro?

Primeramente, se debe contemplar que está en la naturaleza del libro poseer aristas, como definiciones en varios sentidos y enfoques creativos diversos, por lo tanto, se encuentra siempre en etapa evolutiva. Se dice con esto, que el libro apela al cambio y la adaptación, y es la razón por la que mayor audiencia está interactuando con él, desde el lector pasivo y contemplador, hasta el creador más determinado en la tarea de mostrar nuevos horizontes de acción, no por nada no ha sucumbido a los supuestos embates tecnológicos. Es necesario tomar en cuenta que tratar de conmensurar de manera visible alguna de sus dimensiones, sea filosófica, proyectual, retórica, editorial, plástica, etc., será parte del proceso iterativo que plantea el análisis en este estudio. Se debe acotar también que el libro tiene algunas denominaciones hechas a lo largo de la historia de las cuales, habrá las que aún hagan eco en el presente, y también las que, por alguna razón, han sido relegadas

o puestas en juicio como arcaicas, todo de acuerdo con la relevancia que los autores puedan imprimirle.

El libro no es autocontenido, resumible o autoexplicativo, es decir, está en su naturaleza desdoblarse y ubicarse siempre en un horizonte de sentido. No se termina con dar vuelta a la última página, ya que, hay ceñirse a la analogía de verle como una representación del mundo, éste, como el nuevo día, siempre tendrá otra página. Terminar de explorar un libro, abre la puerta a la exploración de uno más, sea en forma seriada, en continuación, en reversa, o sea de manera aleatoria. Crear un libro, abre el camino a imaginar uno nuevo, la exploración de éste y/o el análisis de su predecesor. Los grandes libros sagrados, abren la dimensión para explorar el ser y la consciencia, pero al igual, llevan a otro lugar.

Se observa entonces al libro como un vehículo de comprensión de ciertos fenómenos de la realidad, segmentos de interés a los que el individuo intenta someter por medio del libro, pues bien, sería tarea difícil proponer que se puede contener todo el conocimiento del mundo como en su momento lo planteó Stéphane Mallarmé. Es buen modo de plasmar y esclarecer inquietudes pequeña, mediana o ampliamente complejas, porque más allá de su valor tecnológico, goza de ser una herramienta al servicio de las ideas del ser humano, y es por ello por lo que se denomina un dispositivo, un artefacto y un simbolismo.

1.1.1. El libro como dispositivo.

El dispositivo es una trama compleja, factible de ser deconstruido y analizado, es una relación simbiótica entre variantes que desde la superficie no parecerían ser conexas, pero que al final convergen para conformarse como una estrategia (Agamben, 2015, pp. 10-11). Es, según lo plantea Foucault, “tanto lo dicho como lo no dicho, he ahí los elementos del dispositivo” (p. 10), pues ya vemos que además hace sentido con el inicio de *Las palabras y las cosas* (1968) cuando menciona que “la idea de Borges de hablar de una taxonomía

tan inverosímil tiene que ver más con la imposibilidad y los límites del pensamiento, a los que normalmente no acudimos” (p. 1). Así, se observa que Agamben retoma este principio y esencia, lo cual nos permite ver, cómo en cierta manera, tiene una conexión directa con el libro, ya que carga con un trasfondo estratégico, se compone bajo un sentido estructural que, desde la antigüedad, ha traído consigo o se la ha otorgado la cualidad de dispositivo de poder y de conocimiento, es decir, que el libro nunca carece de intenciones.

Bien, si se toma el libro como dispositivo en este sentido, antes hablaba únicamente desde el lenguaje y la escritura, posteriormente con la imagen y el juego visual de caracteres, hasta que logra transgredir la tradición de la forma. Visto de esta manera, esto puede interpretarse como nuevos agregados al libro para conformarse, de manera sólida y tangible, como un dispositivo que puede dialogar sobre el poder y el saber. También cabe hacer la distinción nuevamente, que este lugar común que no carece de intenciones, sino todo lo contrario, contiene el pensamiento de época tras época siendo parte del reflejo de la humanidad, y al construirse bajo el statu quo, ¿es entonces que ésta se construye como un dispositivo? Lo que se pretende con este cuestionamiento es dejar ver un poco las intenciones del dispositivo y la manera en que se puede extrapolar el concepto al libro. Las explicaciones de Agamben en torno a este juego de poder que plantea Foucault remiten a permanecer en el libro como un discurso de estrategia. Se podría decir que las intenciones de los artistas de retomar al libro en el siglo XX como un espacio disruptivo, surgen a la par de dar una contra respuesta a los discursos hegemónicos. Hay que ver también que el dispositivo “no se trata de un término particular que se refiere a esta o aquella tecnología de poder” (Agamben, 2015. p. 15), es una red con particularidades y generalidades, abstracto pero congruente para contextualizar un objeto como el libro, es al mismo tiempo una decisión, un mecanismo y un plan (pp. 16-17). Ahora bien, Agamben propone la explicación de dispositivo, a lo que quizá se pueda ceñir esta explicación en mayor o menor grado, dada la amplitud

llamaré dispositivo literalmente a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. Por lo tanto, no sólo las prisiones, los manicomios, el Panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las

disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder de algún modo es evidente, sino también la pluma, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, los ordenadores, los teléfonos móviles y –por qué no– el lenguaje mismo, que quizás es el más antiguo de los dispositivos, en el que miles y miles de años atrás un primate –probablemente sin darse cuenta de las consecuencias a las que se exponía– tuvo la inconsciencia de dejarse capturar (p. 23-24).

Desde esta perspectiva, la relación y convivencia que se presenta con el dispositivo es inseparable, pues aún en aislamiento, el lenguaje está presente en el pensamiento, es decir, como dispositivo interno. El propósito no es entonces cuestionar qué es un dispositivo, sino observar cómo un objeto es capaz de conmensurar varias de sus posibilidades en un mismo espacio. Así, tratar al libro como un depósito, tanto en idea como en materia, remite al dispositivo. A la vez, lo que plantea Agamben, es ver las fisuras en el concepto para no agregarlo únicamente como un engrane más a la naturaleza de la sociedad y la cultura, sino el ser capaces de construir en torno a él, un discurso que, de cierta manera, transgreda el orden específico. De ahí que esta idea de libro como dispositivo desprenda la sensación de trazar un análisis transversal no sólo que permita ver estos elementos regulatorios, sino que aporte, en poco o mayor sentido, a describir un objeto capaz de plantear estas interrogantes, y aún más, a desarrollar un discurso en torno a las características y posibilidades del libro para contener una estrategia que dé cuerpo a un planteamiento crítico.

De esta manera, para este análisis, el entramado de lo configurado como dispositivo, tendrá eco dentro del libro físico, del objeto y obra. Consecuentemente se interpela al dispositivo en función de un rigor espacial y narrativo.

1.1.2. Artefacto cultural.

El artefacto es una disposición del mundo de las ideas al mundo físico, traer al plano material un objeto elaborado bajo una técnica y rigor específicos, y que, al sumar el arte o una cualidad artística en el proceso de elaboración, hay que denominarlo obra. Sin embargo, el denominar artefacto al objeto, remite a especificar que no son precisamente

sinónimos, y por el contrario, la idea o intangibilidad que permea a un objeto, le otorga cualidades que lo replantean dentro de las ‘cosas’. Por un lado, existe el objeto en apariencia y utilidad, rasgos que al perderse o avejentarse, lo sitúan dentro del mundo de lo utilitario de uso y deshecho, es un artefacto que no cobra sentido, sino que lo pierde. Por el otro lado, el artefacto cultural se da en función de una esencia y un funcionamiento o proceder, según plantea Heidegger, hay una dimensión operativa en el objeto, es decir, “la cultura con sus innumerables presupuestos, convenciones y concepciones” (Isava, 2009, pp. 445-446), dicho propiamente en términos del autor, “ponerse en obra”. Aquí se vería entonces la utilidad y la instrumentalización, sin agotar su sentido de existencia. Se puede observar acudiendo a que

...en el artefacto cultural la materialidad se vuelve subsidiaria de su “poner en obra” la cultura. Esto nos permite afirmar (gloso aquí y reformulo un pasaje del texto de Heidegger): lo material en el artefacto cultural no puede negarse; pero en éste lo material debe pensarse a partir de lo que en él se pone en obra –lo que en él opera y se patentiza: la cultura (p. 446).

Es por tanto, generar una manera distinta de realidad a esa materialidad, y es aquí donde se plantea nuevamente, después y en torno del dispositivo, la aproximación de libro como artefacto cultural. En un primer sentido, se habla del libro como un depósito y reflejo de conocimiento, por lo tanto, un entramado de convergencias a utilizar bajo un propósito específico. Después, se ve como materialización de ese entramado, con la intención de distenderse no con un fin utilitario, no en base a la familiaridad que ya se conoce, no como un recurso más para amplificar la cultura, sino como un momento esquematizado bajo las cualidades del libro para nombrar otros lugares, establecer otros intentos de expresión, o describir otras interacciones que la misma cultura reconocerá bajo la forma de signo, bajo sus propios conocimientos sobre las representaciones. Esto, particularmente otorga dos virtudes al libro como artefacto cultural: una es el aprovechamiento de los factores tangibles y ya conocidos de su versión utilitaria, es decir, que al ejecutar ciertas manifestaciones estéticas reconocibles en él, puede seguir orbitando próximo a su lectura y comprensión tradicional; la otra virtud, es por tanto, lo que es factible de capturar y

exponer, de otro modo, al desplazarse más allá de la forma, sin dejar su constante, la materialidad. Por ello que el libro, como artefacto cultural, “‘pone en funcionamiento’ las redes de significación que lo hacen posible y lo justifican, pero al mismo tiempo las patentiza al escenificarlas en una suerte de inscripción significativa susceptible de ser leída, analizada, interpretada, (re)pensada” (p. 448).

Así, al acercarse a explicar qué son ‘los otros lugares’ de la cultura a los que apela el entramado del dispositivo y las redes del artefacto, para diferenciar estas virtudes dentro del escenario tradicional de la edición y la biblioteca, el libro también debe ser analizado desde su carácter de signo.

1.1.3. Forma simbólica.

“La forma del libro es, sobre todo, una forma simbólica en el sentido que le da E. Panofsky en *La perspective comme forme symbolique* [...], es decir, una forma que expresa, implícitamente, un conjunto de valores y representaciones del mundo” (Melot, 2008, p. 132). La regularidad de uso adquirida por el código y su dominio mucho antes de la imprenta se planta frente al cuestionamiento, ¿dónde radica realmente la forma simbólica del libro? Michel Melot lo observa desde los textos sagrados y bíblicos, al argumentar que posiblemente las características anatómicas que vuelven práctico un código, permitieron que con el tiempo, se adaptara mejor al uso cotidiano y continuo que exigía la Sagrada Escritura, por lo que, en el transcurso del siglo I al IV, al tiempo que se consolidaba como el libro inherente y referencia para el cristianismo, su anatomía y disposición como soporte, permitió al iletrado penetrar en el mundo de la escritura, de cierta manera, integrarse a un universo al que antes no se le era permitido llegar, incluso, redactar sus propios pensamientos como testigo viviente de esa sacralidad. Al haber un orden práctico en el código, un sistema legible para el objeto que propició una mayor interacción, las dinámicas cambiaron, así como la disposición de jerarquías, por lo que el lector fue capaz de vivir una experiencia distinta. A destacar de la escritura, Melot (2008) señala que

la escritura es solidaria de su soporte, al que puede incorporarse prácticamente, el código, lo que es más importante, se abre y se cierra. Es un objeto completo e independiente. Se puede decir que es autosuficiente. Contiene una verdad acabada cuya jerarquía interna puede organizarse de manera definitiva y estable con respecto a un conjunto finito (p. 135).

Es quizá el sentido de estabilidad, lo que facilita que el soporte adquiera una nueva dimensión no sólo como un contenedor modelo de aquel tiempo, sino como fuente de confianza, basado en un simbolismo que habla de algunas inquietudes reflejadas en conceptos inciertos del ser humano en base a la dualidad de la libertad y del espacio, como las de (dis)(pro)poner, explorar, abrir, terminar, dejar, en(cerrar). En este sentido, se refiere a que la metáfora de estas disposiciones sobre el abierto y cerrado, se materializa en la interacción con el código, y aún más, al poseer la cualidad de “portabilidad” (p. 135). No hay razón entonces para no haber querido perpetuar estas bondades mediante el soporte que, al mismo tiempo, se llenó de carácter simbólico. Al ser observado como un espacio estructurado y notar la característica de ser proclive a generar un estímulo táctil o visual, el objeto como tal, puede además generar asociaciones, experiencias, reminiscencias, etc., convirtiéndose entonces en material cognoscitivo.

En el sentido del libro tradicional, el código, que hasta la fecha ha hinchado las vitrinas por medio del texto en la página, contenido literario estructurado y esquematizado para seguirse produciendo y sustentando por muchos años más, de ahí que hablar de su sistematizada anatomía y secuencia editorial, remita a él como una forma simbólica y llamarlo únicamente como libro, para referir toda la práctica tanto literaria, editorial y de mercadotecnia.

1.1.4. Libro como arquitectura.

Hablar del libro como una estructura, comprendida y desarrollada de manera secuencial para su distribución, como en todo sistema de producción, provoca entender que el sentido de reproducción y secuenciación de los textos, más allá de la mecanización de la

impresión, proviene de comprender los detalles y elementos de un objeto, de saber sus características concretas para comenzar su construcción y desarrollar hasta la última página, y por consecuencia su contraportada, llegando a su conclusión para su finalidad: convivir y armonizar con otros textos e ideas, siempre en orden y siempre fuera del conflicto espacial. Para ello existe el concepto de biblioteca y la secuencia del alfabeto. Por lo tanto, ¿en qué sentido se manifiesta su arquitectura? Hay que establecer que al hablar de secuencia, sistema y estructura, se refiere tanto a las cualidades anatómicas y físicas de composición del libro, por lo que se presenta la analogía en ese sentido, pero así mismo, estos mismos tres conceptos hacen eco por el lado de la distribución y estrategias de mercado para que más ejemplares lleguen a más lugares, es decir, al tener una secuencia, existe de antemano la idea de posicionar X número de piezas, por lo que esto se configura bajo una suposición de alcance y posicionamiento. La cuestión sistemática, atañe a los medios de distribución y reproducción, que a diferencia de la impresión antigua, han proliferado como tecnologías de producción insaciable en comparación a las de origen, todo esto bajo una estructura afianzada y probada para rendir frutos. Puesta en marcha, toda la maquinaria tanto literaria, de edición, de producción y distribución, se conforma como la arquitectura del libro. La idea explícita no es necesariamente hacer constante una crítica a los procesos de industrialización, pero implícitamente la idea tradicional de libro, lleva a pensar en lo anterior y a ver permeadas en varios aspectos estas nociones. Vilchis Esquivel (2016), muestra alguna manera de ver lo anterior a razón de argumentar que

Como todos los objetos producto de la civilización el libro no se sustrae a sus valores de uso, de cambio y de signo, por lo cual, además de considerarse las cualidades de su contenido y las posibilidades de su forma, hay que entenderlo como mercancía sujeta a los procesos de producción, distribución y consumo que propician que en algunos casos sea tratado como un recurso de conocimiento y en otros llegue al extremo de situarse como un ornamento, como es el caso de los conocidos *Coffee table book* (p. 10).

Bajo este pensamiento, también se sitúa la idea de que propiamente el concepto 'libro como arquitectura', está pensado como una manera de extrapolar al libro las características que hacen a la arquitectura un sistema para el análisis, distribución y estética del espacio para la vida diaria. De igual manera, entendiendo la arquitectura como

un modelo de proyección bien esquematizado para ir de la idea a la materialización en el espacio público o privado, es que podemos encontrar el umbral de cruce con las ideas del libro. Invariablemente también por las características espaciales que la arquitectura supone, y que se ven analógica y naturalmente en el libro como un espacio disponible para el desarrollo de conceptos puestos práctica. Su lectura en forma lineal, de cierta manera se comprendería como un rasgo de la arquitectura estructural del libro, aunque eso se mira en extenso más adelante, se puede comprender como una forma de anclar la percepción humana del tiempo sólo que dispuesto sobre un objeto, lo que lleva a establecer, lo antes dicho, que promueve el acceso a este lapso de tiempo, al literalmente adentrarse en el libro, y que, puede ser completamente suspendido al cerrarlo, al hacer uso de esos rasgos anatómicos, y que de cierta manera, otorgan la capacidad de decisión sobre lo que se quiere o no conocer.

Al respecto se puede anexar, como menciona Melot (2008), “la autoridad del libro es plenamente responsable de su contenido, inalterable, con mayor razón porque su contenido es definido con precisión y comprendido, como dicen los musulmanes, entre dos cubiertas (p. 136). Es un conjunto de paradigmas que se pretenden desentrañar o visualizar desde esta perspectiva, aunque una vez extendidos a los conceptos y prácticas del libro como obra, es imposible establecer límites o confines de su arquitectura y su definición. Consecuentemente, Melot señala otro rasgo con el que se puede ver un poco más sobre el pensamiento arquitectónico al establecer una distinción respecto a las tecnologías en las que se mueve el libro al observar sobre la computadora que “[ésta] no tiene contenido propio. Su centro puede estar en cualquier parte del mundo y su periferia en ninguna parte. El libro es una unidad artificial, una fachada, pero su título único da acceso a un edificio que puede dividirse” (p. 136). Es interesante la comparación para dejar ver la intención de señalar al libro como una dimensión en el sentido de su estructura espacial.

1.2. Libro y metáfora.

Bajo este análisis del libro, se continúa con la idea que retoma McLuhan (1985) de Karl Bucher cuando menciona estudiar el mundo clásico “no a nuestro modo convencional de retrospección histórica, sino partiendo de las épocas primitivas” (p. 4), de este modo, considerando estudiar el fenómeno a la inversa y sin oponer una mirada moderna o posmoderna, se puede generar mayor conocimiento sobre la cuestión del libro. En este caso, para que guíe a su comprensión como objeto, partiendo no desde la visión contemporánea, sino previa a su materialización como manuscrito e impreso.

Para comenzar a tratar el libro con una mirada crítica hay que ponerlo en perspectiva desde su origen, antes de ni tan si quiera convertirse en objeto. Si se va a la raíz o su génesis cultural, se plantea que su detonante es la palabra, misma que desencadena posteriormente en la escritura. Es entonces, la proliferación del lenguaje lo que se materializa en el objeto. Aunque no se pretende comprender el origen de la palabra —su desarrollo como lenguaje— o cómo se rige el ser humano por este código verbal, sí se busca dónde gravita la conexión y adherencia entre ésta y el libro. Comprender la relación desde una ‘arqueología’ más que desde una historia como plantea Foucault (1968), es decir, donde los conocimientos “fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hunden su positividad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad” (p. 7).

Sobre la palabra habría mucho que decir en cuanto a su origen, pero lo que aquí se infiere sobre ella es su uso para representar el mundo. Comprender parte de su sentido como código contextual y su manejo potencial e intencionalmente metafórico, redundando en su estructura visual. Foucault lo ve como una manera en la que el mundo se repliega sobre sí mismo, y que al referirse a la palabra se deduce —tal como él lo aprecia— un mundo complejamente signado, marcado o grafiado por la palabra. Es la manera de conocerlo, representarlo y replegarlo. Se entendería entonces desde su perspectiva que

(...) el rostro del mundo está cubierto de blasones, de caracteres, de cifras, de palabras oscuras —de "jeroglíficos", según decía Turner. Y el espacio de las semejanzas inmediatas

se convierte en un gran libro abierto; está plagado de grafismos; todo a lo largo de la página se ven figuras extrañas que se entrecruzan y, a veces, se repiten. Lo único que hay que hacer es descifrarlas: ‘¿No es verdad, acaso, que todas las hierbas, plantas, árboles y demás que provienen de las entrañas de la tierra son otros tantos libros y signos mágicos?’ (p. 35).

En este sentido, Octavio Paz miraba poéticamente al hombre como hijo de la palabra, pero también como su creador, afirmando que sin ella no existiría la humanidad. A esto correspondería entonces considerar de manera breve, ¿Cómo se nombró al mundo?; si este gesto de nombramientos es consecuencia natural del pensamiento, entonces cómo se define exactamente qué cosa; quizá como menciona Foucault, por la vecindad de ubicación de las cosas en cuanto a proximidad, forma o función. Por analogías que se van replegando una con otra constantemente entre sí. McLuhan (1996) señala este aglutinamiento de palabras, es decir, el lenguaje “como extensión o emisión (exteriorización) de todos los sentidos, el lenguaje siempre se ha considerado la más rica forma de arte del hombre, la que lo distingue del mundo animal” (p. 97). Pone entonces en discusión la palabra escrita y la fonética, y basado en *Creative Evolution* de Henri Bergson (1984) dice por un lado, que “el lenguaje es una tecnología humana que ha impedido y disminuido los valores del inconsciente colectivo” (p. 97), que sin embargo es en su versión escrita donde ordena al mundo, donde permite ver y dejar por sentado en el tiempo lo sucedido pues su poder se refleja en que “deletrea secuencialmente lo que la palabra hablada tiene de rápido y de implícito” (p. 97), narra mientras dispone cronológicamente.

Es quizá entonces que la escritura en forma de signos visuales toma más sentido en el lenguaje ya que lo enriquece. A la vez que, estos signos visuales designan y nombran el mundo, también revelan la capacidad integrada en las palabras para abrir la periferia de significados que Foucault ubica como fenómeno del siglo XVI como un uso por similitud. Es decir, el carácter metafórico del lenguaje lo propone como algo en movimiento y es precisamente esta característica la que lo vuelve difícil de definir; lo deja abierto entonces a la interpretación. Se puede decir que es su naturaleza girar sobre interpretaciones.

(...) el lenguaje no es un sistema arbitrario; está depositado en el mundo y forma, a la vez, parte de él, porque las cosas mismas ocultan y manifiestan su enigma como un lenguaje y porque las palabras se proponen a los hombres como cosas que hay que descifrar. La gran metáfora del libro que se abre, que se deletrea y que se lee para conocer la naturaleza, no es sino el envés visible de otra transferencia, mucho más profunda, que obliga al lenguaje a residir al lado del mundo, entre las plantas, las hierbas, las piedras y los animales (Foucault, 1968, pp. 42-43).

Esta analogía con la arqueología de Foucault refiere a plantear el problema por el lado de lo que algo no es, o dónde no se quiere que se encierre. Debido a esta característica, se observa en el texto escrito el primer paso hacia el libro, un objeto para contener diversas formas al lenguaje, de expresarlo diferente, pues no es meramente un contenedor cerrado de aquél. Debe verse como un espacio para extender su significado mediante otros usos y condiciones. En palabras de Ulises Carrión (2016), lo que puntualmente afirma es que “el libro no es un estuche de palabras, un saco de palabras, un soporte de palabras” (p. 37), es quizá un proceso iterativo para el lenguaje, es lo que McLuhan cita sobre un estante de libros al decir que, “poco a poco, llegué a comprender que los signos en las páginas eran palabras atrapadas. Cualquiera podía aprender a descifrar los símbolos para volver a liberarlos en forma de habla” (1996, p. 99), lo retoma como extensiones o prolongaciones del ser humano, en este caso una extensión/interpretación del lenguaje —y recordando su cualidad de movimiento— que a su vez flexibilizará posteriormente al libro en todas sus características. No únicamente los libros, sino también los objetos artificiales se podrán ver entonces —retoma McLuhan de Hall— para el hombre como

(...) extensiones o prolongaciones para realizar casi todos los actos que antes llevaba a cabo sólo con su cuerpo. La evolución de las armas comienza en los dientes y el puño y termina en la bomba atómica. [...] Las máquinas-herramienta, las lentes, la televisión, los teléfonos y los libros, que transmiten la voz a través del tiempo y del espacio, son ejemplo de extensiones materiales. [...] De hecho, todas las cosas materiales realizadas por el hombre pueden considerarse como extensiones de lo que el hombre hizo antes con su cuerpo o con alguna parte especial de él (Hall, 1959, p. 79; en: McLuhan, 1985, p. 5).

Posterior a la invención de la imprenta de Gutenberg, probablemente se consideró como premisa de este pasado que no podía existir esta tecnología sin la escritura, por lo tanto, no se podía concebir uno ni otro sin el uso de la palabra. El avance tecnológico reflejado en esta máquina extendió considerablemente los brazos del ser humano para abarcar en

mayor medida el horizonte del pensamiento vertido en este conocido y renovado artefacto, ahora más público y con gran capacidad de reproducción: el libro impreso.

Se entiende que la imprenta fue un gran avance para la cultura, como un nuevo ‘fuego’ o una nueva ‘rueda’, y al igual que entonces, se ha visto que “toda tecnología tiende a crear un nuevo mundo circundante para el hombre. La escritura y el papiro crearon el medio ambiente social de los imperios del mundo antiguo” (McLuhan, 1985, p. 2); es por ello por lo que también el progreso implica siempre un cambio, si no radical, sí considerable del estado de las cosas. Este cambio, a diferencia del mundo antiguo, fomentaría lo que posteriormente se abarca como enciclopedismo. Ortega y Gasset (2005) subraya la significación de la llegada de la imprenta y el impacto en el hombre, ya que, si se considera que en el reino animal todo ser comienza de cero, con el suceso del libro impreso, el ser humano comienza a ‘heredar formas de existencia’; parte de una acumulación paulatina de conocimientos, poniéndose en contacto con las vidas pasadas por medio del artefacto del libro o como él lo llama, ‘instrumento’ (p. 62).

Es entonces, tras la llegada de este artefacto, producto de la acumulación de años de conocimientos y experimentación, que se verían las consecuencias prácticas y significativas de lo que ya no solamente requeriría de un conocimiento puramente empírico, porque para plasmar el escrito, antes que la máquina, está el saber expresar con la palabra, narrar el mundo a través de la letra; la variedad de habilidades que implicaba llevar el pensamiento a al impreso se constituiría como un saber hacer. Gutenberg sería lo equiparable a la acción reiterada del saber hacer, “acción ejecutada por un agente profesional que pone en operación las habilidades teórico-prácticas en contextos útiles” (Gómez, 2017, pp. 18-19).

Este contexto sobre el saber hacer constituiría a la imprenta como una práctica elaborada; retomando entonces a Gómez quien indica acerca de Rouse (2011) que “una práctica puede notarse como el mediador de un ‘entramado’ de compromisos, modelos, habilidades, instrumentos, discursos, lenguajes, estilos, materiales estandarizados y fenómenos hechos por la acción de los agentes de un saber” (p. 17), dicho conocimiento exteriorizado como libro impreso, conformará entonces un nuevo modelo de expresión.

La corporalidad del pensamiento integrada ahora al tiempo que se presenta como una forma singular de la palabra, “esa exteriorización o expresión de ideas y sentimientos que es el lenguaje y el hablar, es un instrumento que ‘hizo posible al hombre la acumulación de experiencia y conocimientos, y facilitó su transmisión y máximo empleo posible’” (White, 1957, p. 240; en: McLuhan, 1985, p. 5), ahora palpable como formato de libro.

Formas de existencia como menciona Ortega y Gasset (2005), “los libros son ‘decires escritos’, λόγους γεγραμμένους [razones escritas], 275, c.— y decir, claro está, no es sino una de las cosas que el hombre hace. Ahora bien, todo lo que se hace, se hace para algo y por algo” (p. 86), y poder decir en qué se ha convertido este saber hacer se puede encontrar mejor continuando con la arqueología del libro, como menciona Borsuk (2018):

(...) es un método portátil de almacenamiento y distribución de datos, y surge como un subproducto del cambio de la cultura oral a la alfabetizada, un proceso que lleva siglos y se informa a través del intercambio cultural, tanto pacífico como forzado. En el desarrollo del libro desde la tableta de arcilla hasta el códice, las posibilidades de cada medio —las posibilidades de uso presentadas por su forma— facilitan ciertos tipos de expresión (p. 1).

El libro contextualiza un espacio y un tiempo, los tallados sobre piedra y tablillas de culturas antiguas anticipaban ya un inagotable dispositivo de expresión. Se observa que en el pasado el intento inicial hacia la creación del objeto posteriormente llamado libro, se gestó mediante una necesidad de expresión que se basaba en los soportes disponibles. Si se apela a las constelaciones como ejemplo de la manera en dar lectura a ellas por civilizaciones antiguas, se observa que existe una forma natural de comprender el universo a partir de verlo como un gran soporte de elementos que comunican algo o que poseen la cualidad de mostrar algo que aún no se sabe, pero que, a partir de la observación y la lectura desde diversas perspectivas, dará información y contexto sobre el panorama. En el caso de las estrellas, existe una lectura generada por su movimiento y disposición sobre el cielo, como un gran libro. Quizá entonces, tanto el movimiento celeste como la compenetración del ser humano con los objetos sobre tierra, tenga una inferencia en la humanidad y la capacidad de representar y expresar sobre distintos dispositivos naturales y artificiales, es decir, habría una manera arraigada e insertada de leer y expresar el mundo

con una finalidad: representar en un objeto autocontenido, mediante una narración, una visión de la realidad. Esta manera deriva en el libro como objeto contextualizador. La perspectiva que se tiene entonces hacia el libro en esta investigación es como objeto de conocimiento, englobando con ello su capacidad de representación del mundo, como objeto catártico para el creador, como símbolo de sabiduría y como soporte con la capacidad de distenderse al espacio y tiempo.

Si bien el libro aparece como un soporte derivado de la necesidad del ser humano de representar su mundo, dicho instinto conduce a la pregunta primordial acerca de, ¿Qué es un libro? La respuesta se engloba bajo dos nociones: primeramente, a partir del estudio de su morfología, poder inferir sobre sus usos y aplicaciones; seguidamente, indagar sobre sus cualidades metafóricas. Partiendo de estas condiciones pretendemos visibilizar maneras de representación de contextos –espacio temporales– en el continente del libro mediante la metáfora como herramienta.

Se ubica entonces el libro como objeto de comunicación cultural, que además ha derivado en el uso de lenguajes alternativos en su confección. El ejercicio de su deconstrucción posibilita saltar los convencionalismos físicos de su estructura, generar reconfiguraciones que potencializan la construcción de sentido y, en cierto modo, dar su muerte por sentado en el sentido tradicional. Tomando esto último como base para nuevos momentos creativos, se puede abordar la expresión “‘el libro ha muerto’, según Michele Shauf [...] cuando se refiere [a él] como objeto con una estructura determinada, entendiéndolo como un modo de conciencia, una manera de pensar y de ser, prevalece como recurso sustancial de la civilización humana” (Vilchis, 2016, p. 12); en este sentido, su permanencia –más allá de entenderse como una resistencia– ha incubado una mutación ideológica en cuanto a las maneras de su construcción, inspirando a articular nuevas conexiones de sentido. Dan Graham, en Allen (2014), veía en el libro “una nueva clase de objeto y espacio social” (p. 14). Se observa que este pensamiento permeó en la década de los sesenta, época fructífera de lo antes enunciado según vemos en Allen (2014):

En una época donde Marshall McLuhan hacía el llamado al fin de la impresión, Roland Barthes declaraba la muerte del autor, y las contraculturas –incluyendo los derechos

civiles, los anti militares, los derechos de los gays, las feministas, los nuevos comunistas, y los movimientos ambientales— estaban lanzando ampliamente la revolución social, el libro estaba listo para ser reinventado como una verdadera promesa radical y utópica. Ya no era sólo un lugar para grabar y almacenar textos e imágenes, sino una entidad espacio-temporal por derecho propio, con potencial para acciones, eventos y relaciones (p. 14).

Se estaba comenzando a gestar una mirada autocrítica hacia el mundo, por lo que muchos encontraron en el libro una oportunidad poderosa para volcar todas estas inquietudes creativas. Dado que estos cambios de paradigma por lo general son puntos de inflexión en la cultura también lo son para los modos de representar el mundo; de alguna manera el libro se constituyó como un objeto lleno de virtudes para desplegar nuevos pensamientos. La escritura ya no era estática, ni la imagen unidireccional, es decir, que tal como presagió Mallarmé en su intento de representar el mundo en un libro —siendo obviamente esto imposible—, este dispositivo poseía cualidades de representación metafórica que se extendían más allá del tradicional código. Se conoce que, a fin de cuentas, el mundo no acaba en un libro como creía Mallarmé, “desde este punto de vista, la preposición significa que la vida terrenal proyecta el sueño de sí misma totalmente hacia el futuro, que sólo puede realizarse en piezas, materialmente, en tinta y páginas” (Gorelick, 2018, p. 10), sino al contrario, se construye como un acercamiento concreto a la realidad en un objeto capaz de generar sentido y nuevas perspectivas críticas, “el libro ya no era un lugar de almacenamiento atemporal para texto e imágenes, sino un objeto concreto en el aquí y el ahora” (Allen, 2014, p. 18).

Por lo anterior, es el libro entonces un facilitador para conservar ideas, sin embargo, tiene esto una especie de repercusión, aunque no se analizan aún las posibles ventajas o desventajas, en palabras de Ortega y Gasset, “apenas se resuelve con la imprenta el problema técnico de que haya libros, comienza a acelerarse el *tempo* de la historia, la velocidad del progreso, llegando a nuestros días a un ritmo que nos parece a nosotros mismos vertiginoso” (p. 62); con esto se quiere explicar que esto constituye también el aceleramiento de producción. Si la máquina es hecha para facilitar, hacer costeable un producto, ¿Qué significa su masificación? Posiblemente es como menciona Vilchis (2016), “hay que entenderlo como mercancía sujeta a los procesos de producción, distribución y

consumo que propician que en algunos casos sea tratado como un recurso de conocimiento y en otros llegue al extremo de situarse como un ornamento” (p. 10), un objeto producto de la tendencia del ser humano a la masificación de las ideas.

El libro es un artefacto en transición que inevitablemente narra y contextualiza la vida del ser humano. Está siempre en movimiento, en transición, en interacción; si el libro proviene del lenguaje, es reflejo entonces de este último. Podría entenderse la relación libro y ser humano como una interpelación constante, continua y llena de matices de todo tipo, una interpelación “[que] es la posibilidad de una formación que no cesa de moverse en lo continuo de su pliegue” (Gómez, 2017). Una vez más, el libro no es un ‘espacio’ cerrado sino un posibilitador, no donde todo termina como pensaba Mallarmé, sino donde se comienza.

Dentro del análisis de ubicar qué es un libro, fuera de la formalidad del diseño editorial, o propiamente dentro de un diseño editorial alternativo, se encuentran otros factores que ayudan a esta comprensión como por ejemplo su objetualidad, morfología, estética, mismos que son tratados de acuerdo con las necesidades e ideas de cada autor. Pero incluso antes de llegar a ese punto del libro, y así mismo, a la par, se puede también especificar los factores de representación, como en este caso la metáfora, que se entrelazan constantemente con las ideas materiales así como con la edición.

Al respecto sobre contextualizar el tiempo y espacio, se observa entonces que el libro funcionará tanto por su morfología, como por sus cualidades metafóricas para representar realidades, por ende, también para crear las propias, para desarrollar paralelismos que no confinan a una verdad esencial o única, sino que desencadenan propuestas y probabilidades de ver el mundo. En este sentido, Mallarmé apelaba por desvelar la verdad total con *Le livre*, pero gracias a ello es que se puede entender que el libro no es un objeto concluyente o un espacio ideológico finito, es más bien una idea, con el poder de contextualizar realidades y/o ficciones de modos múltiples para comprender lo que no es visible, donde la metáfora es funcional en el juego de poder representar A por medio de B según lo menciona una fórmula básica.

Lo que se observa por ejemplo en algunos escritos como *El libro de arena* de Jorge Luis Borges (2003), donde se narra: “su libro se llamaba *El libro de arena*, porque ni el libro ni la arena tienen principio ni fin” (p. 176), alude a la metáfora, una manera de ver el libro como un objeto de apertura al mundo, un lugar sin límites y sin bordes, sin un principio ni un fin, que remite a la idea del espacio infinito dentro de él; si físicamente dicha idea es imposible, el relato la hace posible mediante el contexto de las palabras, creando un espacio intangible pero posible a nivel de representación de las ideas; “el libro sirve para estar en el mundo y para irse del mundo” (Borges, 1978, p. 78). No solamente se ve que hay una cualidad desde la literatura para generar contexto, sino que es la metáfora la que apela a la posibilidad del crear espacios mentales.

Es así como la metáfora está insertada desde un mundo poético como modo de creación de sentido y de espacio mental, tal como lo hizo Mallarmé en la segunda mitad del siglo XIX y Borges un siglo más tarde. Este lenguaje poético es lo que “Jean Hyppolite llama ‘materialismo de la idea’” (Gorelick, 2018, p. 10), entendido desde su óptica como las diversas posibilidades de leer un texto expresadas en *Una tirada de dados nunca abolirá el azar* de Mallarmé (1897). Si bien se menciona que, fue en los sesenta que se comenzó a observar al libro con otras posibilidades creativas, se observan estas obras de Mallarmé como pioneras en abrir dichas posibilidades que, hoy en día, siguen interpelando la idea sobre lo que es un libro. Para ambos casos, *Le livre* y *El libro de arena*, obras editadas bajo una mirada poética narradas por el lenguaje, funciona la explicación que otorga Gorelick (2018) para *Le livre*,

(...) fiel a su concepto, no tiene principio ni fin discernible. Su movimiento no es lineal, sino diferencial y transversal. Por lo tanto, se requiere un método de lectura abierto a la experimentación. Por mucho que el texto realice su propia operación poética, está en manos del lector decidir qué forma tomará esta operación en el instante de la lectura (p. XVI).

Por otro lado, Mannoni (1985) menciona que “la estructura no puede producir sentido. Trata de prescindir de él... al burlar lo simbólico” (p. 21). Habla entonces de una pérdida de sentido al querer estructurar el lenguaje; veía la posibilidad de exploración del lenguaje a partir de la visión poética de Mallarmé, quien mencionó con tono enigmático que “la

poesía compensa la imperfección de las lenguas. [...] A la lingüística no le interesan [esas] cuestiones. Para ella las lenguas no tienen defectos, como tampoco los tienen los cuerpos simples para los químicos, ni los planetas para los astrónomos” (p. 17). Lo que en este sentido se intenta expresar a partir de esta visión mallarmeana, es observar la consecuencia: por un lado, de ver las posibilidades del libro en cuanto a su estructura física como un constructor de sentido, y por el otro, de ver su contenido y en éste sus posibilidades metafóricas, como una compensación de otros tipos de lenguaje, y también como un constructor de sentido. Se habla del lenguaje como una tecnología moldeable, al igual que la imprenta se constituyó como tecnología a favor de la fisicalidad del libro en pro de su reproducción. En ambos casos, su deconstrucción otorga las nuevas posibilidades creativas.

Continuando entonces con Mannoni, también comenta que “Jean Tardieu hizo más que los lingüistas para mostrarnos la verdadera naturaleza de la metáfora: puede ser cualquier cosa, pero sin embargo, el lenguaje funciona inclusive en una palabra por otra” (p. 19), esto es que la metáfora puede constituirse como la herramienta predilecta para la construcción del sentido en el libro.

No es por casualidad que se recurra aquí a la metáfora para construir a partir de ella y en relación con el libro, pero para situarse un momento antes de lo mencionado, se abarca la cualidad del tropo desde la perspectiva de Kenneth Burke (1969), dado que coincide en la época en la que se sitúa el cambio de paradigmas ya mencionados respecto al libro.

Burke (1969) en el apartado *Four Master Tropes* del libro *A grammar of motives* habla acerca de cuatro tropos maestros que considera importantes, ya que más allá de su uso convencional y puramente figurativo, estos permiten mediante su identificación “descubrir y mostrar la verdad” (p. 421) dada la manera de yuxtaponerse entre ellos según la mirada del autor; este pensamiento no se encamina propiamente desde un estructuralismo, sino al igual que en Foucault, los tropos son vistos como elementos que se repliegan en sí mismos para abrir contextos. Con esto, Burke lleva a adentrarse en la

comprensión sobre cómo se utilizan estos tropos maestros y cómo conforman elementos del discurso en la vida cotidiana. Los asocia de la siguiente manera: *perspectiva* con *metáfora*, *reducción* con *metonimia*, *representación* con *sinécdoque* y *dialéctica* con *ironía*.

La visión de Burke sobre el manejo de los tropos va más allá de únicamente su uso figurativo. Plantea que “una dialéctica [...] tiene como objetivo darnos una representación mediante el uso de perspectivas interactivas o relacionadas, y esta perspectiva de perspectivas resultante necesariamente será una reducción en el sentido que un gráfico dibujado a escala es una reducción del área graficada” (p. 421). La ‘superposición’ e ‘interacción’ entre los tropos de la cual habla, se refleja a partir de comprenderlos tanto en su forma colectiva como de manera particular; a partir de uno solo, devienen los demás y viceversa.

Bajo esta premisa comienza por enunciar la metáfora, como recurso para poder ver algo en términos de algo más. Utiliza el término *character* para poder establecer estas relaciones refiriéndose con ello a “(cualquier cosa, patrón, situación, estructura, naturaleza, persona, objeto, acto, rol, proceso, evento, etc., entonces se puede decir que la metáfora nos habla sobre alguna cosa considerada desde el punto de vista de otra” (p. 422), es donde entra en juego el uso de la perspectiva, pues se establece A desde el punto de vista de B. Por lo tanto, al no tener una clara certeza de lo que algo es o cómo se compone, se infiere el qué o cómo con una perspectiva diferente en un reino semántico alterno que pueda proporcionar un acercamiento al fenómeno, y al existir por lo tanto varias perspectivas, se genera una realidad de lo que ‘algo’ es; los *characters* poseen niveles de ‘ser’ que propician su traspaso entre un campo y otro, sin embargo, esta extrapolación puede generar en ocasiones un grado de incongruencia según Burke. Se es consciente entonces que el lenguaje metafórico es capaz de resolver ciertas situaciones en conjunto con el libro, es capaz de poner en congruencia algún fenómeno y también de ampliar el lenguaje por medio de la poética.

Se abarcan según los términos de Burke, y por necesidad para complementar el recurso de la metáfora, los otros tropos maestros según el autor. En la metonimia o reducción, Burke comienza por explicar la ciencia como una operación de correlaciones y

procesos en los cuales existe una guía teológica y gubernamental, lo que supone por lo tanto dejar a un lado lo substancial como por ejemplo la naturaleza de las relaciones humanas: “es el del ser” (p. 424). De esta manera se puede observar la ‘reducción’ “de algún campo del ser superior o complejo en términos de uno más bajo o menos complejo” (p. 424), y la estrategia de la metonimia constaría en “convertir algo en estado incorpóreo o intangible en corporal o tangible. [...] Hablar ‘del corazón’ en lugar de ‘las emociones’” (p. 424); por lo tanto, esto estriba en que la metonimia es un dispositivo para el realismo poético mientras que la reducción es un dispositivo para el realismo científico. En este sentido el libro se conforma como un espacio de tangibilidad para lo inmaterial, acción simbólica que se relaciona a los términos de arquitectura del libro.

Las relaciones humanas requieren acciones, dramatizaciones, teatralidad, es decir que no son otra cosa que simbolizaciones, esto se puede notar de manera más explícita en las representaciones teatrales; con esta idea Burke abre el panorama para hablar de la sinécdoque. Ésta se manifiesta en términos de la correspondencia entre el acto de percepción y lo que se percibe, es decir, existe una representación. Como dice el diccionario, se estima su utilización al representar una parte por el todo o todo por la parte en sentido básico, ¿Y no es a fin de cuentas el libro una representación?, “‘representar’ podríamos sustituirlo por ‘ser identificado con’” (p. 427). Pero también en este punto el autor aclara que representar mediante otro sistema semántico podría resultar en una desacreditación, puesto que puede haber una reducción de sentido.

La ironía o dialéctica por su parte, no sería más que una manera en que una interacción entre elementos o *characters* cobra sentido cuando existe algo opuesto entre ellos, en conjunto, nos dicen lo mismo sobre ‘algo’ bajo términos contrastantes. Este tropo aumenta el sentido de asimilación de las circunstancias o experiencias, otorgando una mirada alterna a un fenómeno particular, sin embargo, al igual que en la observación sobre sinécdoque, hay que tener cuidado con su uso, pues puede existir de igual manera una reducción de sentido.

Hasta aquí se observa en Burke que, aunque su descripción de este conjunto de tropos se enfoca en comprender los actos humanos y la cultura desde el lenguaje, se puede

deducir que estos también permitirán establecer analogías para el desarrollo de estrategias en la creación del libro, pues éste es en sí mismo una compleja creación tropológica¹, lo cual se desglosa más adelante.

Bajo este contexto, lo que se pretende en este estudio es postular los tropos como un método de entendimiento con puntualidad sobre la metáfora. Es un punto de partida para el razonamiento de la relación entre contenido y continente, lo que posterior y necesariamente lleva a proponer nuevas relaciones entre ambos. Sin embargo, aunque el tropo es complejo por sí mismo, explicar su antropología es tarea que se puede entender desde las formaciones de tejidos complejos en las teorías del contexto, en las cuales, aunque también se habla desde el lenguaje, su estudio profundo sirve para explicar estos tejidos, y la manera de complementarse con los cuatro grandes tropos de Burke. Es decir, en ambos argumentos –tropo y contexto– se busca la creación de sentido sobre la ‘cohesión y adherencia’, entre significados y significantes, y entre contenido y continente.

Para finalizar con los tropos maestros, se comprenden como operadores narrativos básicos que sin embargo permiten expandir ampliamente el sentido de lo que no se puede explicar en su realidad compleja e (in)materialidad. Marinas (1995) afirma que, de acuerdo con lo explicado por Burke, los “*Tropos* indica[n] no sólo movimiento o mudanza, sino transformación según una figura, [...] son operaciones que comienzan estableciendo [...] una perspectiva diferente, que quiebra las miradas rutinarias o poderosas sobre los procesos en los que se aplican” (pp. 179-180). La finalidad es la misma: conocer y comprender el mundo mediante analogías dispuestas en estas teorías del lenguaje. En este sentido se puede hablar de la analogía como un rasgo imperante en estas teorías para explicar el establecimiento de una conexión o conexiones. Yentzen (2003) explica que

la analogía consiste en una relación de semejanza o de equivalencia entre elementos diferentes. Tony Poze [...] postula que las analogías tienen tres componentes: el sujeto, el análogo y la conexión. [...] Al establecerse la analogía, se crea una suerte de intercambio de los atributos, funciones, o finalidades, de un sujeto de la analogía al otro. El análogo presta al sujeto sus atributos; el sujeto se viste de la potencia comunicativa del análogo.

¹ A su vez al hablar del libro como espacio tropológico nos permitirá identificar los roles adheridos en los espacios carcelarios.

La conexión genera una nueva realidad con una fuerza superior a las del sujeto y el análogo por separado (p. 6).

En perspectiva, se habla de que la comprensión y representación del mundo, se basan en una compleja estructuración y orden de las cosas, debido a la percepción y la manera en que se organiza y transforma el lenguaje. Yentzen coloca la estructuración como pilar en una primera técnica para conocer las etapas del proceso creativo, de lo cual la importancia recae en el pensamiento de Sartre (1948) en analogía con el lenguaje: “existe siempre infinitamente más de lo que vemos. Dentro del mar de percepciones, una figura emerge como una Gestalt, y nos coloca un motivo. Surge como un desafío, una exigencia, una provocación, una carencia o un vacío” (Yentzen, 2003, p. 5). Se crea necesariamente lo que –Goffman, 1974; Bateson, 1972– llaman “la función de estructuración, [que] en el proceso creativo organiza un significado y el involucramiento del individuo. Se estructura una idea o hipótesis inicial respecto de este nuevo tema que la ha surgido como motivo de interés” (p. 5). La función de estructuración es más que nada una necesidad de dar soluciones comprensibles a los problemas que en el mundo se presentan, ya sea a través del lenguaje, de procesos mentales o de figuración mediante diversos recursos. ¿Sería entonces una incógnita la representación compleja del mundo? Aparentemente irrebasable, el horizonte del lenguaje como modo de representación plantea límites que sin embargo se pueden acortar, ya sea flanqueado o (des)doblando su estructura, es decir,

siguiendo a Ricoeur: se parte de una concepción de sujeto que requiere la puesta fuera de sí hacia el sentido; sentido, sin embargo, que no remite nunca a un trasfondo de certeza última sino al desfondamiento progresivo a que nos invita como tarea la constitución en el mundo de la vida. El lenguaje, por su parte, como modalidad privilegiada de lo expresable, es revelador de este aspecto en tanto puede dar cuenta, con su doble condición de acontecimiento y estructura, de esa apertura crítica en el trabajo retrospectivo que pretende anclar ilusoriamente en un significado ya concluido. Si el lenguaje es expresión de lo real no lo es por reduplicación de lo dado, al modo de copia, sino por su capacidad de trasladar, transferir, transportar, la experiencia misma de inagotabilidad del sentido que se realiza en el mundo de la vida (Gende, 2016, p. 79).

A pesar de que Gende señala que Ricoeur en su obra no logra resolver el escollo de la interpretación del mundo por medio del lenguaje y que es una pretensión omniabarcante

ambicionar que todo se nos ofrece como otra cosa (p. 74), la importancia estriba en las oportunidades que esto deriva para generar sentido. Es decir, en el impacto que nuevas interpretaciones pueden crear ya que no existe un lenguaje definitivo o inamovible, sino que continuamente está en transformación. Esta 'inagotabilidad del sentido' está implícita en el modo poético y metafórico, pues su implementación incorpora lo que para Gende (2016) es un aspecto importante que rescatar de este código: "la disponibilidad de lo expresable para ser tratado de un modo no sujeto a la aparente estabilidad de lo mundano, que se lo considera así sólo porque olvidamos su carácter derivado" (pp. 79-80).

Se infiere sobre la cualidad de la naturaleza de las cosas para no mostrarse tal cual, o sobre la (in)capacidad humana para percibir de ciertos modos, lo que lleva a incorporar a esta ecuación, por un lado, el caos como estímulo a la necesidad de estructura e inversamente el orden como sentimiento que desata la necesidad de desestructuración, con el fin de establecer maneras de ver un tropo y tener las herramientas para comprenderlo, y aun para representarlo. Si se observa en términos de una necesidad, hay que decir sobre la consecuencia que genera, dicho metafóricamente, el no observar con claridad, o lo que James W. Fernández (1986) llama lo incoado:

Para Fernández, lo incoado es, 'ante todo, la oscuridad al fondo de las escaleras' (Opus cit., 1986: 215). Lo incoado está formado por aquellos elementos de la vida que son problemáticos, indefinidos, que están más allá de la comprensión, son desconcertantes y, algunas veces, muy atemorizantes o, de alguna manera, impresionantes. Los seres humanos procuran comprender estos agujeros negros de la existencia, 'rellenándolos' con entidades conocidas. Quiero decir que metáforas, metonimias y otras asociaciones de analogía de todo tipo son predicadas sobre lo incoado, de manera que el caos se transforma, al menos temporalmente, en cosmos, siendo el desorden y lo extraño transformados, a su vez, en un mundo familiar de afecto y valor humano (Bate, 2006, pp. 89-90).

Es por ello por lo que se incorpora la metáfora como elemento necesario para el libro, para un artefacto que como se menciona anteriormente, no es un depósito de palabras, no es un espacio común y no es un ornamento, aunque tampoco tiene problemas para incorporar estos elementos. Poniendo lo anterior como contexto, el libro conforma su estructura bajo ideas múltiples. No se explica en términos objetuales, sino se abstrae a

conceptos que según se provoquen, puedan generar el sentido y la posibilidad de un *lugar otro*. Se dice entonces que para hablar de él o de ello, es necesaria esta transversalidad de conceptos para abrir el paso a lo que se busca del libro como objeto. Sí es un objeto físico y sí es un momento en el tiempo, pero pocas veces se podrá decir en esta investigación lo que un libro es, o cerradamente encapsular su esencia, por ello los acercamientos desde perspectivas como el arte y el diseño, podrán contextualizar lo mencionado hacia lo teórico-práctico.

En este sentido, el libro se conforma como un acercamiento y respaldo de modelos dialécticos, donde la importancia y esencia de ideas y conceptos, además de radicar en la interacción entre ellos, también se basa en la manera de incorporarse y representarse en este continente. De esta manera, el libro que se plantea describir es en esencia de cualidad metafórica, pues se presenta como un espacio capaz de (des)articular el pensamiento en busca de estrechar los puentes entre realidades aparentemente distintas, con el fin de no sólo amalgamar un objeto, sino generar sentido y extender el diálogo de la premisa en cuestión. Ya en un momento temprano, se podía apreciar que, si bien el libro es una manera de abrir el diálogo siendo un contenedor del pensamiento, quizá no lo hacía de manera bilateral, pues sólo el uso de un modelo interactivo permitió comprender las ideas en un sentido más amplio y enriquecer así la perspectiva y comprensión del lector. Bajo este modelo de apertura, la experiencia que brindará un libro, así como la propia experiencia del lector, pueden generar su propio sentido, pues éste desde la metáfora puede afectar “a las representaciones internas, [y] la visión del mundo que tiene el hablante” (Millán y Narotzky, 2009, p. 12), pero no es en un sentido de reinterpretar el mundo que se quiere plantear la experiencia, sino conformar un libro-objeto como modelo de posibilidades para distender un relato, para dar continuidad por medio de una lectura distinta a conceptos tradicionales.

Por lo tanto, el uso de la metáfora para explicar una realidad específica es importante en el sentido de dotar de recursos, si no ilimitados, sí muy diversos a la representación. Se comprende también su importancia al absorber a un universo de conceptos abstractos y poder dar claridad y coherencia a estos, es decir, la metáfora

alcanza a contextualizar los polos opuestos, brinda composición y armonía, destapa los lugares oscuros que a menudo se entienden como incoados y logra acercar un paso más a la comprensión, pero con ello hay que decir claramente, que no otorga el último componente de comprensión ni da la respuesta final al problema, sino que de manera alterna, abre el camino hacia una comprensión que no se cierra. Será cuestión de gran cantidad de análisis, desde la perspectiva de un modelo metafórico, indagar sobre un mismo fenómeno para esclarecer si existe un agotamiento de significado y representaciones, hecho que no se trata en esta investigación.

Ya que, en la mayor parte del uso del lenguaje de forma natural y común, se dispone de un sistema metafórico para comunicar, y además esto posibilita un mayor espectro de comprensión del mundo, se puede trazar de manera paralela, una analogía con el universo de comprensión del libro, es decir, indagando sobre la metáfora y sus componentes, se puede tratar la composición y conceptos del libro, pues como se ha mencionado, existen relaciones naturales y dadas desde su origen de manera nativa respecto a cómo se ha venido interactuando con él como un objeto convencional, por lo que las metáforas en el uso del lenguaje son una forma más sólida de imbricar las piezas para el diálogo con el libro.

Según se aprecia en la perspectiva de Lakoff y Johnson (2009), se plantea que si una metáfora forma parte esencial de la vida cotidiana del ser humano en la manera de pensar y expresarse, y dadas las cuestiones que recorreremos a lo largo de este análisis, habrá que ceñirse a los aspectos que de cierta manera se pueden controlar en cuanto al lenguaje que se utilizan para desarrollar tanto éste como otros apartados, es decir, estas formas comunes que tienen que ver con el espacio, el tiempo y la representación, serán las que establezcan el discurso de la explicación de este recorrido, por ejemplo, si en un lenguaje tradicional se habla de espacio o ubicación, se estará utilizando las metáforas de orientación por lo general compuestas por opuestos como arriba/abajo, mismas que servirán en un momento preciso para establecer la propuesta de diseño; seguidamente, si se trata de explicar al libro como un objeto que sería el equivalente a hablar de los sustancial del ser humano, como una entidad, sustancia o contenedor, se estará

recurriendo a las metáforas ontológicas, y esto, en el formato tradicional del libro, se traduce a su capacidad para incorporar, dar cuerpo y sentido a las ideas; también están las metáforas estructurales que permiten responder, ¿Qué es algo intangible en términos de representación?, por ejemplo, decir que ‘una lectura es un recorrido’; al final, son áreas básicas de la experiencia humana que se presentan de manera natural “en cuanto que provienen de campos de comprensión inmediata, ya sean físicos o culturales: nuestro cuerpo, nuestras interacciones con el entorno físico (movimiento, manipulación de objetos, etc.) y nuestras interacciones con otras personas en nuestra cultura (sociales, [...] etc.)” (Millán y Narotzky, 2009, p. 13).

Continuando por esta línea, se ve que en el sentido de observar un libro como un recorrido, un pensamiento y un objeto, necesariamente se trata el tiempo y espacio, lo que permite atender lo siguiente:

El pensar es una sucesión de ideas en el tiempo, como el hablar es una sucesión de palabras. ‘El tiempo es espacio’ es una metáfora fundamental en muchas lenguas. En virtud de ella la sucesión temporal es sucesión espacial: las ideas, las palabras, o el conjunto de ambas, se mueven a lo largo de un trayecto, discurren por un camino, configurando un viaje (Millán y Narotzky, 2009, p. 15).

Es así como esta fuente integral de comprensión del mundo, en el sentido físico y de orientación, permite acercarse a lo que es un libro, pues si bien, se comienza diciendo que éste es una extremidad del ser humano como menciona McLuhan (1985), las referencias simbólicas se vuelven cada vez más constantes, además de que paralelamente se organiza un preámbulo al concepto de espacio y relato.

Tomando como perspectiva lo anterior, se puede ir entramando un conjunto de metáforas que se adhieran al relato carcelario únicamente en los términos mencionados anteriormente bajo las metáforas de orientación, ontológicas y estructurales, esto como resultando del desarrollo del paralelismo entre el lenguaje y el libro. Dado que la metáfora tiende a diversificarse, a ir encontrando más caminos y distintos lugares donde posarse, pues no todo está dicho, se comprende que habrá siempre algo que escape a la vista, por lo que este aspecto de entramado para el relato precisamente pretende expandirse

durante el relato, y quizá más aún, a lo largo del desarrollo del libro-objeto. Volviendo a lo anterior, este discurso visto desde el punto de vista metafórico comprende ya en sí mismo una gran cantidad de elementos con estas características, por lo que se señalará siempre que surja la metáfora de forma pensada para diseñar el libro, y se dejará salir sin señalar las metáforas naturales propias de describir este análisis. Para conformar de un mejor modo lo anterior, se puede ver directamente en la imagen (Lakoff y Johnson, 2009) cómo es que se establece el uso metafórico:

Fig. 1. Se muestra cómo el campo semántico puede irse configurando en torno a diversos conceptos.

1. EL DISCURSO } ES UNA SUBSTANCIA: Este razonamiento
EL DISCURRIR } está *fuera* de contexto.
2. EL DISCURSO } ES UN CONTENEDOR: Nos obsequió un
EL DISCURRIR } discurso *lleno* de ideas.
3. EL DISCURSO } ES UN PRODUCTO: *Hizo* un discurso *fuera*
EL DISCURRIR } *de serie*; todos sus discursos están *hechos* según el *mismo pa-*
trón.
4. EL DISCURSO } ES UN OBJETO ORIENTADO EN EL ESPACIO:
EL DISCURRIR } *Tras* ese discurso despiadado escondía sus buenas inten-
ciones; *frente* a la tristeza de sus pensamientos me quedé
sin habla.
5. EL DISCURSO } ES UN RECORRIDO (Cfr. ES UN VIAJE).
EL DISCURRIR }

Nota. Adaptado de “Metáforas de la vida cotidiana”, pp. 17-18, por Lakoff, J., y Johnson, M. 2009, Madrid: Cátedra.

De esta manera se aprecia cómo al establecer el discurso/discurrir como un ‘hilo’², se puede narrar, mostrar continuidad y dar coherencia a las ideas conforme distintos campos semánticos interactuando entre sí. Para este caso, se notará que todo tiene una canalización directa al mundo físico y visual del libro, por eso que la labor metafórica de encausar dichos elementos abstractos o aparentemente inconexos entre sí, sea el menester primordial para lograr esa transferencia y vinculación de un objeto a otro a lo

² La cuestión desarrollada sobre el ‘hilo del discurso’, se encuentra de manera explícita dentro de la introducción del texto de Lakoff y Johnson (2009). Donde también se encuentran los datos históricos sobre la metáfora y su importancia y aparición en la historia, así como su relación con el término ‘contexto’, que se ha mencionado anteriormente absteniendo hasta ese punto el concepto de metáfora.

largo de la investigación. Si bien no se hace una distinción histórica y estricta en cuanto a los detalles de selección de tal o cual metáfora, la intención es describir su grado de representación y efectividad en la comunicación del relato. Como se ha dicho, no están hechas todas las metáforas, pues como menciona el texto citado, éstas van aconteciendo de acuerdo a una época y se determinan en base a los picos icónicos que reflejan y simbolizan a una cultura, por ejemplo, el ‘hilo del discurso’ o ‘hilar’ que tendría que ver con la actividad textil en expansión de una época determinada, pasó a ser reemplazada por ‘el vehículo’, una nueva manera de conectar elementos y crear contextos al entender esta nueva tecnología como un hito en aquel tiempo, donde ahora las cosas se conectaban de un lugar a otro de manera más rápida, esta tecnología fue entonces el vehículo para nuevas formas de metaforizar. Se comprende que para que exista la metáfora, debe haber un razonamiento cultural colectivo para dar rienda suelta a sus usos, pero en una cultura donde el arraigo, costumbres y tradiciones mantienen el *statu quo*, quizá no se perciban muchos cambios en cierto lapso de tiempo, “las metáforas son básicamente culturales, y además en gran medida propias de cada lengua determinada” (p. 24), de ahí que se hable de metáforas fosilizadas, sin embargo, apelando un poco al contexto moderno, y sin el afán de hacer un listado de ejemplos, se observan dos cosas que inevitablemente se conectan con el flujo de este trabajo: por un lado, el constante bombardeo de ideas, en su defecto, de información, así como nuevos términos, neologismos y adaptaciones lingüísticas que poco a poco metaforizan el mundo, tal y como se ve, diluyendo muchas veces el sentido original de las ideas, dejando lo más básico sobre la superficie, en un presente donde la información circula demasiado rápido; por el otro lado, la persistencia de las metáforas fósiles, que aún hoy son fuente importante para el desarrollo de ideas, sea para ejemplificar o contrastar el pensamiento moderno, o genuinamente un modo de discurso; en ambos casos, la cantidad de ejemplos e información para enriquecer este proyecto es importante, de ahí también cabe señalar que, no se pretende hacer una distinción puntual entre estos ejemplos, sino se requiere intercalarlos según sea necesario o según lo dicte la naturaleza de esta transferencia de ideas al diseño físico.

1.3. Libro como objeto (libro-objeto).

¿Si se necesitan más objetos, cuál es la finalidad? Se puede notar, en los intentos y propuestas creativas desarrolladas a lo largo del siglo XX, su volatilidad. Desde la incursión del libro ilustrado y *le livre de peintre*, y la toma de consciencia de sus características particulares, se abrió un lugar dentro de la discusión acerca de qué es un libro y qué proyecta.

Conviene primeramente hacer énfasis en que, al hablar de libro, se da por sentado que necesariamente existe una materialidad, se expande en tres dimensiones. Hay, a pesar de todo, un momento ineludible de acercamiento con el libro como objeto físico. Quizá es esta la primera sensación cuando se interactúa con un libro sea por cuestiones didácticas en la infancia, por motivos de educación en la formación temprana, o por una simple necesidad de acercamiento por información o conocimiento. En cualquiera de ellas, la interacción con el libro está sujeta a la capacidad humana de interpretación de los datos dispuestos sobre la página. De forma aparente, se puede encontrar el texto como el principal elemento sobre la superficie del papel. Hay una institución del lenguaje como manera de conocer el mundo, es decir, existe la necesidad de conocer el código de intercambio de información de manera oral, luego escrita; primeramente, desde el hogar y posteriormente desde la institución académica o la experiencia en general. Muy a menudo será esta forma institucionalizada la que, en su mayoría, insertará al ser humano el código formal del uso del lenguaje, que, independientemente de cada cultura, está construido en el lenguaje y sus formas.

Lo que se puede ver es que, si anteriormente se mencionó que el libro como artefacto cultural se construye desde la palabra, es su representación la que conformará un primer eslabón en su identificación como libro como objeto. La tipografía como tal, la menciona Vilchis (2016) como indispensable, ya que permite moverse “a través de la letra impresa” (p. 10). Aunque esto necesariamente implica hablar de la espacialidad que genera un libro, y necesariamente implica también continuar tratando al libro en su concepto

común o dominante, el libro con una secuencia y unas hechuras específicas, se trata de poco a poco, ir introduciéndose a la objetualidad y sus características.

Por lo tanto, la letra, acción de la palabra, es indudablemente un fenómeno que permite tratamientos desde incontables ángulos y puntos de vista. Esta palabra cobra sentido ‘dentro’ del libro, sin embargo, en contextos como la poesía, arroja fuera del espacio, de la hoja, como se menciona en Borges con anterioridad; aquí, incluso se puede hacer una breve referencia al Braille como sistema de escritura táctil; en ambos casos, se construye el contexto ya sea desde la visualidad de la forma en la letra o desde la materialidad de la lecto-escritura táctil. En ambos, hay por tanto un sentido de alejamiento o de separación. Es hasta que se percibe o se lee que se tiene conciencia de lo que ahí existe. A todo esto, se llega a la idea que plantea Carrión (2012) sobre el lenguaje donde nos dice que a fin de cuentas la idea es “transmitir determinadas imágenes mentales” (p. 49). Se vuelve nuevamente a la creación de contexto y de sentido, la finalidad de una o varias palabras, construidas a manera de código cerrado o abierto.

Hasta aquí, se sigue bajo la línea del texto como símbolo y poseedor de significado, también creador de sentido. Es necesario que también se trate el significado del texto hacia el objeto desde conceptos más abarcadores y propios del contexto en esta investigación, refiriéndose a conceptos como los libros de artista, el libro-arte y también las obras-libro, este último en términos de Ulises Carrión; desde este campo del libro, Crespo y Figueras (2017) nos mencionan

La idea del libro como texto nos es familiar desde las novelas hasta los libros de cocina, desde los manuales de instrucciones a los libros de leyes... En los Libros-Arte la apariencia del texto es maleable y está sujeto a la manipulación a través de los significados formales. Como en el caso de las imágenes, los sistemas de producción son muy variados: caligrafía, escritura a mano, plantillas, tampones de goma, tipografía, tipografía por ordenador o fotográfica, etc. Son todo formas posibles de incluir texto en la página. Incluso, a veces, haciendo uso de métodos de reproducción generalmente reservados a las imágenes plásticas, las múltiples formas de escribir son inventadas, y de esta manera el texto está más cercano al campo de las imágenes que al de las letras (p. 44).

Las imágenes son texto dentro del espacio del libro, y este espacio es entonces objetual. El sentido entonces del libro como objeto no se compone específicamente de un concepto

o tratamiento en general, sino que se complementa entre varios puntos y contextos de autores que centran su trabajo en torno al libro. Por un lado, en *El arte nuevo de hacer libros*, Carrión (2012) menciona que “el arte nuevo sabe que el libro es un objeto de la realidad exterior, sujeto a condiciones objetivas de percepción, existencia, intercambio, consumo, utilización, etc.” (p. 48). Esta condición de ser del libro se materializa y ofrece un modo de comprenderse, es decir, la percepción y lectura que nos interpela por medio del objeto, o como ofrece el mismo Carrión sobre la definición de las obras-libro, explica que “son libros en los cuales la forma [...], una serie coherente de páginas, determina condiciones de lectura que son intrínsecas a la obra” (p. 95). Crespo y Figueras (2017) lo tratan como una versatilidad, posibilidades para contextualizar, en su caso desde los Libros-Arte, mencionan

se pueden explorar, leer y percibir de numerosos modos y generalmente ‘solicitan’ ser leídos de forma distinta al resto de libros, permitiendo al lector explorarlos más allá de las convenciones lógicas del lenguaje y de la racionalidad de la página impresa en dos dimensiones (p. 43).

En tal caso, se continúa hablando de una manera que abarca más allá de las dos dimensiones, la objetualidad se inscribe como parte intrínseca del libro, y es precisamente esta cualidad de presentarse frente al observador, que el libro adquiere propiedades materiales establecidas por el creador o el artista. Vilchis (2016) lo establece diciendo que

Cuando un objeto como el libro se descontextualiza de su función convencional, se desmaterializa y se reintegra sin función utilitaria alguna, modificado como un texto visual, surge el libro de artista como un tipo de objeto que tiene como intención mostrar otra visión, otro espacio que tiene más que ver con la idea del tiempo fragmentado, su exterior no es superficial, no identifica, origina identidad; su trama no es lineal y su tiempo nos es irreversible (p. 60).

Especifica entonces que la lectura que se dé al contexto o el contexto que crea la lectura del libro como objeto, se da por su condición material. Materialidad que, a fin de cuentas, sale del constructo humano, es una vez más como se aprecia en McLuhan, una exteriorización, una lectura, interpretación y representación de lo configura a los seres

humanos, y se interpreta que el libro como objeto puede ser realizado aún sin que se esté consciente de su creación, pero siempre es mejor la intención, o la sapiencia para poder moldear el lenguaje y el texto, la visualidad en ambos y su materialización. Por ello que se tenga como máximos referentes al libro-arte, libros de artista y las obras-libro, una distinción elaborada posteriormente.

1.3.1. El libro es espacio.

Dado que se ha tratado al libro como un concepto abierto, una idea posibilitadora de conceptos complejos o abstractos, metafóricamente abordable o contextualizable, es decir, a fin de cuentas, un espacio en el que nace y perdura o se cristaliza un modo de pensar y expresar, el libro como objeto posee por tanto cualidades espaciales en su materialidad, por lo que conlleva a que, de igual manera, deba ser posible ver su cualidad para abstraer la dimensión temporal. Ya se habló de que inicia en la palabra, se integra en una visualidad a las dos dimensiones de la hoja, dicho objeto se materializa como un cuerpo en tres dimensiones, es entonces que se instala como una acción más en el libro la cuestión temporal, pero bajo la idea de que esta deviene desde la materialidad del libro. Es decir, la estructura morfológica, lleva a tratarlo como un espacio, ampliando con ello el sentido de objetualidad. El espacio, por tanto, se comprende como una arquitectura, ya que, desde esta visión, esta disciplina permite utilizar la analogía del espacio, la dimensión, la atmosfera, la memoria, el tiempo y la corporeidad.

En un sentido amplio, se define que el libro como objeto conforma un lugar, un *Aleph*, y que, de igual manera, tiene una presencia definida, si bien se había mencionado lo que el libro no era o no tenía cabida en el planteamiento, sí se encontró que indiscutiblemente se presenta como una cosa del mundo, un objeto mejor llamado o un físico apreciable y palpable, siendo esto último definitivo hasta este punto. Se presenta la idea en torno a una fisicalidad y la ocupación de un espacio, poniendo la posibilidad de ver al libro con cualidades humanas, aunque no es la intención de la propuesta, funciona para

una analogía o metáfora del cuerpo como libro; éste se puede ver en términos de Lefebvre (2013) como una producción de espacio, concretamente cuando menciona

¿Puede el cuerpo, con su capacidad de acción, con sus energías, crear el espacio? Sin duda, pero no en el sentido en que la ocupación ‘fabricaría’ la espacialidad, sino más bien en el sentido de una relación inmediata entre el cuerpo y su espacio, entre el despliegue corporal en el espacio y ocupación del espacio. Antes de producir efectos en lo material (útiles y objetos), antes de producirse (nutriéndose de la materia) y antes de reproducirse (mediante la generación de otro cuerpo), cada cuerpo vivo es un espacio y tiene su espacio: se produce en el espacio y al mismo tiempo produce ese espacio. Es una relación notable: el cuerpo, con sus energías disponibles, el cuerpo vivo, crea o produce su propio espacio; inversamente, las leyes del espacio, es decir, las leyes de discriminación en el espacio, gobiernan al cuerpo vivo así como el despliegue de sus energías. Es lo que demuestra Herman Weyl en su libro sobre las simetrías. En la naturaleza, sea orgánica sea inorgánica, la simetría (de acuerdo con un plano o sobre un eje) existe allí donde haya bilateralidad o dualidad, izquierda y derecha, reflexión y reflejo, o rotación (en el espacio); estas simetrías no son exteriores al cuerpo (pp. 218-219).

En este sentido, en analogía al pensamiento reflejado por Lefebvre, se debe anotar que el libro crea espacio, más allá de su materia, pero en el sentido contextual o como un generador de contexto, de condiciones, de otorgar un modo de lectura; es decir, su cualidad corpórea integra también el desdoblamiento como un espacio otro. Genera sentido, pues se comprende que ese es, en principio de cuentas, su gran propósito. Claro está, que no es un cuerpo autónomo, pero sí un gesto hacia el otro o hacia lo exterior ya que devuelve sentido al observador y lector.

Es un primer acercamiento al espacio y libro como cuerpo, pero la cuestión vista desde su arquitectura hace posible poder establecer caminos hacia un lugar del libro como objeto subyacente dentro de un contexto más amplio. “Un libro es un volumen en el espacio” (p. 46) afirma Carrión (2012), quién, además ve las posibilidades de la poesía visual como generadora de espacios, con lo cual se atiende también al uso de la metáfora como generadora de estos. También menciona que “el libro considerado como una secuencia espaciotemporal autónoma, ofrece una alternativa a todos los géneros literarios existentes” (p. 47), además, si se agrega el diseño de libros y la manera en que se piensa dicho proceso, entra en juego el diseño como elemento capaz de otorgar mayor contexto a la espacialidad del objeto, a su diversidad. Albert Kapr (1985) menciona que “los motivos

que han determinado la proliferación de estas formas librescas diferenciadas son de naturaleza práctica; el diseñador quiere elaborar el libro de acuerdo con la finalidad específica a que está destinado” (p. 44; en: Vilchis, 2016, p. 14). Tanto de manera práctica como por cuestiones espaciales, se mira al libro como objeto de exteriorización física del pensamiento, de ideología.

Es entonces que, si se habla de la arquitectura del objeto, esta debe ser capaz de crear atmósferas y emociones, quizá desde el sentimiento más simple hasta al más complejo, debe hablar en sentido emocional por medio de su estructura física. En ese aspecto, como menciona Sol LeWitt (1976) “el material visto en las paredes de galerías en muchos casos no puede ser fácilmente leído/visto en las paredes, pero sí puede ser más fácilmente leído en casa bajo condiciones menos imponentes” (citado en: Allen, 2014, p. 20). Este aspecto muestra que el libro, además de crear sentido, posee de cierta manera una portabilidad, lo que implica redundar en su aspecto objetual, pues dicha característica provoca esa intimidad con el lector en su interacción. Conduce a la concreta experiencia de colocarse en un lugar y tiempo, y de provocar precisamente esa vivencia emocional.

Carrión veía los libros como “espacios en secuencia, cada uno [...] se percibe en momentos diferentes, es entonces una secuencia de momentos, donde la espacialidad conlleva la temporalidad, y es después de tres líneas que involucra al escritor, el creador de textos, no de libros” (Vilchis, 2016, p. 11); se puede agregar que el contexto de la lectura o posibles lecturas del libro también es parte de la manera de percibir el objeto, o como lo menciona Mínguez (2017) es una secuencia que abstrae al tiempo, además

el libro como espacio posibilitador de procesos de alteridad y actos de revisión intimista entre el autor y el lector quien, a su vez, se convierte en participante y coautor del acto de conmemoración a través de la lectura, es un objeto muy acertado para albergar esta serie de empresas que buscan apelar a la sensibilidad y a la moral del hombre desde un sentido totalmente anacrónico. Tangencialmente, un libro es un espacio que depende del factor tiempo para su lectura; un espacio que, *sine qua non*, posee una estructura (narrativa: no importa si lineal, anárquica, etc. o reticulada), y de un orden discursivo a partir del cual se articulan e hilvanan en torno a una determinada unidad simbólica, toda suerte de Archivos: narraciones visuales a multimediales, desde cuentos, historias breves, grabaciones, fotografías, cartas, objetos, aromas, etc. (pp. 29-30).

Existe un objetivo del ser humano de entender la naturaleza del libro, su mundo y su condición; se muestra y se introduce en la memoria del espectador bajo diversos contextos, pero, a fin de cuentas, es como un soporte que se le puede observar, analizar y crear, en palabras de Carrión (2012), “es una estructura tridimensional, un mensaje enviado por un soporte secuencial. Y ‘secuencial’ significa que un nuevo elemento ha sido introducido: el tiempo (p. 79).

1.3.2. Espacio textual.

Como ya se explicó, el estudio del contexto, al que se apela como primer paso en esta investigación, gira en torno a la idea de proponer al libro como objeto representacional, es decir, como soporte analógico y contextual del mundo, acotándose posteriormente a un caso en concreto, a un contexto ‘controlado’; el libro funge como eje central. La teoría del contexto se debe volver por lo tanto operacional en este soporte receptivo, poniendo con ello a prueba la hipótesis del libro como soporte contextualizador.

Dado que las teorías revisadas convergen en la noción de la representación de contextos desde el lenguaje, se opta primeramente por hacer hincapié en el contexto escrito y analizar sus condiciones metafóricas.

Dentro de la filosofía griega no existía un llamado ‘culto al libro’ debido a que no había —desde su perspectiva— la necesidad de escribir la palabra, pues había preferencia sobre la oralidad y el discurso transmitidos sólo de voz a voz. El contexto aparecía en la mente del orador quien lo transmitía a sus discípulos para que ellos formularan nuevas ideas y otorgaran nuevas contextualizaciones. Resulta interesante notar que no se ubican muchos libros escritos directamente de la mano de los pensadores esta época, como menciona Borges

Los antiguos no profesaban nuestro culto del libro —cosa que me sorprende; veían en el libro un sucedáneo de la palabra oral—. Aquella frase que se cita siempre: *Scripta manent verba volant*, no significa que la palabra oral sea efímera, sino que la palabra escrita es algo duradero y muerto. En cambio, la palabra oral tiene algo de alado, de liviano; alado y

sagrado, como dijo Platón. Todos los grandes maestros de la humanidad han sido, curiosamente, maestros orales (Borges, 1979, p. 165).

Es entonces que aparece la importancia de apelar al lenguaje³ en la manera escrita. Éste se presenta entonces como una herramienta para configurar el pensamiento, pero dispuesto a manera de texto adquiere distinta interpretación.

Si el lenguaje es una interpretación del mundo, no sería para nada una interpretación finita. Octavio Paz hablaba del lenguaje como un elemento en el que subyacen otras realidades, otras interpretaciones de las cuales no se es consciente, pero que sin embargo están implícitas. Al igual que Borges, Octavio Paz observa en el lenguaje un modo de ser: “lenguaje sagrado como el de los niños, la poesía y las sectas. Cada letra y cada sílaba están animadas de una vida doble, al mismo tiempo luminosa y oscura. Palabras que no dicen nada y dicen todo” (Paz, 2004, pp. 81-82); el lenguaje sería entonces una idea de lo que existe y una manera de transmisión; “las palabras son estructuras superficiales que tratan de representar o de expresar estructuras profundas. [...] La magia del cambio proviene de la capacidad para acceder a algo que está más allá de las propias palabras” (Dilts, 2003, pp. 17-18). Llevando esta noción hacia un paralelismo con el libro, se observa que en éste hay una idea, un contexto que se refleja por medio de la palabra, que a su vez conforma un lenguaje de las ‘apariencias’ si se apela a las nociones propuestas anteriormente y viendo al libro en su concepto tradicional: soporte del texto.

En este mismo sentido, Carrión (2012) postulaba que “el libro existió originalmente como recipiente de un texto (literario). Pero el libro, considerado como una realidad autónoma, puede contener cualquier lenguaje (escrito), no sólo el literario, e incluso cualquier otro sistema de signos” (p. 38). Su pensamiento promueve acercarse al concepto del libro como un ente receptivo, abierto, disponible para las hazañas del autor, para las propuestas de edición. A esto, Adema y Hall (2016) mencionan

Dado que es un medio gracias al cual se pueden representar e imaginar, *material y conceptualmente*, futuros alternativos para el arte, la academia e incluso la sociedad, [...]

³ Si bien la oralidad tiene connotaciones hacia la memoria, y su vez conforma un rasgo importante del análisis del contexto, de momento no se tocarán esas aristas pues permean directamente a la continuidad de esta idea en donde se involucra al espacio.

debido a su inestabilidad ontológica en cuanto a *qué es* y *qué es lo que transmite*, el libro cumple una función política. [...] El libro puede 'ser repensado para cumplir nuevos fines'. [...] Sigue estando sujeto a un conjunto de restricciones tanto en términos de su forma material, estructura, características y dimensiones, como en términos de las economías políticas, instituciones y prácticas en las que se encuentra circunscrito históricamente (x).

Es decir, se sabe que si bien la textualidad forma parte de la materialidad del libro y la palabra se funde en la oralidad dispuesta en la hoja, esto podría denominarse el discurso, poniendo en claro que aquí se continúa hablando del libro en su sentido tradicional. Se parte en este sentido, hacia la profundidad de las percepciones que se le añaden al texto escrito en lo cual el lector se hace partícipe de las ideas del autor. También se pone en práctica la sensibilidad no sólo del autor, sino que entran en juego las propuestas de edición y disposición en el sustrato del papel. Juegos que, consciente o inconscientemente trascienden al lenguaje, donde ya se vuelven un hecho las cuestiones metafóricas de representación, ya sea de dar a entender la intención de una idea como tal, o de plantear únicamente un camino hacia algo con lo que se pretende que el lector complemente el contexto. ¿Existe entonces un acto de comunicación? Desde esta lectura, se podría hablar en términos de 'intención': "Lo que se comunica en el acontecimiento del habla no es la experiencia del hablante como ésta fue experimentada, sino su sentido. La experiencia vivida permanece en forma privada, pero su significación, su sentido, se hace público a través del discurso" (Nicolau, 2006. pp. 9-10). Ricoeur (2006) habla de las posibilidades del discurso, mismas que se reflejarían en el libro como un sistema de codificación de elementos

El discurso es *e/* acontecimiento del lenguaje. [...] Los acontecimientos desaparecen mientras los sistemas permanecen. [...] Si bien es cierto que el mensaje tiene una existencia temporal, una existencia en duración y sucesión, donde el aspecto sincrónico del código pone al sistema fuera del tiempo sucesivo, entonces la existencia temporal del mensaje da testimonio de la realidad de éste. De hecho, el sistema no existe. Tiene solamente una existencia virtual. Solamente el mensaje le confiere realidad al lenguaje, puesto que sólo los actos del discurso discretos y cada vez únicos actualizan el código (p. 23).

Se pone en contexto una dialéctica del discurso, "la relación entre acontecimiento y significado", es decir, llevado esto al libro, se logra entender primeramente que los

acontecimientos desaparecen, pues en su relectura estarán cada vez nuevas maneras de interpretación. Los mensajes son reinterpretados, son temporales y atemporales a la vez. La “existencia virtual” del sistema termina siendo absorbida por el libro. En pocas palabras, termina siendo éste un concepto de asimilación del mundo para contextualizarlo cada vez que se le atiende. Todo lo dispuesto en el libro tiene la intención de expresar algo. Una palabra, una oración, un código lingüístico, el discurso en sí, y se deben observar estos elementos tanto en cuestión de unidad como en conjunto para lograr entender a qué contexto pretende llegar la idea dispuesta sobre él.

No se habla de algo novedoso sobre cómo entender al libro y su discurso, sino que se pretende recalcar que al igual que el lenguaje, el libro es un código, que sin embargo otorgaría al lenguaje posibilidades discursivas más allá de la oralidad, se hablaría así del discurso en el libro como una trascendencia al tiempo y a la evanescencia del mensaje. Por lo tanto, que también se puede tratar como un código abierto, ya que permite contextualizar no uno, sino infinitud de códigos y lenguajes, y sobre esta idea metafórica, podría ser todos los códigos y ninguno a la vez. Podría tener una identidad indefinida que lo define, es una tautología en todos los términos y una contradicción, pero son las posibilidades que el libro permite proponer. Son cualidades de la metáfora en el libro, tal como propone Borges con el *Aleph*

Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?, Los místicos en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras, que a un tiempo se dirige a oriente y al occidente, al norte y al sur; (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías, alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo sin embargo recogeré (1949, pp. 624-625).

Esta noción, como un concepto que se aplica en el libro, funciona como un recurso que nos permite apreciar sus cualidades más allá de la mera representación de ideas tal cual, más allá de un contexto finito. Esto serviría como analogía de los distintos discursos que podemos utilizar para hablar de contextos.

El discurso como parte de la contextualización a la que hace referencia Van Dijk (2012) en *Discurso y contexto* propone primeramente que “el contexto se aborda como un trasfondo social para el discurso” (p. 7), además que “no pueden ser entendidos como un tipo de situación social objetiva, sino más bien como un constructo subjetivo, un modelo mental con base social sobre las propiedades que los participantes consideren relevantes en dicha situación” (Aguilar, 2013, p. 310), permite a abordar la tesis de que los contextos son “modelos mentales subjetivos, esto es, modelos contextuales de los participantes del evento comunicativo” (p. 311). En este sentido, estos modelos mentales conforman, como en el libro, un reflejo de la manera del ser en el mundo; una representación del sistema al que el ser humano pertenece pero que, en apariencia, es mucho más extenso y del cual no tiene consciencia, pero sí es capaz de poder enunciar.

Aquí, se debe proponer reflexionar sobre el término ‘contexto’ a fin de poder desarrollar un discurso congruente bajo esta noción. La palabra proviene del latín *contextus* que significa ‘unión de dos o más elementos’, según esta ascendencia lingüística, se compone del prefijo *con* (completa o globalmente) y el sufijo *textus* (tejido), es decir, tejido global o total. Bianciardi (2009) sin embargo, observa la linealidad que generalmente se le otorga a esta acepción y con la cual se está de acuerdo al establecer “que la etimología del término no evoca la operación de co-nectar dos identidades distintas, las que existen independientemente y antes de ser co-nectadas, o sea no remite a cualquier cosa que tejida en conjunto a otra cosa la enmarque” (p. 4), sino que es un tejido indivisible que crea una realidad que evoluciona constantemente, formando “una relación compleja y articulada entre un todo y sus componentes” (p. 4).

Van Dijk (2012) sugiere que la etnografía del habla y la antropología lingüística han prestado atención al estudio del contexto por ser un elemento inherente al acto comunicativo, pero que la mayoría de los estudios en las humanidades y ciencias sociales

han utilizado el término como escenario, situación o circunstancia, pero “casi nunca en el sentido estricto de contexto del texto o el habla” (p. 9). A esto se puede añadir la pregunta que formula Derrida (1989)

¿Existe un concepto riguroso y científico del contexto? La noción de contexto ¿no da cobijo, tras una cierta confusión, a presuposiciones filosóficas muy determinadas? Para decirlo, desde ahora, de la forma más escueta, querría demostrar por qué un contexto no es nunca absolutamente determinable, o más bien en que no está nunca asegurada o saturada su determinación. Esta no saturación estructural tendría como efecto doble:

- 1) Señalar la insuficiencia teórica del concepto ordinario de contexto (lingüístico o no lingüístico) tal como es recibido en numerosos dominios de investigación, con todos los conceptos a los que está sistemáticamente asociado.
- 2) Hacer necesarias una cierta generalización y un cierto desplazamiento del concepto de escritura. Este desde este momento no podría ser comprendido bajo la categoría de comunicación, si al menos se la entiende en el sentido restringido de transmisión de sentido. Inversamente, en el campo general de la escritura así definida es donde los efectos de comunicación semántica podrán determinarse como efectos particulares, secundarios, inscritos, suplementarios (pp. 2-3).

Es por ello por lo que el libro posibilita comenzar a entender el contexto partiendo de otra perspectiva interdisciplinar, pues el mismo Van Dijk sugiere esta exploración para proponer nuevos caminos de apertura, no sólo al término y teoría del contexto, sino a la pluralidad de voces que pueden llevar a nuevos paradigmas en función de lo ya propuesto.

Esta idea de “inestabilidad ontológica” tanto en el contexto como en el libro, traza un camino hacia las posibilidades prácticas y filosóficas que se pueden desarrollar en el transcurso de la investigación sobre el concepto en ambos. Por parte del libro se observa

Los libros son uno de los interfaces más estables que la humanidad haya desarrollado, capsulas de sentido que circulan a través del tiempo y el espacio, propiciando la comunicación entre seres humanos, generando comunidades de intereses y de saber. La reflexión sobre los futuros del libro es una cavilación sobre nuestra propia naturaleza, sobre nuestros propios orígenes y nuestro propio devenir (Rodríguez, 2007, p. 151).

En un sentido filosófico, sería natural pensar en el libro como una extremidad del ser humano, pues contiene el pensamiento de siglos de historia, el ADN de la humanidad volcado en un objeto, como expresa Castañón (2012), es poner el mundo en un soporte especial ya que “está hecho para desembocar en un libro, dice Mallarmé, y para el lector

todo lo que no ha desembocado en un libro, todo lo que no ha sido rumiado por la memoria y el signo está en cierto modo crudo” (p. 130). Este pensamiento se puede ver en diversos autores que se apegan a la idea de ver en este medio un tesoro invaluable, Seferis (1965) lo dice –según sus términos– con una “hermosa manifestación”:

Los libros pertenecen a nuestra naturaleza; son nosotros mismos mientras somos algo; son una naturaleza humana que nos prolonga hacia nuestras raíces, por la experiencia y la sabiduría de las generaciones pasadas; raíces que prolongamos con nuestras visiones cara al futuro. Si descubrimos arrugas en ellos, no nos precipitemos: quizá sean las nuestras. Si nos exaltan, alegrémonos de que nuestra alma sea el receptáculo de esta exaltación. Yo diría que los libros son como los registros innumerables de un órgano monumental que tocáramos nosotros. Dependen de nuestro genio, de nuestro valor; dependen también de nuestros defectos (pp. 10-11).

La idea de esta unidad o el ser uno solo –libro y pensamiento, un contexto– pudiera verse como una relación simbiótica que toma un sentido filosófico. No obstante, se observa cómo el pensamiento sobre el libro imbrica, de a poco, panoramas que se vinculan bajo ciertas tendencias. Mínguez (2017) lo mira como “un espacio dialógico asincrónico que [...] constata cómo se ha desarrollado nuestra actividad discursiva, [...] [permitiendo] rehabilitarnos como humanos, saciando nuestro afán por desocultar, reescribir y resignificar lo que en cada momento consideramos como la ‘verdad’ o lo ‘correcto’” (pp. 21-22). Existe, a fin de cuentas, un espacio para proponer contextos o el entendimiento más profundo de ellos.

Los estudios del contexto requieren ser abarcados desde perspectivas amplias, bajo fundamentos panorámicos, pues al ser complejos en alta medida y debido a su composición como teorías abarcadoras de múltiples temas en diversas ramas, requieren necesariamente de una visión interdisciplinar, requieren de implementar análisis híbridos en su tratamiento.

Esto permite observar que, al abordar el contexto como objeto de estudio, las perspectivas provenientes de diferentes disciplinas del conocimiento, se ven fundamentadas en desarrollos teóricos complejos respecto a las posturas del diseño, que, si bien el interés de éste radica en dar respuesta a problemas de manera práctica, al no

abordar –en apariencia– el contexto de manera compleja, limita las posibilidades de la investigación en cuestión de su profundidad y su alcance. Esto además supone consecuencias positivas para el estudio ya que la imbricación teórica propicia un área fértil en el tratamiento de este fenómeno.

Los tratamientos y teorías encontrados sobre el tema en cuestión no se reflejan directamente como ‘estudios del contexto’, sino que estos se localizan bajo otras perspectivas conceptuales y terminológicas apegadas a cada campo de estudio. En ello, se identifica por ejemplo a Halliday y Hasan (1976) y a Teun Van Dijk (1977,2012,2018) quienes se dedican al estudio desde la disciplina de la lingüística, enfocados en la manera de la construcción del texto, y este último más interesado desde el discurso y el diálogo como herramientas del lenguaje. Sperber y Wilson (1986) junto con Bateson (1979), con la teoría de la relevancia y la teoría de la comunicación respectivamente, pero ambos desde la psicología como enfoque.

A partir de aquí, se puede hacer un análisis que introduce al contexto y marca un rumbo y objetivo concreto: generar un análisis paralelo al estudio del libro como herramienta/soporte contextualizador de un espacio en particular, y al existir, por lo tanto, este abanico conceptual, lo relevante recae en cómo establecer una propuesta integral de análisis desde la perspectiva del diseño: edición, conceptualización y desarrollo de propuesta metodológica del libro. Esta situación de paralelismos en el estudio de los dos conceptos, no se localiza hasta el momento en la revisión bibliográfica realizada. De aquí parte la necesidad y pertinencia de realizar esta integración teórica, en principio, para nutrir la visión interdisciplinar del diseño y, en consecuencia, conformar un campo de conocimiento amplio en posibilidades de análisis donde radica este estudio y donde resulta más pertinente generar dicho tratamiento.

Continuando con este preámbulo, se debe entender que el tratar el contexto como objeto de estudio resulta en esencia una tarea compleja. No basta con el análisis como tal, sino poder representar este análisis como un proyecto palpable, es decir, que entregue una visión que logre volver operativa la teoría en la o las prácticas del libro. Es entonces que el operar desde el diseño supone un trabajo que permita visualizar de manera concreta

el objeto de estudio como medio y soporte que despliega contextos en el sentido metafórico, literal y objetual. Aquí habría que definir en un sentido más amplio, a qué se está refiriendo con cada término, desarrollo que se realiza posteriormente.

Como se aprecia anteriormente, resulta pertinente proponer el libro como concepto, pues posee cualidades objetuales, permite contextualizar ideologías y, sobre todo, se desarrolla como un espacio de representación de la experiencia y el pensamiento humanos. En este sentido, las herramientas que plantea el diseño editorial muestran paralelismos entre la noción de contexto y la de libro. A manera de ejemplo básico, se puede plantear la idea del contexto como una manera de representación de un determinado hecho, idea que plantea el libro, aunque no de la misma manera, pero se puede entender que representa y contextualiza un hecho. Otro ejemplo podría ser la representación de un contexto específico hablando desde la espacialidad, pues el libro plantea dentro de todas sus cualidades, características espaciales, como se ha mencionado, tanto a manera de metáfora como en forma. El despliegue de la página funciona entonces como una espacialidad.

De entrada, el libro ya se presenta como un contexto propio, absorbe un entramado que va desde la idea propuesta por el creador –diseñador, escritor, artista, fotógrafo, etc. o cualquiera que haga uso del soporte–, su manufactura y edición, y la comprensión y significado que le otorga el lector o consumidor final del contenido. Esta conexión de elementos constituye entonces un contexto. Aunque supone un análisis superficial, es dentro del desarrollo posterior de cada uno de los elementos mencionados, que se explicaría cómo y dónde se entran para crear un concepto.

Como resultado a lo anterior, se despliegan los ejes temáticos a concretar a lo largo de la investigación para hacer posible su desarrollo de manera vertebrada. En principio, como ya se mencionó, es necesario establecer el sentido de contexto y la orientación que se le va a otorgar. Por lo tanto, se pretende llevar a cabo este estudio imbricando las teorías relevantes sobre este fenómeno para establecer una visión clara y pertinente que sea tanto preámbulo como paralelismo al desarrollo del libro como concepto, verificar sus maneras de edición/creación en el texto y la forma, para finalmente desembocar, a manera de

propuesta metodológica, en la representación de un contexto específico. Por lo tanto, es necesario volcarlo a un caso de estudio que permitiría ver la comprobación de la hipótesis sobre la representación de un contexto complejo por medio del libro y su comprensión a un nivel más profundo.

Capítulo II.

Del espacio objetivo al espacio del relato.

2.1.1. Espacio tangible e intangible

En el siglo XX la comprensión del espacio estaba aún subyugada a la historicidad y la sociedad, su noción quedaba implícita como algo dado en la naturaleza, no entramado, no razonado; sin embargo a mediados del siglo comienza a surgir un cambio de perspectiva donde la materialidad implica también el tratamiento del espacio como condición por medio de la cual se recibe la intuición externa, es decir, surge como medio de representación *a priori* donde los objetos pueden ser dispuestos a la sensibilidad humana. No obstante, es a partir de la filosofía Kantiana del siglo XVIII donde se puede rastrear este reinterpretado paradigma donde ya no se cuestiona qué es el objeto, sino cómo se debe conocer este objeto en función de la forma de aprender. El sujeto –la humanidad– es quién debe formular su propio destino, según Lehmann (1964)

Kant no quiso entender, como tampoco lo quiso Platón, que el ‘mundo inteligible’ es un mundo de la creación poética y que precisamente de ahí le viene su valor y su dignidad.” Lo único que podemos alcanzar es la experiencia y el mundo fenoménico. La primera es la ‘ventanita’ que ‘permite (al hombre) echar un vistazo, restringido y turbio, al exterior’. El metafísico, en cambio, se deja engañar por el “caleidoscopio del mundo de sus ideas (p. 61).

Bajo esta concepción, la tesis de Kant radicaría en que la realidad se percibe limitadamente pues no existe un espacio que no esté delineado por los sentidos:

Espacio y tiempo son las condiciones absolutamente necesarias, sólo bajo las cuales los objetos pueden ser dados a nuestros sentidos; y ello es debido única y exclusivamente a la naturaleza de nuestras facultades de conocer, en este caso, a la naturaleza de la sensibilidad humana. Espacio y tiempo no son representaciones empíricas. Son representaciones *a priori*, anteriores a la experiencia. Escribe Kant ‘nunca se puede tener la representación de que no hay espacio, aunque puede perfectamente pensarse que no se encuentra en él ningún objeto’. Es decir, deja muy claro que podemos representarnos un espacio vacío, pero no representarnos objetos sin espacio (López García, 2016, párr. 3-4).

A partir esta noción se puede entender cómo, poco a poco, el espacio comienza a conformar una parte significativa en el entendimiento de la relación entre sujeto y objeto. El espacio conforma, si bien no un límite, sí una realidad más concreta de percibir el mundo ya sea como espacio lleno o vacío, es decir, que esta relación de lo humano con lo objetual, a medida que se entra en su membrana de vínculos, será posible dilucidar que es un fenómeno del cual sólo se podrá dar voz por medio de representaciones que quizá estén específicamente a disposición del lenguaje, de su verbalización y visualización. Por ello que, en este sentido, sea través de Merleau-Ponty (1908-1961) que se intenta dar claridad a este desafío, particularmente en la *Fenomenología de la percepción* (1945).

Se estaría hablando de una reelaboración del mundo en el aspecto de estimular las ideas con relación a la fenomenología, pues ya que la intención es rasgar un poco más la interpretación y representación de un espacio definido, se observa en ello una fuente de posibilidades para abrir camino y buscar soluciones a este proceso, de cierta manera, este camino desde la perspectiva fenomenológica es como menciona Merleau-Ponty (1994), “una filosofía para la cual el mundo siempre ‘está ahí’, ya antes de la reflexión, como una presencia inajenable, y cuyo esfuerzo total estriba en volver a encontrar este contacto ingenuo con el mundo para finalmente otorgarle un estatuto filosófico” (p. 7).

La dimensión conceptual con la que se llena al espacio desde distintas vertientes está quizá demasiado enraizada en una concentración con tendencia a delimitar de manera rigurosa qué y cómo se constituye esta particular percepción espacial, lo que de cierta manera permite plantear cuestiones de carácter dual, con el objetivo de ampliar la noción. También se aprecia que la cuestión de la percepción, el cómo se hace una traducción, por decir de una manera, el entendimiento de lo que es el espacio, va a trastocar su consideración y significado, por lo tanto, su representación, más allá de cómo se logra configurarlo, va a arrojar elementos de comprensión, ya sea en gran escala con la arquitectura y la ingeniería, o de forma reducida con el uso de las nano tecnologías, después de todo, se puede entender a primera instancia que “la percepción espacial es un fenómeno de estructura y que únicamente se comprende al interior de un campo

perceptivo que contribuye por entero a motivarla proponiendo al sujeto concreto un anclaje posible” (Merleau-Ponty, 1994. p. 296).

Hay que ver que en este desarrollo de nociones, planteadas desde épocas muy tempranas acerca de la comprensión de este fenómeno, la visión ha sido particularmente tomarlo como un ‘sustrato’ donde existe una puesta en escena, además de los elementos naturales y nuestra interacción, un lugar en el que todo sucede dando por hecho su presencia y sus funciones, donde en términos de física avanzada, se permite incluir también cuestiones de la termodinámica y por lo tanto, cuestiones de entropía, que de cierta manera regulan dichas funciones, pero que sin embargo, aunque orbitan lejanamente estas temáticas y suponen un camino bastante complejo para esta investigación, la idea es hacer válido el principio de equilibrio de la energía (espacio-tiempo), al menos desde esta postura y no rigurosamente desde una comprensión dura, sino más bien metafórica. Es por ello, que, en correspondencia con la práctica, muchas de estas cuestiones podrán resultar relevantes para dar cuerpo al proyecto en cuestión, no cuestionando los usos del espacio, sino interrogando los medios por lo que se permite hacer comprensible un fenómeno tan denso.

Se debe mencionar también que lo señalado anteriormente en función de plantear cuestiones de carácter dual, es en referencia a que precisamente se quiere señalar, por una parte, las particularidades y atribuciones comunes, simples y básicas que se le han dado al espacio, y por la otra, razonamientos más complejos, que como se mencionó, no llegan a ser del todo duros científicamente, esto para enriquecer las funciones del diseño y no ahondar constantemente en los lugares comunes de representación. Así, por cuestiones básicas, se comprende la espacialidad, por ejemplo, en términos de orientación, los puntos cardinales que permiten manifestar una ubicación o movimiento en un plano cartesiano, así el espacio se vuelve susceptible de representarse desde una vista cenital que concretamente aplanan la noción espacio, cuestión que sirve para generar una comprensión metafórica del mundo pudiendo ver –ya sea en mapamundi, planisferio, etcétera– de manera breve el contexto total del mundo, no así por ejemplo, una representación a escala del globo terráqueo, que de alguna manera sintetiza la

complejidad de la esfera adaptando a este formato rasgos más complejos. En ambas situaciones se da por hecho un punto de ubicación y un lugar particular ya no únicamente en el planeta, sino en el cosmos, por lo que, la importancia recae entonces en la necesidad de uso, ya que ambas formas simbólicas logran así abstraer la compleja forma natural del planeta, y además suponen un gran acercamiento a la comprensión de algo más grande que el ser humano. Se quiere decir entonces, que, de una manera metafórica, se presenta una configuración que otorga una cierta certeza de cómo comprender el fenómeno espacial en términos accesibles, y lo más importante, con facilidad de reproducción, hecho que vuelve importante a un sistema. Las formas geométricas simples pueden confeccionar una realidad espacial, pero no por ello pretender que así es, mucho menos establecer una ley, quizá es en este sentido que señala Merleau-Ponty (1994)

El mundo está ahí previamente a cualquier análisis que yo pueda hacer del mismo; sería artificial hacerlo derivar de una serie de síntesis que entrelazarían las sensaciones, y luego los aspectos perspectivos del objeto, cuando unas y otros son precisamente productos del análisis y no deben realizarse antes de éste (pp. 9-10).

Hay que señalar al respecto, que es sólo un punto de vista de cómo pretender establecer una postura del espacio, pues desde otra arista, se tendrían de igual manera las referencias del arriba/abajo, lo que en esencia, permitiría manejar la tridimensionalidad sobre el plano, y daría pie para esbozar otra característica a la que Merleau-Ponty le dedica un gran argumento, donde indica que este arriba/abajo es sólo cuestión de percepción de los sentidos, es un lugar más y común, pero incomprensible al mismo tiempo, dado que esta percepción se ve afectada totalmente por los sentidos, de manera más precisa, son los sentidos los que establecen las reglas de percepción y movimiento, cómo se establecen las nociones de profundidad, vacío, proximidad, inmensidad, etc. no es por ello que estos lugares sean así, sino que tiene que ver con la sensación y la movilidad. En un punto señala también que precisamente es el ser humano quien adapta el espacio a sus capacidades de percepción, quien determina cómo circunscribirse a él, por ello, consecuentemente el cómo razonarlo y describirlo, incluso así, no es cierto –señala el autor– que se pueda determinar de manera verosímil qué y cómo es (pp. 259-269). De cierta manera, esto

permite acceder a un cúmulo importante de razonamientos que tendrán que ver con las formas de representación, la metáfora y su manera de extenderse al relato. Un punto concreto de la postura del autor especifica lo siguiente

El intelectualismo parte de esta relatividad del arriba y del abajo, pero no puede salir de ella para dar razón de una percepción efectiva del espacio. Así, pues, no podemos comprender la experiencia del espacio, ni bajo consideración de los contenidos, ni bajo la de una actividad pura de vinculación, y nos hallamos en presencia de esta tercera espacialidad que hace un instante hacíamos prever, que no es ni la de las cosas dentro del espacio, ni la del espacio espacializante, y que, en cuanto tal, escapa al análisis kantiano y es por él presupuesto” (p. 263).

De algún modo, siempre se está en constante recreación de un espacio, es decir, por medio del pensamiento y la imaginación, por la necesidad preponderante de concebir imágenes para que configuren un lugar presente, sea a nivel colectivo o individual, un lugar del cual ser conscientes o tener noción; se imagina antes de estar en él, o dicho de otra manera, hay una predicción hecha mentalmente de la cual no se es consciente, pero se sospecha, ya que como elemento de predisposición, éste funciona para generar contexto en el pensamiento, incluso antes de conocer. Quizá, funcione como una manera de supervivencia heredada del pasado o un mero acto de organización mental sobre la realidad, volviendo necesario tener al menos un mínimo de contexto en la imaginación.

Hoy en día, se puede tener gran cantidad de información para recrear de manera más compleja espacios que aún no se han conocido, visto o tocado, y también ser capaces de reconfigurarlos a medida se hacen familiares y reconocibles. Es una actividad natural del ser humano alterar en mayor o menor medida los lugares de tránsito, trabajo o cualquier tipo de acción que en ellos se manifieste. Asimismo, para percibir de manera ‘satisfactoria’ un lugar, es decir, para poder generar una experiencia más compleja, será necesario tener también una sensación de movimiento que otorgue información para la comprensión del espacio. El movimiento se integra junto con el recurso de la imaginación para dar sustancia a lo que se comprende por espacio, recorrido, vacío, y gran cantidad de características que son otorgadas para descifrar y configurar. Obviamente, también está presente toda la cuestión visual de la luz y el color, que en ocasiones provocan engaños

sobre la percepción. Es en sí, un conjunto de factores funcionando como un mecanismo que integra y sintetiza todo en lo que se denomina espacio. En algunos casos, el comportamiento de dicha realidad espacial se ve influenciada por la presencia humana, como en un nivel cuántico, se observa el experimento de la doble rendija. Por ello que las nociones de Merleau-Ponty (1994) sigan teniendo resonancia, y que a la vez brindan inquietud en el sentido de continuar buscando respuestas sobre este fenómeno, por ejemplo, cuando menciona

La realidad es un tejido sólido, no aguarda nuestros juicios para anexarse los fenómenos más sorprendentes, ni para rechazar nuestras imaginaciones más verosímiles. La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen. El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder; es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas. La verdad no 'habita' únicamente al 'hombre interior'; mejor aún, no hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce. Cuando vuelvo hacia mí a partir del dogmatismo del sentido común o del dogmatismo de la ciencia, lo que encuentro no es un foco de verdad intrínseca, sino un sujeto brindado al mundo (pp. 10-11).

Si bien, se puede apelar a que todo es cuestión de percepción, hay que hacer hincapié en que todo elemento suma o resta, y por lo tanto, dicha percepción se verá siempre afectada por una innumerable cantidad de factores que, algunas veces podrán tener tendencia hacia una u otra apreciación, conformarse desde distintos ángulos y contrastar o corroborar visiones, por ejemplo, la falta de iluminación generará distintas sensaciones que contraigan o expandan un espacio, sea el miedo o la incertidumbre, el efecto de la percepción está siempre en constante alteración, es decir, "toda percepción supone cierto pasado del sujeto que percibe, y la función abstracta de percepción, como reencuentro de los objetos, implica un acto más secreto por el que nosotros elaboramos nuestro medio" (p. 296), de esta manera, lo que es captado, tiene que ver siempre con el razonamiento, las emociones, el espacio exterior y el espacio corpóreo. Dicho todo lo anterior, se puede indagar sobre la espacialidad a manera de conjunto, máquina, sistema, es decir, más allá de lo mencionado inicialmente sobre soporte o continente, pues es, más que nada, un gran engranaje provisto de capas que no se logran entrever, velos que como se mencionó en

un capítulo anterior, conforman el espacio como un dispositivo que se entrama y no se explica de manera aislada sino en conjunto, hecho que es a la vez sumamente complejo, “el espacio no es el medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas” (p. 258), disposición que nos resultará en argumentos de los que probablemente sea enredado salir.

Otra cuestión que se puede anclar a lo mencionado, es la función que juega la metáfora en la percepción, interpretación, traducción y representación del espacio, pues es muchas veces impensable hablar del espacio sin hacer usos comunes o tradicionales de ésta, como decir vagamente que ‘el espacio es un contenedor’, o como quizá se puede decir al respecto del sedimento de capas del que se compone el espacio, argumentar sobre él es abrir una puerta tras otra, que a la vez que arroja información sobre cómo atacarlo, paralelamente expande el abanico de la comprensión y experimentación. Por ello que, se acepta que la metáfora permite explicar razonamientos sobre el espacio que no llegan a ser comprendidos de manera literal, ya sea porque no se han comprobado, visto o no existen. No es tampoco la intención elaborar una serie de premisas que no lleven a ningún lado si no es para aportar al entendimiento y desarrollo del diseño del libro, es decir, cuando se trata de metáforas, está comprendido que no todo es factible de ser tomando en cuenta, no toda metáfora es buena o lo bastante pertinente para engranar con motivo de su representación, pues si algo se ha afirmado desde el inicio, es que tanto el contexto, el espacio y la metáfora están dotados de profundidad.

2.1.2. Heterotopías de Foucault.

La primera idea, fundamentada en Foucault (1967) sobre las heterotopías, un sistema de análisis que permite visibilizar contextos espaciotemporales más allá de su localización y extensión, donde el emplazamiento es fundamental para su comprensión, los espacios *otros*, minimizados o poco explorados. Se hablaría más en concreto de los espacios que tienen lugar *en otra parte*, como los espacios desviados, donde están

precisamente los individuos que presentan comportamientos desviados, según la teoría de Foucault, como las clínicas psiquiátricas, prisiones o casas de reposo. Estos mismos lugares pueden, a su vez, entenderse como espacios yuxtapuestos dentro del orden dispuesto en la naturaleza social. De la misma manera, podrían ser espacios de acumulación del tiempo, así como espacios de apertura y cierre, de incorporación y exclusión a la vez.

2.1.4. Trialéctica del espacio (E. Soja).

La segunda noción, la trialéctica del espacio de Edward Soja (1996) que va más allá de la materialidad y objetivación, donde el sujeto no es independiente al soporte físico sino que se entreteje en él, es decir, se propone al espacio como un fenómeno de una triple relación que incorpora: 1) el espacio percibido a nivel material, exclusivamente de las prácticas espaciales; 2) el espacio concebido o mental de donde se origina lo metafórico por medio de la imaginación, el cual estaría guiado por los discursos que ahí se generen; y 3) el espacio vivido, donde se le experimenta como parte sensible por medio de motivaciones diversas y significados de cada sujeto. Esta noción de tercer espacio recae en “lo otro, [implicando] alteridad, relación entre lo presente/ausente, alteración-alineación” (Cordero, 2008, p. 91). “Lo real [...] es reducido a lo material, [...]lo imaginado es no visto, no medible, [...]no es conocido. Para los marxistas, quienes son proclives a esta ilusión de opacidad [...]reducen] lo real a objetos materiales, a cosas en sí mismas” (Soja, 1996, p. 64).

Por lo tanto, estas teorías abren las posibilidades al espacio, a los espacios *otros* y lo *otro*, cuestiones que son inherentes tanto a la individualidad como a la colectividad humana, pues en la geografía moderna se abre lugar al humanismo y son importantes los *otros* espacios que requieren ser evidenciados y comprendidos. Si bien, el ser humano es consciente de que la objetividad forma parte del método de análisis científico, en estos autores se aprecia cómo entender el espacio como un soporte abierto y cerrado, finito e infinito al mismo tiempo, y ya no solamente como contenedor y separador entre individuos

y territorios, sino también como posibilitador de experiencias y nociones de la realidad a las que el hombre común accede constantemente sin dar siempre un nombre, o en el mejor de los casos ser consciente de ellas. Es entonces necesario brindar un contexto que aporte sentido a la interpretación y ordenamiento de los espacios.

De la experiencia de Soja, se comienza por evidenciar elementos dentro del espacio de la prisión de acuerdo con la dialéctica espacial. Se puede proponer el contexto bajo la dialéctica del ser: espacio, tiempo y sociedad. Aquí, al hablar de un nivel más amplio, se plantearía una transición que realiza la persona entre espacios, sujeta siempre a un contexto e inseparable de él. Bajo esta analogía, el contexto es dinámico y en analogía a la teoría de Van Dijk (1980), “no es sólo un mundo-estado posible, sino al menos una secuencia de mundos-estados. Además, estas situaciones no permanecen idénticas en el tiempo, sino que *cambian*. [...] Un transcurso de sucesos [con] un estado inicial, estados intermedios y un estado final” (pp. 273-274).

El “cosmos opresivo de la prisión” (Ayala, 2012, p. 3) el cual se pretende incorporar como caso de estudio y del que a fin de cuentas se sabe muy poco, más allá de las generalidades como la pérdida de la libertad y la limitación como sujeto activo en una sociedad. Esta pérdida de libertad daría paso a otras maneras de interacción social, y por lo tanto a resolver la existencia de otro modo, en esos espacios otros, de aquí la importancia de tratar, como se observa en Foucault, los espacios *desviados* como de la prisión, donde a su vez, las limitaciones del preso generan distintas libertades a las del sujeto de *afuera*. Es decir, que el sujeto puesto bajo un sistema de cierre, se aísla, se excluye, pero, a la vez, así como entra en un espacio, termina por abrirse a otros. Lo que antes era impenetrable ahora se le expone, confinándolo.

La idea con las analogías de este tipo, es que logren guiar a comprender posteriormente el espacio como contexto del libro. Considerando un acercamiento a la prisión local de Ciudad Juárez, (CERESO Estatal No. 3) realizado por Salvador Salazar (2015) desde el enfoque científico social, se puede observar en cierta medida, en la siguiente cita, cómo acercarse a un contexto y su significado en la interpretación desde el espacio; se narra cómo él por medio de diálogos logra acercarse a los sujetos presos, por ende, se

acerca a “los espacios que habitan y se apropian al interior de la cárcel, de las jornadas que llevan a cabo, de sus apariencias, porque finalmente todo es dato susceptible de ofrecernos información sobre su manera de entender el mundo” (De León, 2015, p. 10). Estas características muestran las posibilidades de entender el contexto en varios aspectos: el primero, al acercarse a los habitantes del espacio por medio del diálogo, lo que constituye un fenómeno de la comunicación y la teoría de la relevancia, pues a partir de este diálogo se crea un contexto (mental) entre individuos; seguidamente, habla de visitar los espacios que los internos *habitan* y se *apropian*, con ello, entraría la comprensión del contexto, observando los parámetros de Soja en los niveles de espacio material y vivido respectivamente, mostrando cómo habitar y apropiar (vivir) ese lugar. La misma cita habla después de sus jornadas laborales, donde pone en análisis el tiempo como circunstancia importante del espacio, tiempo que al igual entra en representación del espacio dictado por los discursos de la autoridad o el juego de las representaciones; la cita, finalmente habla de cómo se percibe el sujeto físicamente y cómo lo percibe el investigador para comprender su mundo. Con ello, se aprecia en un pequeño relato una cantidad enorme de representaciones del espacio y contexto que, si bien son generalidades, se pueden analizar de manera compleja obteniendo especificaciones y detalles más profundos del sujeto y su relación con el espacio.

2.2. Representación del con-texto en el relato.

Lo primero que hay que exponer, es la noción de relato dentro de los términos tradicionalmente utilizados, después ver sus particularidades para emplearlo dentro de un contexto fuera de la literatura. Dentro de sus acepciones primordiales se tiene que éste existe como una narración, una novela o una fábula. Es decir, conlleva un conjunto de acciones y elementos ligados dentro de él para dar sentido a un contexto específico.

Se aprecia que son narraciones del mundo, no precisamente reales o verdaderas, porque a fin de cuentas, se entiende que el concepto de narrar implica un acto de edición.

Y es por medio de la palabra que el mundo se ha editado y narrado desde siempre. Se tienen, como pilar, los conceptos manejados por Luz Aurora Pimentel (1998) para desentramar, poco a poco, lo que se pretende acentuar. Ricoeur menciona que “las intrigas que inventamos [son] una forma privilegiada por medio de la cual reconfiguramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en última instancia muda” (1983, p. 13; en: Pimentel, 1998, p. 7). Es cierto que es así, es por lo que el relato funciona además como constancia de las ideas y del pensamiento, “reflexionar sobre el relato [sería] una posibilidad de refinamiento de nuestra vida en comunidad, de nuestra *vida narrativa*” (p. 7).

Gérard Genette (1972) habla sobre que hay que discernir tres nociones distintas: primeramente, “que relato designa el enunciado narrativo, al discurso oral o escrito que asume la relación de un suceso o de una serie de sucesos” (p. 2), siendo esta la noción más evidente. Después menciona, que otro uso común, pero menos socorrido, es “la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, [...] y sus diversas relaciones de encadenamiento, de oposición, de repetición, etc. [...] acciones y situaciones consideradas en ellas mismas, abstracción hecha del medio, lingüístico u otro, que nos lo hace conocer” (p. 2). Y finalmente, la tercera noción, donde indica que “relato designa nuevamente a un acontecimiento: no ya el que se cuenta, sino el que consiste en que alguien cuente algo: es el acto de narrar tomado en sí mismo” p. 2). Con estas nociones la idea no es hacer una tipología en la que se logre situar este trabajo, o encauzar estos objetivos, sino hacer notar que el concepto se aglomera bajo diversos componentes. Genette demuestra una constante, al mencionar los términos enunciado, discurso, suceso, serie, acontecimiento, encadenamiento, repetición y acto: todos son elementos de una representación. Gerarld Prince define el relato, “mínimamente, como ‘la representación de por lo menos dos acontecimientos o situaciones reales o ficcionales en una secuencia temporal’” (Prince, 1982, p. 4; en: Pimentel, 1998, p. 8). Lo que indica Pimentel sobre Genette es que éste se preocupaba por los aspectos de representación, ya que sólo “constituyen un análisis lógico o semiológico del contenido narrativo, haciendo caso omiso de su forma de transmisión

(oral, escrita, cinematográfica, etc.); mientras que otros son análisis formales del relato atendiendo al modo o situación de enunciación” (p. 8).

Sobre la noción de representar, se entiende que esta acción está implícita en el relato, es decir, que se puede aludir al relato dando por hecho que se está hablando de un lugar, indicando que algo sucede, que se da un hecho. Mieke Bal (1990) menciona que esto es mediante diversos elementos, ya que “los hechos siempre ocurren en algún lugar, exista realmente [...], o sea un lugar imaginario [...]. Los acontecimientos, los actores, el tiempo y el lugar constituyen conjuntamente el material de una fábula” (p. 15). Dentro de estas concepciones, Pimentel define el relato como “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional” (1998, p. 10). El punto concreto es que hay un espacio dentro de todo relato, sea éste a su vez tangible o intangible, sea una forma definida en el imaginario o sea una ilusión de la cual se crea, por transmisión, la idea un contexto. De esta manera, se crea un contacto con la propuesta del autor, y hasta aquí, recordemos que estamos tratando únicamente con cuestiones relacionadas al texto literario, así especificado por los autores mencionados.

Para el quehacer en este análisis, el relato es tratado como un acontecimiento razonado y llevado a cabo en un lugar y un tiempo determinados. Ya sea expuesto verbalmente, de manera icónica, material, etc. es un efecto, que dispuesto mediante algún soporte, permite dar constancia visual de él desde otra mirada. Así mismo, como se entiende tradicionalmente, puede atenerse a una linealidad narrativa, una cronología o una historia, sin embargo, también existen formas transgresoras que se alejan de los estereotipos y tradiciones de éste. El relato tiene pautas para narrar un acontecimiento real o ficticio, pues como se quiere hacer ver, se trata de un efecto que se expone de acuerdo con las reglas que brinda el soporte en el que se narra, pudiendo además deconstruir esas reglas y esos soportes, añadiendo así distintas pautas. Se realiza necesariamente un paralelismo con elementos que se manejan dentro de la narratología, para identificar algunos rasgos que de ahí parten y que, desde la literatura y sus

características principales, pueden ser extrapolados al relato que se intenta ubicar por medio del libro-objeto.

Otra característica de las mencionadas anteriormente promueve que un factor recurrente es el ‘acontecimiento’, término que involucra el verbo acontecer y el sufijo ‘miento’ que indica un resultado o efecto a la acción del verbo. Aunque se ha utilizado el término como sinónimo a ‘hecho’ o ‘suceso’, muchas veces tiene relación con la ruptura, lo azaroso y lo que genera una apreciación distinta de la normalidad sobre punto específico. Se asocia a hechos históricos relevantes o cambios en el transcurso del tiempo que se generaron por acciones que transgredieron estereotipos en la sociedad, la cultura y la política. Si se piensa en el relato como un acontecimiento, Deleuze (1989) afirma que “el acontecimiento se produce en un caos, en una multiplicidad caótica, a condición de que intervenga una especie de criba” (p. 101). Explicado de manera desarrollada sería que

Desde un punto de vista psíquico, el caos sería un universal aturdimiento, el conjunto de todas las percepciones posibles como otros tantos infinitesimales o infinitamente pequeños; pero la criba extraería de él diferenciales capaces de integrarse en percepciones reguladas. Si el caos no existe, es porque sólo es el reverso de la gran criba, y porque ésta compone hasta el infinito series de todo y de partes, que sólo nos parecen caóticas (series aleatorias) por nuestra incapacidad para seguir las, o por la insuficiencia de nuestras cribas personales. Ni siquiera la caverna es un caos, sino una serie cuyos elementos aún son cavernas llenas de un material cada vez más sutil, cada una de las cuales se extiende sobre las siguientes. (Deleuze, 1989, p. 102).

Habría que notar, que se pueden añadir pequeñas enunciaciones metafóricas que permiten conformar un estado más sólido y con más elementos sobre el relato para complementar sus nociones vistas desde la literatura. Lo que permite Deleuze, mediante esta la analogía, es ver las posibilidades de desarrollo del ‘acontecimiento’ inserto en el relato, por lo que se presta más atención en este concepto. Señala así cuatro componentes o condiciones del acontecimiento analizadas por Whitehead y Leibniz: “las extensiones, las intensidades, los individuos o prehensiones, y, por último, los objetos eternos o ‘ingresiones’” (p. 105). Si bien, son conceptos que Deleuze desarrolla con base a las ideas de los dos autores, se pueden tomar algunos elementos para este estudio que permitirán la introducción en la materialidad del libro-objeto, pues éste no es estático ni finito, es un

medio para observar los sistemas tradicionales de lectura con una perspectiva distinta, ya que permite el desdoblamiento de contextos.

Dicho de manera breve sobre cada uno de estos elementos, ‘la extensión’ se presenta a la vez que “un elemento se extiende sobre los siguientes, de tal manera que él es un todo, y los siguientes son sus partes. Una conexión de ese tipo todo-partes forma una serie infinita que no tiene un último término ni un límite” (p. 102), el desarrollo de la parte más pequeña de cada parte. ‘Las intensidades’, por sus propiedades intrínsecas, “la materia, o lo que ocupa el espacio y el tiempo, presenta esas características que determinan cada vez su textura, en función de los diferentes materiales que forman parte de ella” (p. 103). ‘El individuo’ sería “creatividad, [lo] Nuevo. [Ni] indefinido ni lo demostrativo, sino lo personal. Si llamamos elemento a lo que tiene partes y es una parte, pero también a lo que tiene propiedades intrínsecas, decimos que el individuo es una ‘concrecencia’ de elementos” (p. 103). “Los objetos eternos son puras Posibilidades que se realizan en los flujos, pero también puras Virtualidades que se actualizan en las prehensiones” (p. 105). Lo que se logra añadir, como aspecto fundamental con relación a estos elementos, es que ‘los acontecimientos son flujos’. Esta metáfora potente necesitaría de un análisis muy profundo, del que sólo se abstendrá a ejemplificar los recursos que pueden extrapolarse visual y materialmente para este objetivo. Se permite incluso hacer referencia a modelos como la banda de Möbius o la forma toroidal, que, en referencia a estos elementos, pueden ser puestos como ejemplo. Por último, siguiendo a Deleuze se puede aportar

los objetos eternos hacen ingresión en el acontecimiento. Unas veces son Cualidades, como un color, un sonido, que cualifican un compuesto de prehensiones, otras veces son Figuras, como la pirámide, que determinan una extensión, otras veces son Cosas, como el oro, el mármol, que fragmentan una materia. Su eternidad no se opone a la creatividad. Inseparables de procesos de actualización o de realización de los que forman parte, sólo tienen una permanencia en los límites de los flujos que los realizan, o de las prehensiones que los actualizan. Un objeto eterno puede, pues, dejar de encarnarse, de la misma manera que nuevas cosas, un nuevo tinte, una nueva figura, pueden por fin encontrar sus condiciones (1989, pp. 105-106).

No se debe olvidar que todo lo que ha sido aquí empleado para integrar el relato con las posibilidades de representación del libro-objeto, no siempre viene contenido o dispuesto para ser utilizado en su estado puro, sino que es precisamente una cualidad intrínseca del objeto de estudio, el que permita adherir abstracciones e imbricar ideas en función de él.

2.2.1. Mundo representado y escrito.

El relato específico al que se hace alusión es el que comprende el espacio, la espacialidad, el lugar, el que habla de puntos definidos y estructurados para una finalidad, y como el objetivo es lograr acceder al relato carcelario, es entonces que se deben de observar las cualidades que el espacio expresa por medio del lenguaje textual, no el texto aún como concepto, sino en su manera de contextualizar el espacio. En algunos ejemplos de la narrativa espacial, se menciona que se le ha conferido más desarrollo a la temporalidad que a la espacialidad, pero para el análisis, se han dispuesto estos dos términos en conjunto, ya que ha sido asumido que la espacialidad está circunscrita siempre bajo una dimensión temporal. Entonces es por ello por lo que no se disocia este binomio.

Lo que expresa entonces Mieke Bal (1990) es que “pocos de los conceptos que se derivan de la teoría de los textos narrativos son evidentes por sí mismos, e incluso se han mantenido tan vagos como el concepto *espacio*. Sólo se le han dedicado unas cuantas publicaciones teóricas” (p. 101). Se sabe que “el espacio literario es ‘abstracto’ porque es ‘una construcción mental’ que crea el lector a partir de las palabras” (Neira, 1998, p. 374). Es por los lugares donde se puede entrar en contexto con una novela

El concepto de lugar se relaciona con la forma física, medible matemáticamente, de las dimensiones espaciales. Por supuesto sólo en la ficción; esos lugares no existen verdaderamente tal como lo hacen en la realidad. Pero nuestras facultades imaginativas piden su inclusión en la fábula (Bal, 1990, p. 101).

Lo que trata de ejemplificar Bal es que necesariamente el lugar abre un punto de observación para el lector, donde puede situarse contextualmente, pues la referencia es

importante. Se comprende que esto puede dar pie a una cuestión donde se hable de la nada o lo contrario a espacio-tiempo, pero sólo se va tras el objetivo, aunque esto puede ser también objeto de análisis más adelante en cuestiones de representación en función del libro-objeto. Bal afirma que “el punto de percepción puede ser un personaje, que se sitúa en un espacio. Lo observa y reacciona ante él. Un punto de percepción anónimo puede también dominar la presentación de ciertos lugares. Esta distinción puede dar lugar a una tipología de la presentación espacial” (p. 101), hecho que propone también ser punto de desarrollo sobre los aspectos de la espacialidad en el relato.

Bal menciona que existen tres sentidos por los cuales se logra acceder a la percepción del espacio: vista, oído y tacto. Formas, luces, colores, sonidos, pueden dar nociones de dimensiones y lejanías, de espacios abiertos y cerrados. El tacto por lo general se utiliza para indicar el material de los objetos (p. 102). Se permite considerar hasta este punto, que se puede hablar de espacios abiertos, cerrados, cercanos, alejados, estáticos, móviles, fríos o calientes. Lo que Bal propone es estructurar estos espacios por contraste, es decir, que estos conceptos se pueden disponer de manera metafórica al recurrir al aspecto contrario, arriba y abajo, cerrado, abierto, etc. Aspectos con cualidades que permiten plasmarlos mediante signos y objetos, ya no sólo mediante antónimos literarios. A esto también añade un aspecto importante que genera sentidos distintos dentro y fuera de un espacio concreto, refiriéndose a los objetos, ya que, aunque parezca una obviedad, es importante notar que

el relleno de un espacio viene determinado por los objetos que cabe encontrar en él. Los objetos tienen un rango especial. Determinan el efecto espacial de la habitación por su forma, medida y colores. Una habitación atestada parece más pequeña; una habitación vacía, más grande de lo que realmente es. La forma en que se ordenan los objetos en un espacio, la configuración de los objetos, puede también tener una influencia en la percepción de ese espacio (pp. 102-103).

Esto brinda la oportunidad de metaforizar, mediante este uso de *relleno* o *vacío*, sobre algún aspecto del que se tenga que hablar, sin que exista la necesidad de ubicar un personaje forzosamente. Lavaud-Fage y Lavaud (2017) también contextualizan al respecto del espacio literario y mencionan que son los lugares los cuales “determinan la dimensión

espacial de la diégesis al mismo tiempo que la relación que mantiene con la realidad de referencia” (p. 1079). Lo importante aparece cuando hablan de topónimos, pues es normalmente necesario la relación de espacios por su nombre, por medio de palabras, dotándolos de personalidad, y haciendo con ello a veces de metáfora, ya que al cuarto vacío se le podría llamar de diversas maneras en analogía a su aspecto, que simplemente así. Todo esto aporta a la contextualización de espacios. Bal (1990) propone entonces dos categorías de topónimos al respecto: “la de los espacios localizados en la geografía real y la de los que se pueden calificar como espacios sin localizar que se sitúan fuera del mundo de referencia del lector y que se consideran como ficticios” (pp. 101-102). Aunque existe mucha abstracción sobre estos conceptos, el principio de estructuración los puede hacer funcionar de esta manera:

Cuando cabe relacionar varios lugares, ordenados en grupos, como oposiciones ideológicas y psicológicas, el espacio podrá operar como un importante principio de estructuración. Por ejemplo, alto-bajo, relacionado con favorable/desfavorable, afortunado/desafortunado, y que es una oposición la que literatura occidental ha heredado de la concepción bíblica del cielo y el infierno, y de la mitología grecolatina. Lejos-cerca, abierto-cerrado, finito-infinito, junto con conocido-desconocido, seguro-inseguro, asequible-inasequible son oposiciones que nos encontramos a menudo (p. 52).

Esto es a lo que llama fronteras, límites o barreras, que de alguna forma permiten la clasificación de elementos. Es por ello por lo que se trata de integrar el análisis de la autora, ya que tiene posibilidades de representación, pero es comprensible que no son las únicas como ella misma indica, y a diferencia de la literatura, que es precisamente por lo que menciona esas desventajas, se cree que este objeto (LO) puede absorber estos métodos de asimilación espacial. Como parte de la teoría importante, también menciona acerca de su método:

he intentado describir los elementos en sus relaciones reciprocas, y no como entidades aisladas. Se puede llamar a esto aproximación estructuralista: su axioma es que las relaciones fijas entre clases de fenómenos son las que forman la base del sistema narrativo de la fábula. Elegí esta aproximación porque ofrece, entre otras ventajas, la de la coherencia. Los diferentes elementos se pueden ver así inmersos en el marco de una aproximación teórica (p. 53).

Hay también otro aspecto importante que radica en el hecho de conocer directamente el espacio tratado, es decir, tanto el marco de referencia del lector y la evocación y representación detallada del emisor. En este caso, se estaría hablando del manejo de las metáforas y el uso de recursos plástico, refiriéndose a la confección artesanal, que ayudarían a complementar los marcos de referencia.

2.4.3. El texto como vehículo de comprensión.

Hay maneras generales pero profundas de hablar sobre el lenguaje metafórico, que permiten tomar elementos para su integración en dos formas, primero conceptual, después material. Los autores que se añaden en este apartado conforman parte importante de los argumentos sobre retórica. Si bien no son los únicos, pueden dar pie a desarrollar un trabajo más complejo. Como se ha mencionado, se intenta conectar conceptos para dar cuerpo a la investigación, valiéndose de los conceptos que mediante estos documentos se exponen. Algunos retoman ideas y teorías de otros, por lo que se considera que funcionan para dar claridad al tema.

Friedrich Nietzsche (2001) en *Verdad y mentira en sentido extramoral*, trabajo filosófico redactado en 1873, compone un encuadre sobre cómo comprender la búsqueda de la verdad afirmando que finalmente no hay un impulso natural hacia tal exploración. El conocimiento está en el hombre debido a su condición débil ante la inmensidad de la naturaleza, y lo utiliza tal cual puede, para ‘fingir/engañar’, contrario a la búsqueda de la verdad, pues como menciona, el ser humano “se halla profundamente inmerso en ilusiones y ensueños, su mirada resbala por la superficie de las cosas de las que sólo percibe ‘formas’” (p. 228).

Para validar cómo conoce o percibe el mundo, genera entonces su propio velo de verdad a través del código lingüístico, la palabra, a fin de cuentas, arbitraria. Ni sola o en conjunto logran rozar la verdad. El hombre conoce por medio de la metáfora

transpone una excitación nerviosa a una imagen (primera metáfora); y convierte a su vez esa imagen en un sonido (segunda metáfora); y en cada caso salta de una esfera a otra diferente. [...] Sólo poseemos metáforas de las cosas que no corresponden en modo alguno a su ser natural (pp. 229-230).

Se explica el mundo a sí mismo por medio de tautologías infinitas, tanto infinidad de elementos puede ‘conocer’, otorgando conceptos y géneros a las cosas, sin embargo, “la naturaleza no sabe de formas ni de conceptos, como tampoco de géneros; en ella sólo existe una x a la que no podemos acceder ni definir” (p. 231). Para Nietzsche la condición humana es sinónimo de ‘una obligación de ser veraz’, pero ¿qué significa esta condición y qué es entonces la verdad?

Un dinámico tropel de metáforas, metonimias y antropomorfismos; en suma, un conjunto de relaciones humanas que, realizadas, plasmadas y adornadas por la poesía y la retórica, y tras un largo uso, un pueblo considera sólidas, canónicas y obligatorias; las verdades son ilusiones cuyo carácter ficticio ha sido olvidado; son metáforas cuya fuerza ha ido desapareciendo con el uso; monedas que han perdido su troquelado y que ya no son consideradas como tales sino como simples piezas de metal” (p. 231).

El diálogo de Nietzsche es por sí mismo una metáfora para explicar qué es la verdad. Es por lo tanto una tautología, pero es gracias a esto que permite entrever lo inexplicable de la verdad. Considera una astucia del hombre el cimentarse sobre una inestabilidad de conceptos, y que lo que busca, al final sólo es en función de “humanizar el mundo, de comprenderlo en términos humanos” (p. 232), creyendo éste que la naturaleza es un eco de él, “que el hombre es la medida de todas las cosas” (p. 233), pensamiento en el que olvida “el carácter metafórico de las instituciones originarias” (p. 233) en que se sostiene. Es así como el olvido es pieza clave, al anteponer la metáfora entre el sujeto y el objeto, se esquivo cualquier intención de conocer la verdad, además de que, entre objeto y sujeto, según menciona, “no hay ningún vínculo de casualidad, ninguna exactitud, ninguna expresión posible, sino, a lo sumo, una conducta estética” (p. 233).

Explica además que las personas son sujetas a repetir infinitamente el proceso de metaforizar, pues sucesivamente remiten una cosa a otra sin llegar realmente a conocer su esencia o su génesis. La ley de la naturaleza que permite conocer está bajo las

limitaciones del tiempo y espacio producidas por la perspectiva desde la cual se logra *aportar* a las cosas para lograr construir un edificio conceptual, siempre compuesto de metáforas. La metáfora construida es en función del tiempo y el espacio y viceversa (p. 234). Si el hombre prescindiera del mundo de las metáforas, 'prescindiría del hombre mismo'; en el mito y el arte obtiene una ventana hacia "un nuevo ámbito y otro cauce", obtiene un mundo de sueños (p. 235).

Es la naturaleza compleja la que aturde al hombre, velando la verdad y dejándolo *sostenido* en la metáfora, pero a creencia de Nietzsche, "el propio hombre tiene una tendencia invencible a dejarse engañar, y parece ser feliz y contento..." (p. 236). Utiliza el intelecto para construir su mundo, ya sea desde una mirada racional o intuitiva, el primero insensible y "respondiendo a las necesidades más imperiosas con previsión, sensatez y regularidad; el segundo [...] no viendo esas mismas necesidades y considerando que sólo es real la vida disfrazada de apariencia y de belleza" (p. 236). "El hombre intuitivo [...] puede formar una cultura [...] e imponer el dominio del arte sobre la vida, [...] mientras que el hombre guiado por conceptos y abstracciones [...] llevará una especie de máscara" (p. 237), y en ambos casos persistirá la necesidad de fingir, concluye.

Juan Manuel López (2006), trata la retórica como algo vivo, persistente desde tiempo atrás hasta la actualidad, considerando las dicotomías de Saussure sobre denotación y connotación, y en esencia, los lenguajes visuales y la vigencia de algunas teorías. Al respecto, explica que una aportación sobre estos términos se basa en:

El manejo de lo denotativo y lo connotativo como hoy les conocemos se empieza a hacer bien entrados ya los 40's en Europa. La teorización sobre la semántica se inicia hasta los 60's con Martinet y con Lyons, quienes a la par de Reznikov y de Adam Schaff, proponen relaciones innegables entre la semiótica y la teoría del conocimiento. Es especialmente interesante la posición de Reznikov cuando sostiene que: "el significado del signo es el reflejo del objeto fijado en el signo". Este autor llega a la definición anterior partiendo de aquel concepto de principio materialista de los estoicos griegos que vimos en el capítulo inicial de este texto, y que tomamos de Sexto Empírico: "Los estoicos afirman - dice Empírico, citado también por Reznikov - que tres elementos se vinculan entre sí: lo designado, el designante y el objeto (p. 2).

Otro aspecto importante se obtiene cuando menciona sobre el objeto y la objetualidad, la esencia Heideggeriana sobre la cosa, o aparentemente con relación a Heidegger ya que cita que Reznikov afirma

Por lo tanto, la esencia del significado no puede entenderse en base a una teoría del conocimiento idealista. La naturaleza del significado puede explicarse sólo dentro de una perspectiva dialéctico-materialista de la doctrina del conocimiento. El significado del signo es la información acerca del objeto designado que aquella entraña; son las noticias acerca del objeto designado que se encierran en el signo. La información acerca del objeto no es el mismo objeto (p. 2).

Un principio materialista desglosado como lo designado, el designante y el objeto. Por lo tanto, todo acaba en la creación o propuesta objetual según vemos el pensamiento al que se enfoca el autor.

Es concluyente cuando menciona que “los signos no tienen un significado específico y constante, sino que, como todo lenguaje vivo, dependen en gran parte de la situación y las combinaciones en que sean usados, o sea, del contexto” (p. 4). Por ello, vuelve a situar puntualmente el uso de la retórica como algo que

rompe con los significados denotativos, y provoca las connotaciones. Es ‘el arte de convencer’ como le llamaron los antiguos filósofos. A partir de ese ‘sentido figurado’ que adquiere el signo connotativo, la retórica ejerce la persuasión del receptor desde formas en las que los lenguajes son forzados, violentados, para lograr una mayor participación del receptor (p. 4).

El autor se inscribe en el pensamiento apegado al uso de las figuras del pensamiento y el de los tropos, como modo de abrir posibilidades de analizar cualquier tipo de discurso o semiótica.

Posteriormente otorga un acercamiento a la filosofía de Kenneth Burke, quizá no intencional, pero sí intrínsecamente, ya que habla sobre los efectos del convencimiento y que, a fin de cuentas, estos radican sobre los tropos, “son las tres formas más importantes de la construcción del lenguaje figurado: metáfora, metonimia y sinécdoque” (p. 5), como se mencionó anteriormente, son tropos maestros según consideran los autores, “es con los que con mayor frecuencia se construyen, dentro de los mensajes gráficos, ciertas

posibilidades de ‘sobresignificación’, y es de ellos de donde derivan todas las demás figuras retóricas (p. 5), pero sería complejo desarrollar cada uno a lo largo de este texto, es por ello que esta idea se enfoca mayormente en la metáfora, para dar mayor sentido y especificidad al objeto de estudio.

Atendiendo entonces a este contexto, se permite incluir el espacio tropológico, Elżbieta Chrzanowska-Kluczevska (2010) retoma el concepto de espacio tropológico introducido por Michel Foucault en 1966 el cual habla de un espacio semántico que presenta sus propias particularidades complementando el uso de los tropos. Este espacio puede servir para explorar todo tipo de textos, así como de discursos según menciona el autor. Parte así del pensamiento hermenéutico de Ricoeur, la teoría foucaultiana de los discursos y las ideas deconstruccionistas derridianas, hasta llegar al espacio artístico en la semiótica de V. N. Toporov del periodo 1983-2003. La autora señala que la corriente de investigación ha encontrado su punto de maduración en Hayden White (1975, 1978, 1985, 2000) quien ha formulado nuevos enfoques en la teoría de los tropos como modos dominantes del pensamiento humano y la expresión discursiva, todo esto limitado a los tropos como figuras estilísticas semánticas (p. 26), siendo hasta aquí es necesario entender

todas las figuras de la estilística tradicional y moderna pueden analizarse de acuerdo con el nivel lingüístico de su descripción, lo que nos lleva a clasificar dichos dispositivos en: a) fonéticos, b) morfológicos, c) sintácticos, d) semántico (tropos) y e) gráfico, que permite áreas de superposición entre estas categorías (p. 26).

En este sentido, se continua sobre la teoría de los cuatro tropos de Burke y White. Los tropos como representaciones de la figuración imaginativa crean entonces su propio espacio, el tropológico, donde Chrzanowska-Kluczevska organiza tres tipos de espacio, ya que la mayor parte de éste es más imaginado que real; existe por tanto como: “1) físico (espacio normal y ordinario de la experiencia corporal y mental); 2) geométrico (espacio abstracto de razonamiento matemático); 3) lógico (llamado también espacio semántico de nuestro imaginario colectivo)” (p. 27).

Explica que “la idea de Wittgenstein del *logischer Raum* se puede resumir en una secuencia de las siguientes afirmaciones” (p. 27), mismas que sólo se abstraen para esta cita de la siguiente forma:

“[...] tanto en geometría como en lógica, un lugar es una posibilidad. [...] Cada cosa está, por así decirlo, en un espacio de posibles estados de cosas. [...] Una proposición determina un lugar en el espacio lógico. [...] Los hechos en el espacio lógico son el mundo” (p. 27).

Sólo son éstas, algunas de las afirmaciones que se aprecian importantes para mencionar acerca del espacio topológico, “según Umberto Eco (1990), en el aspecto no privado, ese espacio es siempre una ‘construcción cultural’ y un ‘producto semiótico’” (Eco, 1990, p. 66; en: Chrzanowska-Kluczevska, 2010, p. 27).

En el mismo sentido Sonja K. Foss (1989) menciona que “vivimos nuestras vidas envueltas en símbolos, cómo percibimos, lo que conocemos, lo que experimentamos y el cómo actuamos son resultados de nuestro propio uso de símbolos y de aquellos que nos rodean” (p. 3). Específicamente sobre la crítica de la metáfora, hace referencia al primer tratamiento de ésta hecho por Aristóteles afirmando que “la metáfora es la transferencia del nombre desde un objeto con el cual tiene una aplicación natural” (p. 357).

Explica también que la metáfora suele ser vista como una decoración u ornamentación, sin embargo “es un elemento inusual por no tener un discurso ordinario” (p. 357). Además, vista como un embellecimiento, a través de la historia se le ha criticado por esta cuestión (p. 358). Sin embargo

se debe asumir desde una perspectiva más profunda que se formula a través de campo de la comunicación según se ve en Michael Osborn, [...] tenemos nuestro conocimiento de la realidad dado únicamente a través del lenguaje con el cual se describe. Constituimos la realidad a través del uso de símbolos” (p. 358).

Consiste, en términos generales, en un camino que plantea el uso de los símbolos que la realidad dispone, o como lo explica Foss, estos solamente suceden, ocurren todo el tiempo, es decir, que son preexistentes y omnipresentes. Parafraseando sus términos, muchos teóricos han utilizado la metáfora como recurso para explicar el pensamiento y

conocimiento central de la realidad. Afirma que Nietzsche argumentaba que es un proceso mediante el cual se es capaz de encontrar y develar el mundo: “una estimulación nerviosa, primero transformada en una percepción! Primero metáfora! La percepción nuevamente copiada dentro de un sonido! Segunda metáfora! Y cada vez brinca completamente fuera de una esfera justo en el centro de otra completamente diferente” (p. 358-359). Está entonces inscrita en el pensamiento y brinda la facultad para tener acercamientos a otros contextos y campos semánticos, como una forma de protección hacia lo desconocido o inexplicable que, por desconocimiento, se pueda percibir como nuevo

todo el pensamiento es metafórico porque cuando atribuimos sentido o significado a algo, estamos simplemente observando un contexto de un aspecto similar a otro encontrado recientemente. Kenneth Burke sugiere que la metáfora juega un rol crítico en el descubrimiento de la verdad o las verdades subyacentes de algún momento, lugar, hecho o plano [...] Nos permite construir la realidad de acuerdo con la terminología que hemos seleccionado para describirla. (p. 359).

En este hecho subyace el propio conocimiento sobre el contexto en el que se desarrolla la experiencia y la habilidad para traspasar y poner en diálogo contextos cercanos, o más todavía, contextos totalmente desasociados del margen de conocimiento personal.

CAPÍTULO III.

La prisión en el relato.

A este punto se debe tener en cuenta que al hablar de cualquier concepto de prisión, cárcel, encierro o en general del término panóptico, se está subyugado a tratar invariablemente el espacio y el relato, a modo de entramar todo lo anterior. Junto con ello se debe añadir a la ecuación ser humano, también aquí llamado como sujeto, dado que es quien construye sus propias prisiones, les da uso, las modifica y adapta con diversos fines según cuestiones éticas y morales, conceptos de justicia y demandas del poder. Si antes ya se trataba el espacio como un lugar complejo que se presenta de acuerdo con percepción y filtros personales, como el juicio creativo y la visión universal respecto a la relativa, ahora se trata de evidenciar límites a estas concepciones, es decir, dotar de carácter conceptual y claro debido a que se trata de un espacio confinado y delimitado social, conceptual y geográficamente, que además cuenta con una organización específica, un sector regido por dinámicas de dominio y de poder. A todo esto también se anexan percepciones desde la forma en cómo pueden afectar o inferir sobre el cuerpo los espacios confinados, pues es en el relato donde se manifiestan de manera explícita estos conceptos.

Cualquier espacio público o privado, es a fin de cuentas un escenario social, un lugar para llevar a cabo una puesta en escena y poner en marcha el actuar simbólico que se requiere o se necesita, hablando en términos de representaciones. En este caso, la cárcel es un escenario sociocultural adaptado a modo de contrastar con el entorno ya que su fin es castigar, centrado en el interés de mejorar las condiciones de vida e interacción de los sujetos con el mundo exterior, además de dar respuesta a los problemas que surgen de relacionarse y entender el entorno tanto de forma individual como colectiva, es decir, adaptar y reformar. Se aprecia entonces que su estudio es complejo y está estructurado por infinidad de elementos que requieren abordarse por etapas, categorías, contextos, afinidades, relaciones e intereses comunes para entramar de mejor manera un concepto.

3.1. La prisión.

Del escenario, la cárcel, se comienza por establecerlo como el lugar donde se da contexto a las ideas de poder, control y dominación, es un diseño desarrollado para codificar mensajes al interior, lo cual implica que se debe tener en cuenta que es labor del investigador comprender su entorno y estructura para saber de qué manera dialogar con él. Pero si se piensa que el entorno por sí solo mostrará sus formas y conceptos, sería un error, pues para comprenderlo hay que necesariamente explorarlo y ponerlo en crisis, es decir, requiere de su conocimiento a nivel retórico, y también desde la perspectiva de autor, el nivel fenomenológico. Si bien, para la cultura y sociedad es este espacio un lugar específico para limitar la libertad, en términos de conocimiento del medio, es necesario saber cómo absorber esa información particular para decodificarla y darle la forma en el proceso de proyección del diseño posterior, interpretando así su estética y lenguaje particulares, adecuando la información y análisis para volverlos comprensibles. Por tanto, volviendo a la idea de verlo como una puesta en escena, ¿Qué dinámica propone este espacio?

Lo fundamental es la capacidad disuasoria del castigo, que se logra mediante el espectáculo que ofrece. En la ejecución todo se vuelve comunicativo, se viste al reo con unos ropajes simbólicos, o se le obliga a portar determinados objetos que hacen referencia a su crimen. Es necesario transmitir un mensaje que, de otro modo, no llegaría a sus potenciales receptores (Fraile, 185, p. 2).

Lo indispensable en la cualidad de espectáculo es transmitir un mensaje, este debe ser otorgado sin displicencias ni argumentos vagos, como se menciona, dictar potencialmente el hecho de que un sujeto se encuentra dispuesto bajo otras normas, bajo un funcionamiento distinto, que no solamente obedece a la pérdida de su libertad, sino que además se somete a un contexto que lo obliga a verse distinto al resto de las personas libres, pero igual y sin distinción al otro resto que lo acompaña en el interior de la prisión.

Los aspectos indispensables sobre los que se tiene registro acerca de la función del castigo se generalizan, aparte de someter el cuerpo al espacio reducido, en el castigo mental y corporal, se redunda en que el cuerpo debe ser el que acapara la pena impuesta, pues es parte del espectáculo que una institución penitenciaria debe cumplir, como se ve en Vigilar y Castigar (1975)

En cuanto a la acción sobre el cuerpo, tampoco ésta se encuentra suprimida por completo a mediados del siglo XIX. Sin duda, la pena ha dejado de estar centrada en el suplicio como técnica de sufrimiento; ha tomado como objeto principal la pérdida de un bien o de un derecho. Pero un castigo como los trabajos forzados o incluso como la prisión –mera privación de la libertad–, no ha funcionado jamás sin cierto suplemento punitivo que concierne realmente al cuerpo mismo: racionamiento alimenticio, privación sexual, golpes, celda. ¿Consecuencia no perseguida, pero inevitable, del encierro? De hecho, la prisión en sus dispositivos más explícitos ha procurado siempre cierta medida de sufrimiento corporal. La crítica que ha solido hacerse al sistema penitenciario, en la primera mitad del siglo XIX (la prisión no es lo suficientemente punitiva: los presos pasan menos hambre, menos frío, se hallan menos privados en resumen que muchos pobres o incluso obreros) indica un postulado que jamás se ha suprimido francamente: es justo que un condenado sufra físicamente más que los otros hombres. La pena se disocia mal de un suplemento de dolor físico. ¿Qué sería un castigo no corporal? (Foucault, 2002b, p. 23).

Es más que nada, un modelo disciplinario tanto para los de adentro como para los de afuera, para los espectadores, que termina por ejercer poder en cuanto a conductas. Si la supresión de la libertad física limita el movimiento, esto afecta radicalmente en la conducta por el lado de la cuestión cognitiva. El modelo de encierro que plantea al sujeto ser reprendido como parte de una falta moral o administrativa, se basa fundamentalmente en el panóptico surgido del filósofo Jeremy Bentham a finales del siglo XVIII donde al inicio del texto coloca a manera de marquesina

establecimiento propuesto para guardar los presos con más seguridad y economía, y para trabajar al mismo tiempo en su reforma moral, con medios nuevos de asegurarse de su buena conducta, y de proveer a su subsistencia después de su soltura (Bentham, 1979, p. 33).

Un aspecto fundamental es el juego mental pues el sujeto es inducido a un estado de control omnisciente, ya que no logra establecer directamente quién o qué lo vigila, sin embargo, sabe que existe y que la conducta permitida es algo necesario para no perder los pocos beneficios con los que pueda llegar a contar.

En este sentido la cárcel fomenta cambios no sólo en el sujeto sino en el entorno al que este sujeto está sometido, experimentando desde la perspectiva interior algo con lo que no es fácil lidiar, pues este sentir debe ser parte de la experiencia para generar el cambio, sin embargo, el sujeto no conoce lo que sucede afuera, no es parte del relato al que el no preso está consciente, por ejemplo, una visión puntual que destacan en su estudio Melossi y Pavarini (1980) afirma

El hombre en la penitenciaría es la imagen virtual del tipo burgués que debe intentar llegar a ser en la realidad [...] Ellos (*los presos*) son la imagen del mundo burgués del trabajo llevada hasta sus últimas consecuencias, que el odio de los hombres por lo que se deben hacer a sí mismos ponen como emblema del mundo [...] Como –según Tocqueville– las repúblicas burguesas, a diferencia de las monarquías, no violentan el cuerpo sino que atacan directamente al alma, las penas de esta institución agreden al alma. Sus víctimas ya no mueren amarradas a la rota durante largos días y noches enteras sino que perecen espiritualmente, ejemplo invisible y silencioso, en los grandes edificios carcelarios, que sólo el nombre, o casi, distingue de los manicomios. (Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica dell'Illuminismo*, Turín, 1966, pp. 343-344.) (Melossi y Pavarini, 1980, p. 189).

El sujeto que es aprisionado como una intervención del Estado, se compromete –o debe considerar para la menor de las penas posibles– a rendir cuentas nuevamente, bajo un modelo que sigue perteneciendo al sistema de producción de bienes para un país, ya que la prisión implica un gasto considerable, de ahí que en muchas ocasiones presupuestos para mejorar las condiciones de un espacio carcelario no sean vistos como prioridad, mermando la capacidad y funciones de éstas como órgano funcional, entonces, se debe considerar como un producto necesario para el esquema económico, productivo en el mejor de los casos, lo que Melossi y Pavarini llaman “Fábrica de hombres”,

considerando la penitenciaría como manufactura o como fábrica, se puede esconder un equívoco: pensar que [ésta] haya sido “realmente” una célula productiva; o mejor, que el

trabajo penitenciario haya “efectivamente” tenido la finalidad “de crear una utilidad económica. [...] aunque históricamente se buscó hacer del trabajo carcelario un trabajo productivo, en la realidad este intento casi siempre fracasó: desde el punto de vista económico, la cárcel apenas ha podido llegar a ser una “empresa marginal”. [...] como actividad económica la penitenciaría nunca ha sido útil, y en este sentido no es correcto hablar de la cárcel como manufactura o como fábrica (de mercancías). Más correctamente se debe decir que, en lo que se refiere a la cárcel, la primera realidad históricamente realizada se estructuró (en su organización interna) sobre el modelo de la manufactura, sobre el modelo de la fábrica. (p. 189).

Hay características que son universales en cada contexto y espacio, en temas del entorno cerrado como éste, estas similitudes son las que generan estudios importantes, donde se cruzan y aportan conocimiento. Por lo tanto es un punto nodal el que el espacio de la cárcel se produce con la labor del sujeto, es éste quien da sentido y genera un entorno específico, es quien lleva a la carga sobre la interacción con el espacio físico. Todo lugar habitado es fuente de conocimiento, de actividad, de hábitos y necesariamente está para responder a las necesidades particulares que ahí surgen, en este caso, al ser un espacio de hacinamiento, puede resultar un concepto distinto hablar de interacción, que sin embargo emana de esa dinámica e incluso, esta limitada interacción, tiene que ver con cuestiones de control bajo una vigilancia que en ocasiones no existe sino que se presenta de forma simbólica, hecho que resulta importante para limitar las acciones de los sujetos dentro.

Otra clave para hablar de un espacio confinado es hablar de los objetos, mismos que funcionan de vínculo entre el entorno y el individuo, aunque parezcan pocos, existen con un fin especial. Se puede hablar primeramente de los objetos con un fin técnico, los que sirven de manera utilitaria y son de primera necesidad para las labores, necesidades humanas y la comunicación. Los que funcionan como instrumentos de trabajo independientemente de lo que cada trabajo conlleva. También están los objetos que forman parte del imaginario y tienen una función mnemotécnica de perpetuar el poder y recordar el castigo, y los que funcionan de manera simbólica y están ligados a cuestiones más superfluas y tienen relación con ciertos estereotipos de la cárcel. En cada caso, habrá quizá ambigüedad sobre lo que hace y simboliza cada objeto. Los objetos no están ahí sin nada que los respalde, ni están para no ser utilizados. Un objeto antiguo puede servir para

recordar el paso del tiempo, del olvido y demás simbolismos, que, junto con el entorno, aporta elementos para demostrar su finalidad. Por lo tanto, por sí solo no aporta nada al entorno, sino que es gracias a su manipulación y su uso o su capacidad de trabajar en la imaginación, que se puede decir que algún objeto aporta algo a este espacio. Son los objetos en gran medida los que desatan la interacción con el entorno y los que otorgan nuevas visiones, nuevos imaginarios y brindan maneras diferentes de comprensión de la realidad, sea en un sentido positivo o negativo, y aquí se añade el objeto imaginado, que no necesariamente requiere de su materialización para estimular durante el encierro. Marc Augé (1998) lo demarca como el pensamiento sobre materia, es decir, que lo exterior genera mnemotecnica

El diccionario *Litttré* define el olvido como «la pérdida del recuerdo». Esta definición es menos evidente de lo que parece, o más sutil: lo que olvidamos no es la cosa en sí, los acontecimientos «puros y simples» tal y como han transcurrido (la «diégesis» en el lenguaje de los semióticos), sino el recuerdo. ¿Qué significa realmente recuerdo? Siempre según el *Litttré* (es útil recurrir al diccionario pues recopila las trampas de pensamientos a las que nos referíamos anteriormente), el recuerdo es una «impresión»: la impresión «que permanece en la memoria». Y la impresión se define como «... el efecto que los objetos exteriores provocan en los órganos de los sentidos». Según esta definición, lo que olvidamos es ya un acontecimiento tratado, en cierto modo un fragmento de materia (p.11)

Pérdida, olvido, memoria, recuerdo, son conceptos que invariablemente se ven presentes al momento de hablar de la prisión, ya que la fisicalidad del encierro remite al contraste de la libertad, ahora, lo anterior a la vida presente en ese espacio es sólo añoranza y la manera de mantener al menos ese presente un poco, es por medio de la consciencia. Augé lo trata en cuestión temporal, pues también la valoración y percepción del tiempo se vuelve trascendental, pues funciona de manera distinta. Existe una distinción que otorga el autor mediante ‘las tres figuras del olvido’

La primera es la del retorno cuya principal pretensión es recuperar un pasado perdido, olvidando el presente -y el pasado inmediato con el que tiende a confundirse para restablecer una continuidad con el pasado más antiguo, eliminar el pretérito «compuesto»

en beneficio de un pretérito «simple». [...] La segunda figura es la del suspenso, cuya pretensión principal es recuperar el presente seccionándolo provisionalmente del pasado y del futuro y, más exactamente, olvidando el futuro por cuanto éste se identifica con el retorno del pasado. [...] La tercera figura es la del comienzo o, podríamos decir, del recomienzo (que quede claro que este último término designa algo completamente contrario a la repetición: una inauguración radical; el prefijo re- implica en adelante que una misma vida puede experimentar varios principios). Su pretensión es recuperar el futuro olvidando el pasado, crear las condiciones de un nuevo nacimiento que, por definición, abre las puertas a todos los futuros posibles sin dar prioridad a ninguno. (pp. 28-29).

El tiempo como forma esencial del entramado remite a procesos de conceptualización altamente abstractos, pero no incomprensibles, pues como señalan las tres figuras, se trata de diseccionar entre pasado, presente y futuro, que más allá de conformar una imagen de tres segmentos, significa esclarecer cómo se representa dentro de la prisión un pasado inmediato de un pasado más remoto, el futuro incierto de libertad a un futuro con seguridad de encierro, y el presente diseccionado de los otros dos, por ejemplo.

En cualquier caso que involucre el tiempo, es necesario establecerlo claramente dentro del juego de las representaciones, ya que también se generan los contenidos que pueden hablar desde la atemporalidad, desde lo que puede permanecer sin etiquetas fechadas. Para ambos casos, se considera indispensable establecer los términos de lectura que se deben dar al espectador. Se identifica entonces primordial tener estos aspectos en cuenta para dar sentido al concepto de prisión, aunque no significa que son todos o son los únicos, pero bajo el esquema planteado para este tratamiento, resultan favorables para identificar las particularidades que se quieren representar dentro del libro-objeto, traslación conceptual, donde no se mantiene la forma, se traslada bajo las necesidades de la proyección.

3.1.1. La prisión como dispositivo objetivo (sistema).

La prisión como instrumento del Estado para indagar sobre lo que la justicia gesta, es un manifiesto de la funcionalidad de un sistema que en apariencia, pretende encumbrar la idea de un buen manejo de la seguridad pública y privada, por lo que debe ser un ejemplo visible y tangible para el común de la sociedad, pues lugares de encierro aislados podrían promover acciones sorpresivas. El paso del tiempo en los conceptos sobre lo que este dispositivo es, muestra en ocasiones algunas particularidades que sigue siendo observables al día de hoy, pues como instrumento y herramienta para la organización de la justicia, sigue siendo rentable mantener el *statu quo* dado que parecería que este órgano no presenta cambios significativos a lo largo del tiempo. Los elementos perenes siguen siendo la imposición de la pérdida de la libertad como castigo principal, suprimiendo el maltrato corporal; la regulación de los tiempos y actividades dispuestas en el penal, y el limitado uso de herramientas y dispositivos de uso común en el exterior.

Es una convención de reglas establecidas que cualquier persona –por el ejemplo, en México– que se encuentre en territorio nacional debe seguir y que son monitoreadas por los organismos encargados de velar por la seguridad e impartirla, bajo la vigilancia y las necesidades específicas de un territorio, tomando en cuenta todo lo que esto implique. La idea principal es llevar a cabo un escrutinio de moderado a extremo de manera pasiva o invisible a formas altamente intrusivas y explícitas, por ejemplo, el manejo de la vigilancia por recorridos en calle, vigilancia por cámara o por otros usos tecnológicos, dándose el fenómeno de lo general a lo individual, esto en una sociedad regularizada por el sistema funcional de gobierno; a estas configuraciones de comportamiento se les será otorgado una reprimenda dependiendo la gravedad de una falta, o le será permitido seguir gozando de la libertad. Hablando entonces del interior de las prisiones, Fraire menciona que dichos escenarios y sucesos son realizados también al exterior como una representación de un modelo a menor escala dentro de las prisiones, ya que la muestra de las capacidades de acción de un modelo de cárcel no siempre funciona como debería, por lo que dichos modelos pueden permitir lo siguiente

Tal ambiente imposibilita una vigilancia continuada de cada individuo, que la mayor parte del tiempo actúa sin ningún control, hasta que contraviene alguna de las normas explícitas, o en muchas ocasiones implícitas, que todos deben respetar; entonces sobreviene el castigo, que es espectacular y ejemplificador para los que lo contemplan. Dentro del encierro se reproducen las mismas pautas de comportamiento punitivo que en el exterior. (1985, p. 3).

Es decir, que el castigo impuesto sirve de ejemplo para que no se repitan las faltas cometidas, y sea apreciado el uso del poder, como manejo del sistema de justicia. Es un mediador de lo justo, del equilibrio simbólico que un sistema que garantiza la libertad y tranquilidad a sus gobernados debe proyectar, “es un instrumento para mantener el funcionamiento de la colectividad. De merecida pasa a ser útil, con lo que se refuerza su historicidad. Ya no debe ensañarse con el cuerpo del reo, sino que debe ampliar su repertorio para, así, poder ser proporcional al delito que la ha provocado” (p. 3). Como modelo, los romanos instauraron gobiernos en los que el Senado era quien decidía las penas sobre estos conceptos de leyes y castigos, pero advirtió Montesquieu en *El espíritu de las leyes* (1748) que el Senado no debe poseer ciertas cualidades y nociones privadas y no visibles que le otorguen un poder sin vigilancia para sí mismo y su toma de decisiones por sobre los derechos que un acusado presenta, por ejemplo, en su estudio menciona que

Los senadores no deben tener el derecho de proveer las vacantes del senado: de ningún modo se perpetuarían más seguramente los abusos. En Roma, que fue al principio una aristocracia, los senadores nuevos eran nombrados no por sus colegas, sino por los censores [En los primeros tiempos los nombraban los cónsules]. Una autoridad exorbitante, concedida de pronto a un ciudadano en una república, da origen a una monarquía o a algo más que una monarquía. En ésta, las leyes han provisto a la constitución o se acomodan a ella: el principio del gobierno contiene al monarca; pero en una república en que un ciudadano consigue ser investido de un poder excesivo [esto fue lo que trastornó la república romana], es mayor el abuso que de él se hace, porque las leyes, que no han previsto su existencia, nada han dispuesto para enfrenarlo. (Montesquieu, 1906, pp. 28-29).

Aunque la óptica de Montesquieu es de más de dos siglos, se puede apreciar cómo el refinamiento de las leyes se ha ajustado a cada época pero sigue siendo existente la búsqueda de su perfeccionamiento, para beneficiar al mismo concepto de justicia, por lo que, la sociedad continúa siendo organizada bajo la omnipresencia del poder judicial, sumado a que esta existencia además de configurarse bajo un órgano palpable, ha vuelto juez y parte a las personas, dotadas en el presente, de herramientas que permiten autogestionar lo que conocen como principios de autoridad y leyes que promulga un espacio de convivencia, hace sentido la totalidad incluida al método de vigilancia en el diseño de Bentham, ya no sólo por principio arquitectónico, sino por inmiscuirse en la psique y pensamientos de grandes sectores de población, “toda la sociedad, cada ciudadano, es un juez potencial, alguien que vigila los actos de los demás” (Fraile, 1985, p. 3); si bien, esta premisa era en la antigüedad una declaración metafórica, en el presente es un acto lleno de literalidad, que a grandes rasgos, deja ver, que como dispositivo funciona y es parte de la sistematización efectiva, la que poco a poco se interviene y mejora errores, donde se pretende realizarse como sistema bajo una “sociedad disciplinada”, refinada podría decirse en ese sentido, con el tamiz de lo que la estructura panóptica ordena estos comportamientos, donde el poder se coloca y extiende “de una manera eficaz a todas partes [ya que] es necesario romper con el antiguo modelo de dominación, en el que ésta se ejercía de una manera espectacular o violenta, pero al mismo tiempo discontinua, dejando grandes espacios sin cubrir (p. 4), idea bajo la cual se plantea Bentham este desarrollo en términos de vigilancia

¿cómo un hombre solo puede ser bastante para velar perfectamente sobre un gran número de individuos? y aun ¿cómo un gran número de individuos podrían velar perfectamente sobre un hombre solo? porque si se admite como es preciso una sucesión de personas que se releven unas a otras, ya no hay unidad en sus instrucciones ni consecuencia en sus métodos. (Bentham, 1979, p. 34).

Un espejo de cómo luce la sociedad a grandes rasgos tanto afuera –la sociedad– en el pleno de libertades posibles permitidas y reguladas, como adentro –en prisión– en las limitaciones impuestas. En contraste a que si la maquinaria del panóptico como aparato

de justicia, vigilancia y castigo funciona correctamente, o al menos, si se ejerce en función de los principios para lo que fue concebido, existe también la crítica a las irregularidades y fines distorsionados de los que se ha hecho proclive, siempre bajo la mirada de quienes proclaman una mejor estructuración de estos procesos, más no quienes pueden interferir en sus condiciones y regulaciones como serían algunos organismos autónomos tanto de gobierno como independientes y el mismo ciudadano de a pie, menciona Garland (1999)

El castigo a los trasgresores es un aspecto social particularmente inquietante y desalentador. Como política social es una decepción perpetua, ya que sus metas nunca parecen cumplirse, y está siempre socavada por crisis y contradicciones de diversa índole. Como problema moral o político, suscita emociones violentas, grandes conflictos de intereses y desacuerdos irresolubles, [...] el castigo confunde y frustra nuestras expectativas porque hemos intentado convertir un profundo problema social en una tarea técnica encargada a instituciones especializadas. (p. 13).

Es un dispositivo manufacturado para la convención, para generar cohesión entre la institución y la manera de ejercer el poder, obviamente sujeto a ciertas tensiones, que sin embargo, son parte del engranaje que permite este modelo que aunque poco flexible, le es necesario recurrir a ciertas posibilidades sorpresivas en acontecimientos, manufactura, desarrollo y gestión, en términos de complejidad, queda sujeto conceptualmente a lo que un dispositivo significa y a lo que se refiere como un entramado desde una definición paralela que otorga Foucault en una entrevista que puntualmente postula Giorgio Agamben (2015) para dar claridad al concepto, y mostrarse también interpelado por el panóptico contextualmente

el dispositivo es de naturaleza esencialmente estratégica, ello implica que se trata de una cierta manipulación de relaciones de fuerza, de una intervención racional y convenida en las relaciones de fuerza, sea para desarrollarlas en una determinada dirección, sea para bloquearlas o para estabilizarlas y utilizarlas. El dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder y también siempre ligado a los límites del saber que derivan de él y, en la misma medida, lo condicionan. El dispositivo es esto: un conjunto de estrategias de relaciones de fuerza que condicionan ciertos tipos de saber y son condicionados por él. (pp. 10-11).

Se expresa como dispositivo lo que se extiende y permanece, lo que se puede comprender para ser seguido, respetado y perpetuado, tanto por autoridades como personas comunes. Agamben entonces aporta en términos personales lo que constituye el contexto pulcro de lo que se puede denominar claramente un dispositivo puesto en función, en regla y en continuidad de sus deberes; es un complemento a lo que el Estado promulga como manifiestos para el orden para el bienestar común que incluye prácticamente todo lo que pueda estar disponible dentro de una sociedad que si pudiera considerarse fuera de orden, esto lo pondría dentro de la ecuación de lo regulado; obtener también el control las variantes son parte de este contexto, promulgar que estas variantes se crean a partir del sistema controlado por lo que se consideran cuestiones previstas, también forma parte de la idea de dominio que debe existir dentro de los mecanismos de un dispositivo, en términos claros dice Agamben (2015) entonces que

A. El dispositivo es un conjunto heterogéneo, que incluye virtualmente cualquier cosa, lingüístico y no lingüístico al mismo nivel: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policiales, proposiciones filosóficas, etc. El dispositivo es en sí mismo la red que se establece entre estos elementos. B. El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder. C. Como tal, resulta del cruce de relaciones de poder y de relaciones de saber. (p. 11).

Es un rasgo del dispositivo visto como fenómeno, se comprenda como un contenedor que amalgama y dispone siempre bajo las relaciones de poder. Resulta inscrito en su génesis que el funcionamiento se logre a partir de lo que se puede lograr con el conocimiento o saber bajo los efectos de dominación, de otra manera no es posible su actividad, y también, no es posible su razón de ser.

Dichas relaciones se pueden ver instauradas desde legislaciones hechas entre el siglo XV y XVI en Inglaterra según señalan Melossi y Pavarini (1980) sobre la sociedad capitalista formulada bajo el concepto de Marx, específicamente en el aspecto de la formación del proletariado en esa época, ya que, este fenómeno propiciaría la exclusión de la clase obrera por parte de la clase feudal vista como “la gran expulsión de los labradores de la tierra” (p. 30), porque las personas eran arrojadas intempestivamente de

su vida habitual, común, y tal cual al no poder ser ubicadas dentro del régimen del nuevo estado, terminarían por volverse en lo que Foucault denomina los *otros*, los desviados, convirtiéndose en vagabundos, ladrones, mendigos, en general, elementos indeseables para un sistema en construcción que respondería a estos expulsados sociales, pero que a fin de cuentas eran mano de obra para el estado y que sea de una forma u otra terminaban bajo la estructura de trabajo capitalista propiciada, sería así que

La tesis propuesta por G. Rüsché y O. Kirchheimer, según la cual, la introducción del trabajo forzoso en la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII en Europa continental, se debe a la declinación demográfica que caracterizó a la población europea después del siglo XVI y que contribuyó a aumentar [...] la 'rigidización' de la fuerza de trabajo. [...] esta problemática, que es fundamental para la comprensión de la función que históricamente tuvo el trabajo forzoso en las instituciones segregantes, como las *house of correction* del periodo isabelino. Baste por ahora observar como este tipo de instituciones fue el primero y muy significativo ejemplo de detección laica sin fines de custodia que se puede observar en la historia de la cárcel, y que sus características, en lo que respecta a las clases para quienes se instituyó, su función social y la organización interna son ya *grosso modo* las mismas que las del clásico modelo carcelario del siglo XIX. (Melossi y Pavarini, p. 33-35)

Se considera así que las relaciones de poder van implícitas al momento de ver los orígenes de la cárcel, es donde se manifiesta principalmente la necesidad de mantener control y establecer dogmas sobre la manera de vivir y las maneras de manifestarse social y económicamente, brindando a los aspectos de la vida de trabajo todas las características para que se pueda ver desde la analogía mencionada por los autores.

Un recurso simple para el entendimiento de cómo debe funcionar un dispositivo, sería entonces establecer sus elementos básicos a manera de máquina, que permiten observar que todo funciona según lo previsto, y en esta misma analogía del funcionamiento, entender que no hay razón para echar a andar un mecanismo sin la sospecha de que quizá puede llegar a fallar, pero con la certeza de que se comprenden sus fortalezas y estas mismas están por encima de las debilidades que un complejo engranaje plantea, es decir, el dispositivo se plantea para que trabaje desde varias fuentes y no desde un mismo origen del que depende todo su funcionamiento, no es una sola batería la fuente de alimentación, sino que su energía se distribuye bajo conceptos diversos y vecinos, que

son reemplazables por su cuenta sin limitar el funcionamiento a lo demás o lo contiguo, lo que permite gran capacidad de maniobra para mejoras, y gran perspectiva de análisis para sustitución de engranes de baja alimentación para el complejo, sin olvidar los términos clave para su manejo, las relaciones de poder y de saber.

Bajo esta óptica, la cárcel como dispositivo se encuentra cerca de la fábrica o al hospital como instituciones, al panóptico como disposición arquitectónica, o discursos y artefactos culturales y otras formas de subjetividad como el cuerpo mismo (García Fanlo, 2011, p. 1). Por lo tanto, dentro de la discusión que Foucault sostiene sobre lo que es un dispositivo, hay que tener claro lo maquínico, relaciones fluidas tanto en lo material como inmaterial para producir algo, producir al sujeto, tendiendo una red de relaciones que exponen todo lo anterior, según este dispositivo foucaultiano, no queda abstracto, sino hace explícito en diversos sentidos el entramado, pero definitivamente, finalmente a quien expone y produce es al sujeto, quien mantiene vivo los funcionamientos, dando orden a las complejidades que se presentan. García Fanlo (2011) lo organiza como

un complejo haz de relaciones entre instituciones, sistemas de normas, formas de comportamiento, procesos económicos, sociales, técnicos y tipos de clasificación de sujetos, objetos y relaciones entre éstos, un juego de relaciones discursivas y no discursivas, de regularidades que rigen una dispersión cuyo soporte son prácticas. Por eso no es exacto decir que los dispositivos ‘capturan’ individuos en su red, sino que producen sujetos que como tales quedan sujetos a determinados efectos de saber/poder. (p. 3).

A esto también se añade que los dispositivos son, como menciona Deleuze y Guattari (1980), agenciamientos maquínicos, flujos que pueden ser mesurables y corpóreos en el sentido de volverse productos que logran significar lo múltiple, “un agenciamiento maquínico está orientado hacia los estratos, que sin duda lo convierten en una especie de organismo, o bien en una totalidad significativa, o bien, en una determinación atribuible a algún sujeto” (p. 10), relacionado al libro, mencionan que es comparable a una “pequeña máquina”, y observando esa parte de estrato y especie, se puede no únicamente anclar al concepto de dispositivo, sino al concepto de fluidez de un organismo, que precisamente, logra que lo múltiple se derive en funcionamiento significativo, es decir, que logra correr

una especie de interfaz dentro de una compleja red denominada continente. En función de comprender el concepto, especifican que

Un agenciamiento en su multiplicidad actúa forzosamente a la vez sobre flujos semióticos, flujos materiales y flujos sociales (independientemente de la recuperación que puede hacerse de todo eso en un corpus teórico y científico), Ya no hay una tripartición entre un campo de realidad, el mundo, un campo de representación, el libro, y un campo de subjetividad, el autor. Un agenciamiento pone en conexión ciertas multiplicidades pertenecientes a cada uno de esos órdenes, de suerte que un libro no se continúa en el libro siguiente, ni tiene su objeto en el mundo, ni su sujeto en uno o varios autores. En resumen, creemos que la escritura nunca se hará suficientemente en nombre de un afuera. El afuera carece de imagen, de significación, de subjetividad. (p. 27).

Se logra conectar, según esta visión, elementos heterogéneos que producen algo mediante la interacción de sus componentes, debido a que estos últimos no son estáticos, aunque no se determina si se puede considerar que lleguen a ser errantes considerando al sujeto como uno, pues como mecanismo, esto no existe, pero en su componente vivo, orgánico y pensante –sujeto–, este elemento puede llegar a serlo, de ahí que se integre en su estructura las cuestiones de los deseos, uso de signos y las prácticas sociales. Estos elementos logran dar a la valoración de un comportamiento maquínico, cierta libertad para permitir flexibilidad, misma que ayuda y aporta a las cuestiones de representación siendo un lugar liminal entre conceptos duros y abstractos, y un espacio intersticial entre éstos. Para entender el comportamiento de un entramado complejo, es una buena manera adquirir perspectiva sobre lo que sucede en las áreas maleables. Aunque dentro del dispositivo no se aprecian con claridad si existen estas áreas, es un supuesto que la rigidez no permite que se pueda mejorar su funcionalidad, pero desde este concepto, es permisible e incluso, necesario.

Los elementos básicos, para considerar en términos de representación, tanto para un sistema, un dispositivo, un agenciamiento maquínico y un panóptico, en función de la cárcel como órgano orquestador para definir un libro, pueden entenderse como una red productiva. Dicha red se apeg a tres puntos básicos para hacerla visible, comprensible y palpable, más allá de que contará invariablemente con sus abstracciones y apropiaciones,

se consideran sin un orden jerárquico: ejercicio del poder (conocimiento), experiencia humana (ser), habilidades creadoras (responder). También, situados a manera de verbo, se complementa en su aspecto dual este trinomio: el desconocimiento –ignorancia– como carencia de ejercicio de poder, voz y herramientas socioculturales; el *no-ser*, relacionado a la ausencia e invisibilidad, además de lo limitado y desaparecido tanto de manera materialista como existencial; y la no respuesta en tono de falta de capital creativo, y lenguaje retórico (estando el lenguaje presente como código en todas las formas de representación).

3.1.2. Espacio construido (arquitectura del poder).

Dentro de lo que se comprende como dispositivo construido y edificado, existe una red de complejidades y entrecruces conceptuales que vistos como estrategia, son una amalgama de relaciones que se propagan para generar un tejido invisible a simple vista, mismo que le dota de fortaleza en su parte visible, material. En el sentido conceptual, aparecen de varios frentes desde las ciencias y disciplinas, sobre todo la filosófica, pero en su aspecto materialista, bajo la perspectiva de la cárcel, debe ser evidente y congruente, es decir, si el poder se expresa mediante este dispositivo, la cara principal se entiende como una de las herramientas indispensables para generar autoridad, en su aspecto material, en lo arquitectónico. Es bajo esta óptica que se postula que el castigo como pérdida de libertad, aborda no solamente desde la cuestión materialista y cognitiva, cuerpo y mente, sino que abre paso a lo espacial, la arquitectura como medio de resonancia para ejercer poder.

Foucault (1979) señala que las prisiones bajo el concepto panóptico de Jeremy Bentham, son diseños elaborados desde el sistema de lo que un hospital permitía crear como concepto, mismo que extrae sus cualidades para ceñirlas a lo que una prisión debe ser y mostrar, y manifiesta

El principio era: en la periferia un edificio circular; en el centro una torre; ésta aparece atravesada por amplias ventanas que se abren sobre la cara interior del círculo. El edificio

periférico está dividido en celdas, cada una de las cuales ocupa todo el espesor del edificio. Estas celdas tienen dos ventanas: una abierta hacia el interior que se corresponde con las ventanas de la torre; y otra hacia el exterior que deja pasar la luz de un lado al otro de la celda. Basta pues situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un alumno. Mediante el efecto de contra-luz se pueden captar desde la torre las siluetas prisioneras en las celdas de la periferia proyectadas recortadas en la luz. En suma, se invierte el principio de la mazmorra. La plena luz y la mirada de un vigilante captan mejor que la sombra que en último término cumplía una función protectora (Foucault, 1980. p. 10).

En este sentido, las mazmorras utilizadas en la época medieval tenían el propósito de cortar todo vínculo con el exterior, sobre todo producir en su totalidad una sensación de completa oscuridad para el preso, ya que generalmente se encontraban de manera subterránea; esto conforma una cuestión primitiva de lo que la cárcel como castigo debía implementar, pues siendo un calabozo, un lugar cavado para alejarse del exterior, fomentaba la aplicación del castigo severo; aunque en ocasiones se alude a ellas como silos, lugares cavados profundamente para guardar alimentos o por lo general semillas, podía servir de ambas maneras dependiendo de su ubicación, pues se han encontrado debajo de ciudades y particularmente castillos que las utilizaban como base de su edificación, es entonces que en el aspecto arquitectónico se menciona que

Primitivamente serían simples excavaciones redondeadas, hechas en la peña y con agujero de entrada por arriba, como fue costumbre en Granada, sirviendo ya de almacenes, ya para prisión de cautivos durante la noche. Afianzado luego este último destino, se las pondría en comunicación unas con otras por abajo, cual hoy se hallan, y se las reforzó y amplió con arcos semicirculares de ladrillo, formando grandes nichos laterales que prestan aspecto cuadrangular, aproximadamente a cada excavación (Gozalbes, 1984, p. 251).

Existe por tanto un contraste en cuanto a los conceptos antiguos y modernos de lo que significa construir una prisión, aunque el anterior es sólo un ejemplo de mazmorras, la generalidad lleva a ubicar tres conceptos básicos que se contraponen al concepto panóptico como perspectiva de la cárcel moderna: 1) aislamiento total del exterior auditivo y sonoro, generándose así atmósferas opresivas en ese sentido; 2) privación total de la luz del sol, desconociendo totalmente el ciclo de día y noche, iluminándose únicamente por

antorchas o fuego en general; 3) libertad para ejercer actividades con impunidad, propiciando generalmente torturas, despojando de todo derecho humano a quienes ahí fueran recluidos.

Esto conforma un factor de novedad a la hora de contrastar los conceptos de una cárcel exterior en su arquitectura, pues, además, hablando desde la generalidad, se encuentra más adelante, en el relato, que una prisión, no necesariamente es un punto arquitectónico, sino que, puede ser un emplazamiento alterno para ejercer ciertas medidas como castigos, y que no necesariamente refuerzan la idea de contener todo en un mismo lugar, terminando por extenderse a otros espacios alternativos.

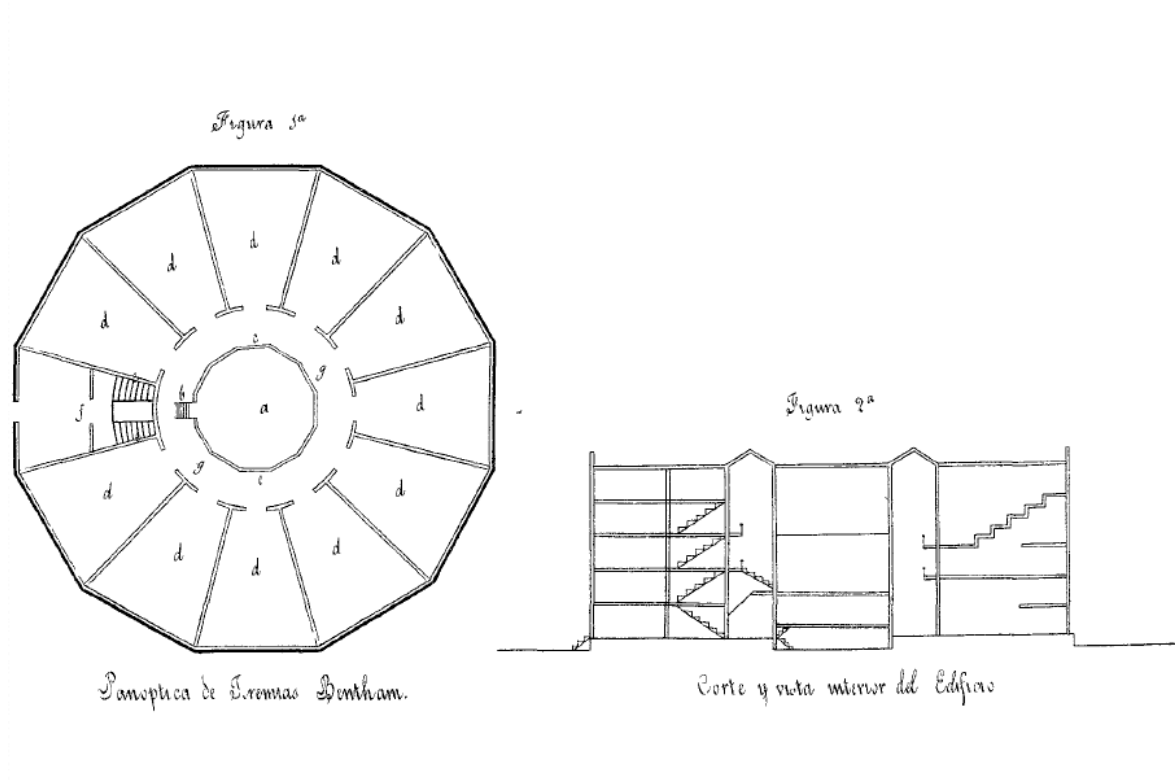
Lo importante no es la manera en que esos espacios se ven, sino desde dónde se ven, y cómo es que son controlados, “que exista un punto central que sea el lugar del ejercicio y, al mismo tiempo, el lugar de registro de saber. [Aunque] la idea del panóptico es anterior a Bentham, será él quien realmente la formule, y la bautice” (Foucault, 1979, p. 11); la cuestión principal para el siglo XVIII era mantener en control la población creciente en sus diversos modos de vida obrera, pues no solamente se trataba de someter a la idea del capitalismo y la industrialización a las personas, sino permitirles vivir dentro de esa idea de una manera que pudiera entenderse cómo eso funcionaba para todos y por qué era correcto estar en un espacio específico y no en otro, la sumisión a la idea de que el espacio no era el mismo para la clase obrera que para la aristocrática y burguesa; a esto se suma entonces la forma en que la sociedad debía vivir en estos espacios determinados, designados por los estratos sociales, a fin de cuentas organizados para fines económico-políticos. La arquitectura sitúa a la clase obrera por un lado, y a la élite por el otro, pues generalmente, antes del devenir industrial, “el arte de construir respondía sobre todo a la necesidad de manifestar el poder, la divinidad, la fuerza. El palacio y la iglesia constituían las grandes formas, [...] se manifestaba el poderío, se manifestaba el soberano, se manifestaba Dios” (p. 11). Así, la organización espacial manifiesta lo que una sociedad debe ser, a partir del ‘dónde debe estar’.

Estos conceptos sobre ejercer el control en una población determinada, desde la mente de Bentham, formulan el ejercicio de dar a saber a esa población que existe una

mirada omnisciente, llevando al desarrollo de una arquitectura que dé principio a estos requerimientos particulares; los observados deben contar con un punto de referencia que indique desde dónde se les mira, y si se pretende observar todo lo posible desde este punto referencial, esto se logrará al capturar la mayor vista de un paisaje, siendo el paisaje la circularidad del edificio, y el punto de observación la torre más alta que pueda cubrir esta vista (Bentham, 1979):

Figura 2.

Panóptico de Bentham



Nota. "Lamina 1: a: torre de inspección central / b: Principio de la escalera de la torre, y posición de la cerca / c: espacio anular entre torre y edificio principal / d: divisiones o celdas para los presos / e: escalera del edificio / f: entrada al mismo / g: galería. Adaptado de "El Panóptico", pp. 118-119, por Bentham, J., 1979.

Madrid: Ediciones de la Piqueta.

Lo elevado se conforma como lo principal para dar la sensación de vigilancia, y que ésta, sea realizada por un solo individuo, promulgaba una idea innovadora, y económicamente

rentable para el concepto. Se plantea entonces que esto funcione por medio del concepto de *inspección*

Principio único para establecer el orden y para conservarle; pero una inspección de un nuevo género, que obra más sobre la imaginación que sobre los sentidos, y que pone a centenares de hombres en la dependencia de uno solo, dando a este hombre solo una especie de presencia universal en el recinto de su dominio. (Bentham, p. 35).

El concepto de dar elevación y superioridad a la persona que todo lo mira dentro del espacio circular, se atiene a las cualidades de construcción únicamente, pero se resuelve de forma única para que tanto sujetos en estado de encarceramiento, como encargados de vigilancia, logren someterse a la idea del funcionamiento; es un recurso realizado por la tecnología de su época ceñida a factores de construcción, materiales, ubicación, uso de la iluminación, sonido y sobre todo de diseño, ya que, pensando en la prisión moderna, el uso de cámaras sustituye el problema arquitectónico, sin embargo, enfrenta otras desventajas como los recursos económicos y técnicos para administrar dicha tecnología.

Alzar el visor, colocarse lo más arriba del complejo o edificio será entonces el punto nodal de esta edificación, Bentham lo explica como dos edificios encajados uno dentro de otro; aquí radica su importancia, pues físicamente permite una óptica que engloba la visión total de las celdas con movimientos simples del vigilante, pero, también, esta torre cubierta de una celosía transparente, no permite a los de afuera observar al vigilante, cuestión que lleva al siguiente nivel de observación y vigilancia, que es el de no saber si se es observado o no, pues al erigir esta gran torre, bajo sus cualidades de construcción, se vuelve imponente y por lo tanto, toma presencia jerárquica en su estado material, pues manifiesta con elocuencia un concepto simple instaurado en la naturaleza, de que todo en lo alto es sinónimo de vigilancia con sensación de ser inalcanzable, que en analogía con la construcción panóptica poseen “la facultad de ver con una mirada todo cuanto se hace en ella” (p. 37). Son a su vez espacios para protección, como se puede observar en aves al cazar, o en montañas de picos altos que se ubican como puntos estratégicos para diversos fines que les ha dado la humanidad, como el aislamiento o el retiro por la dificultad para el acceso, el desapego con la civilización, lugares para pensar con claridad, colinas que por

su complicado acceso y difíciles en su construcción se vuelven espacios de vivienda o turismo de altos costos, por lo que, se les confiere un estatus subjetivo por dicha percepción.

Aunado a esto, cobran importancia para dichas edificaciones, cómo los muros promueven conductas y modifican sensibilidades, al contrario de lo que significa colocarse espacialmente en un punto alto, un muro, por lo general, suprime al sujeto o lo dota de emociones inversas, “durante miles de años, el muro convencional fue una manera completamente satisfactoria de influir en el comportamiento humano a través del diseño.

Los muros restringen el movimiento y bloquean la vista” (Ellard, 2015, p. 34), un aspecto necesario a considerar de las prisiones, el cómo se construyen, pues si ya se habla de que las casas venían materializadas por ladrillo y madera que influían en las percepciones de la clase obrera sobre sí mismos, en este caso, la rigidez y la manera de asentamiento de muros, columnas, pasillos, espacios en general, es una forma representativa y simbólica de un lenguaje dentro de la prisión, “se abandonan los viejos componentes, como la madera, se adoptan otros, tales como el hierro, el ladrillo, quizás la piedra por su economía, aunque probablemente no sería idónea en esta nueva concepción” (Fraile, 1985, p. 14); son cosas que no se enseñan, sino que se producen en el sujeto de distintas maneras, pues si ya se mencionaba sobre lo que implica el dispositivo materializado, será entonces que se practica, por medio de los materiales, el ejercicio del poder, pues la limitación espacial fomentará el desconocimiento, la experiencia humana limitada por un espacio determinado, y la capacidad comunicativa (creación y lenguaje) suspendidas por el nivel de encapsulamiento presentado en un complejo carcelario. Ellard lo especifica en el sentido emocional desde una perspectiva clara

las paredes se diseñaron para protegernos de la carga cognitiva que implica mantener un registro de las actividades de desconocidos cuando pasamos de vivir en asentamientos agrarios diminutos a poblados más grandes y, eventualmente, a ciudades donde era demasiado difícil mantenerse al tanto de quién le estaba haciendo qué a quién. Los muros refuerzan o quizás incluso crean convenciones sociales y normas culturales. La invención de los espacios designados para dormir en las casas cambió nuestros puntos de vista sobre la sexualidad. [...] Hasta hace un siglo, se podrían haber explicado casi todos los efectos

psicológicos del diseño de los entornos contruidos considerando solamente la geometría y el aspecto de los contenedores de espacio que se generaron a través de la construcción de muros. (p. 35).

El muro como figura sólida, otorga la sensación de algo inquebrantable, inamovible e impenetrable, a diferencia de la madera que refleja conceptos de calidez y de hogar; es un delimitador de espacios que no solamente cumple funciones de pared, sino, somete en los aspectos de la psique a quien se ve cercado por él, y culmina por abstraer lo que la imposición del poder quiere expresar en estos espacios. Un ejemplo que se puede mostrar sobre lo amurallado dentro del arte, es en la obra de Vincent Van Gogh 'La ronda de los presos' (1890) [fig. 3], donde el artista estando en un sanatorio, muestra una interpretación de bloqueo y asilamiento mental y emocional representando una ronda de paseo dentro de una institución de reclusión; los presos no se perciben libres, mostrando comportamiento uniforme, organizado y de aspecto cansado, esto a las faldas de los altos muros que los flanquean; muestra la pintura cómo el autor hace una representación de la gran altura de los muros no únicamente por su el tamaño que abarca la imagen completa hasta el borde superior, sino en el manejo de la luz que deja ver la mitad de los ladrillos de abajo en tonalidad oscura, y la otra mida superior de tonos claros y vívidos, pues la iluminación no alcanza a entrar en el complejo, mismo ejemplo visto con lo relacionado al silo y la mazmorra.

Figura. 3

La ronda de los presos (según Doré). *Runde der Gefangenen (nach Doré)*.



Nota: Van Gogh, V. (1890). La ronda de los presos [pintura]. Museo Pushkin, Moscú, Rusia.

Hay que recordar que la cárcel se toma, desde el punto de vista panóptico, como un producto con fines económicos, por lo que hace sentido que estas emociones que el complejo suscita sean canalizadas a la parte cognitiva de todo sujeto, de ahí que se tenga tan en cuenta el principio de construcción de Ellard (2015)

El negocio de diseñar entornos que afecten las emociones y acciones humanas es tan antiguo que de hecho precede a cualquier otro aspecto de la civilización humana, incluyendo la comunicación escrita, el diseño de ciudades y asentamientos, e incluso el nacimiento de la agricultura, el cual tradicionalmente se considera como el acontecimiento seminal que puso en marcha la mayoría de las fuerzas que le dieron forma a la humanidad moderna (p. 17).

Es por tanto que definido como un producto, la edificación se debe ceñir a un propósito, de ahí que Fraile (1985) hable de morfología carcelaria, cuya finalidad es crear la disciplina rígida de lo que se pretende dentro de este particular espacio, a grandes rasgos, dice que se trata de ver cómo “el espacio, el transcurso del tiempo y el orden, se convierten en los

instrumentos para lograr que el hombre asuma interiormente un cambio de conducta. En esta concepción se valora como inútil la modificación que haya de ser permanentemente impuesta” (p. 17), formando así la cuestión de que lo de afuera deviene en lo cognitivo para exteriorizar los parámetros de comportamiento buscados; es la fuerza de las pocas acciones lo que modifica al sujeto y el carácter físico y simbólico de los espacios.

Por último, este modelo panóptico propone mayormente retos al contrario de su ejecución común en la sociedad, es decir, existen modelos pero no desarrollados en su concepto totalmente, aunque toda prisión presenta por necesidad, algunos elementos que no pueden ser olvidados, menciona Barros (2019)

La primera prisión panóptica fue edificada en la ciudad norteamericana de Richmond, Estado de Virginia. A la larga, se construyeron penitenciarías semejantes en Pittsburg (Pensilvania) y Stateville (Illinois). En Brasil, la reseñada Casa de Corrección de la Corte fue construida en el modelo panóptico. En Salvador, capital del Estado de Bahía, hay una prisión de ese estilo, inaugurada en 1962. (p. 90).

Es así, que presenta un fenómeno más adherido a lo simbólico y significativo, más apegado hacia la conciencia, para hacer eco más allá del interior de prisión.

3.1.3. Espacio simbólico.

La prisión muestra entre sus contenidos las relaciones de poder y saber, representadas en las características físicas de estructuras específicas, como ya se trató sobre los materiales y disposición, pero dichas estrategias de configuración implican y promueven que se tengan reacciones a los espacios por parte de los sujetos, reacciones a las gestiones y en general, a todo lo que tanto dentro como fuera de las cárceles se relaciona con el encierro y la pérdida de la libertad. A pesar de que se ha mencionado que todo esto, al funcionar como dispositivo y agenciamiento maquínico, se genera para uso interior de los espacios carcelarios, y para dar resultados positivos a las estrategias que generan disciplina en sujetos experimentando la pérdida de la libertad; dichas reacciones no son ajenas al interés

público, porque es afuera donde se empieza por construir el significado de lo que los comportamientos de una sociedad deben ser, lo que se debe reflejar y cómo necesitan coexistir los seres humanos, poniendo en orden sus prácticas civilizadas de convivencia, relaciones familiares, laborales, y dentro de todo ello, su estructura moral y ética en el actuar cultural y político. El resultado es un conglomerado de reglas, que dentro de la sociedad se siguen y toman en cuenta, pero no se toman o llevan a cabo bajo ninguna supervisión personal ni cercana del otro, sino que se sustituye todo lo exterior en cuestiones de vigilancia (cámaras, imágenes, reportes), por el pensamiento propio, interiorizando este proceso, y tomando decisiones desde esta perspectiva personal sobre lo que está y no está clasificado como faltas a la ley, asumiendo el acto panóptico como conducta, además de ser esto una conducta apropiada, ya que bajo este acto, se adquieren y transmiten comportamientos apegados y arraigados a las costumbres y tradiciones de una comunidad.

Es importante tener en cuenta que esta cuestión es un desarrollo de una civilización moderna, a partir de la época industrial y el desarrollo de la clase obrera como fuerza económica de un país a partir del siglo XVIII; por lo tanto esto remite a establecer nuevamente que la arquitectura como manifiesto de la grandeza, las muestras de templos y construcciones enormes y vistosas, no solamente ha tenido que ver con lo divino, sino que, en parte se adhiere a lo que en la antigüedad tenía que ver con la supervivencia, no sólo lo que se manifestaba en una majestuosa cueva prehistórica que se encuentra hoy en día como símbolo del pasado, sino que también existe en particular una construcción que Colin Ellard en *Ambientes de bienestar* (2015) considera arquitectura religiosa, la construcción Göbekli Tepe en Turquía, que precede a Stonehenge, como “un esfuerzo deliberado por encontrar el camino para burlar a la muerte, evidencia *prima facie* de lo pronto que comprendimos el poder de las estructuras construidas para influir en las emociones” (p. 19). La referencia interesante de Ellard se retoma a partir de que dadas las investigaciones realizadas a la estructura, ésta sugiere su construcción para un fin social de adoración, pues sus grabados en los grandes muros, muestran criaturas feroces, a lo que el autor menciona

se crearon como tótems para ayudar a controlar los miedos de sus diseñadores, que debían enfrentar riesgos terribles en sus vidas diarias como cazadores. También es posible que, al igual que Stonehenge, Göbekli Tepe hubiera sido construido como un sitio de sanación, una indicación de que uno de los primeros móviles humanos que llevó a la construcción fue una respuesta a nuestra conciencia sobre nuestra propia finitud, y esas primeras estructuras representan una lucha naciente contra la mortalidad. (p. 19).

Bajo este principio se intenta mostrar que las construcciones representan meramente simbolismos que atañen a la función del ser humano sobre el entorno que le rodea y cómo se enfrenta él, qué manifiesta y el sentido que le otorga a ciertos espacios y sus problemáticas, de ahí que se considere que el estudio de un espacio particular sea un fenómeno que debe abordarse desde la interdisciplina, por lo que es importante tener en cuenta cómo se desglosa dicho lugar en términos conceptuales para poder abordarlo e interpretarlo, ya que si se habla de establecer una especie de recordatorio o un memorial para contar los hechos del pasado que refleje el sentir de una época y un pensamiento en particular, se requiere hacer uso de los elementos y carga simbólica que para una sociedad le son afines para dicha representación.

En el aspecto de las construcciones antiguas, arqueólogos, antropólogos, historiadores, etcétera, proponen siempre una manera de ver el pasado, de observar comportamientos y comprender con cierto rasgo de entendimiento por qué una cultura o civilización determinada realizó edificaciones en su momento, sin embargo, la mayoría del tiempo se deben atener a teorías y razonamientos lógicos que se ligan a los niveles simbólicos de uso de los espacios, reliquias, inscripciones, esqueletos, que permiten dar lectura al pasado. Para el hecho de la construcción de las prisiones, se debe contemplar que son desarrollos que han ido funcionando como fases experimentales de acuerdo a cada gobierno –si se habla de época moderna– que las ido implementando, por lo que, las condiciones establecidas para cada una será realizada de acuerdo a los intereses políticos y económicos de ese momento, sin olvidar que un factor importante de desarrollo viene desde el concepto de orden, disciplina o de sistema que se tenga en cuenta, es decir, se busca la mejor manera de desarrollar cárceles, si un país carece de tecnología o recursos,

desarrollará conceptos básicos o peligrosamente vulnerables; Bentham lo relaciona con el desarrollo de un sistema que para el siglo XVIII se acercaba suficiente a un concepto completo, “una verdadera invención que denomina ‘huevo de Colón’⁴, [...] lo que buscaban los médicos, los industriales, los educadores y los penalistas: [...] una tecnología de poder específica para resolver los problemas de vigilancia” (Foucault, 1979, p.11); sin embargo, Foucault responde añadiendo que es erróneo creer que esta tecnología de poder se rige únicamente desde el principio de visibilidad y desde lo palpable del dispositivo panóptico, pues si bien es sustancial para el funcionamiento del mecanismo de poder carcelario, no es lo vital, ya que en gran medida, lo que afectará mayormente al sujeto aprisionado será –cognitivamente– la cuestión intangible, lo que no llega a ver, hecho que aumenta que el espacio simbólico sea efectivo para la cárcel.

A los cuestionamientos del uso psicológico de los elementos arquitectónicos, hay que añadir que la idea básica es posicionarlos y entenderlos como elementos para el control del sujeto, en este caso, establecer que los recursos materiales, como en el caso de Göbekli Tepe, son para hacer alusión al pasado reciente, por lo que juegan un papel importante en la comprensión de la temporalidad y la memoria que experimenta cada sujeto dentro de un contexto (población, comunidad); si lo que atañe a que dichos recursos arquitectónicos existan es el recordar si algo está bien o mal, la arquitectura funcionará como una cicatriz, un recurso mnemotécnico que habilita las destrezas de la memoria para un fin específico.

Para el caso de la cárcel, y entendiendo que el sujeto se posiciona bajo una óptica distorsionada que invariablemente afectará su percepción de la realidad, la aparición de muros con geometrías similares, repetitivas, monótonas, colores encementados y uniformes, los resquicios de luz limitados por el poco o nulo interés de lograr una arquitectura que permita la iluminación, recordando las mazmorras y haciendo siempre el énfasis en restringir privilegios o cualquier parecido a lo placentero, derivan en que el aburrimiento sea una línea de acción de las cárceles; que lo aburrido sea un adjetivo de cómo son estos espacios y de lo que puntualmente otorga al sujeto su permanencia ahí;

⁴ Indica una tarea en apariencia imposible de realizar, que se comprende como fácil una vez realizada.

se debe recordar que esta idea es pensando en que estas medidas son únicamente físicas e inducidas por la estructura arquitectónica, y no desde un concepto de tortura psicológica como fue pensado por el panóptico, aunque se podría decir llegado este punto, que le es inherente al espacio cerrado incorporar este tipo de castigo emocional.

De tal manera, se puede apuntar que al inducir el aburrimiento en una persona, es indispensable que el tiempo prolongado –como un factor– forme parte de la experiencia de encierro para lograr cristalizarse dentro de la mente como un estado de carencia, por lo que el espacio sería el detonante para volver explícita la experiencia de tiempo prolongado, desproveyendo al sujeto de pasión o interés por el tiempo (presente, pasado o futuro), causando en él monotonía, pasividad, e incluso, volviendo trascendente el elemento del sonido, el ruido y el silencio.

Sobre aislamiento sonoro y el silencio, hay que tener en cuenta que profundiza las nociones de aislamiento del sujeto,

el silencio convoca una experiencia del límite. [...] dicho límite es frecuentemente ambiguo. La tradición individualista de escucha virtuosa, por ejemplo, será central a la construcción de la relación entre guerra y silencio, a través de la idea del rehén como un penitente que paga su condena por medio de un confinamiento solitario que le permitiría reflexionar calladamente para corregir su error. Esta ambivalencia inscrita en la noción de silencio será central a sus usos en la guerra y en la estética a lo largo del siglo xx (Ochoa Gautier, 2017, p. 118).

El silencio lleva a comprender que existe un estado que posiblemente no había sido explorado en profundidad por la mayoría de los sujetos que son sometidos a este castigo y limitados a la experiencia del sonido. Los elementos de aislamiento ya mencionados, como los muros o el uso de materiales aislantes del ruido, expresan la cualidad del sonido para permanecer presente o ausente, según sea requerido, mismos elementos que son contemplados, la mayoría de las veces, en la creación de los centros de detención. Al lograr que el sujeto interiorice esta idea del aislamiento sonoro, aparte del físico, contempla un nuevo enfrentamiento con lo que no conoce, o lo que no le es tan común en la sociedad moderna, es decir, que los sujetos libres, son actualmente expuestos a una gran cantidad de ruidos o sonidos en todo momento, ya sea como distractores o como avisos, como

sonidos de contemplación o sonidos de emergencia, o las voces en calma al contrario de las voces que protestan o claman por alguna cuestión relevante, o simplemente los simples ruidos que se propagan por una ciudad, forman parte del imaginario de cada sujeto, mismo que llega a perder dichos privilegios sonoros, al estar bajo la limitante del aislamiento, él mismo sujeto propicia en su conducta la falta de expresividad y por lo tanto, la falta de emisión de ruidos que digan algo sobre él, la sumisión hacia lo callado o silencioso, tiende a mostrar que el sistema carcelario funciona, ya que no sería considerable hablar de orden dentro de un sistema que no se maneja bajo el control de los sonidos. Es aquí que expone de manera clara Ochoa Gautier (2017) al respecto del control y silencio

En la época neoliberal, el sujeto callado equivale al sujeto no productivo. El silencio aparece entonces como una patología ante la cual se opone la instrumentalización productiva del habla, y en la cual la instrumentalización patologizante del silencio mismo se activa como armamento de (auto)destrucción de la persona (p. 121).

Es decir, que se somete a ciertos sujetos ya no sólo bajo cualidad física sino también bajo la representación intangible del ruido o el silencio.

Bajo este aspecto, el aislamiento cobra un sentido estético, pues define a un sujeto por lo que hace y no hace, lo que dice o no, lo que expresa y lo que calla, “la presencia como ausencia, el vacío como plenitud, lo silencioso como expresivo, el callar como intensidad de vida” (p. 121); es sometido a los dispositivos de representación aplicados en su ser, pues todo lo que hace tiene sentido, pero de igual forma, lo que no hace o no demuestra, también aplica como un símbolo de sometimiento o de rebeldía, según llegue a ser el caso.

Así, los elementos simbólicos carcelarios dispuestos en un sentido binario, funcionarán y darán paso al análisis de las narrativas que presenta el estudio del libro objeto, más profundamente, sobre el estudio del relato, donde lo opuesto es la base del análisis, como la luz y la sombra, el color y lo opaco, el ruido y el silencio, lo visible y lo oculto, lo tangible y lo intangible.

Estos elementos dentro del contexto carcelario, actúan en todo momento según el dispositivo y el agenciamiento maquínico, operando desde lo espacial, visual y conductual,

de manera estratégica, estructural y normativa, y siendo un procedimiento operativo, procesual y rizomático. En este sentido, el aspecto que derivaría de los puntos expresados con anterioridad sugiere la siguiente síntesis conceptual en la tabla 1, que muestra la definición, funciones y relaciones entre conceptos:

Tabla 1

Cuadro comparativo en el análisis de la prisión: panóptico, dispositivo y agenciamiento maquínico.

Concepto y autor(es)	Panóptico (Jeremy Bentham)	Dispositivo (Giorgio Agamben / Michel Foucault)	Agenciamiento maquínico (Gilles Deleuze y Félix Guattari)
Definición general	Modelo arquitectónico y tecnológico de vigilancia continua e internalizada. Metáfora del poder disciplinario.	Conjunto heterogéneo de elementos (discursos, instituciones, normas, prácticas, saberes, tecnologías) que operan como red de poder y saber para producir y regular sujetos.	Conjunto dinámico de elementos heterogéneos que se ensamblan temporalmente para producir efectos o transformaciones. No necesariamente normativo.
Función en la prisión	La arquitectura carcelaria panóptica permite la vigilancia total con mínima intervención. Produce sujetos que se vigilan a sí mismos.	La prisión es un dispositivo de control, normalización y producción de subjetividades. Organiza cuerpos, discursos y conductas.	La prisión funciona como una máquina social que produce cuerpos, relaciones, flujos y resistencias. Puede incluir dispositivos y panópticos.
Relación entre conceptos	Es una manifestación concreta de un dispositivo disciplinario. Se puede volver un elemento dentro de un agenciamiento.	El panóptico es una forma específica de dispositivo. El agenciamiento maquínico puede activar o reconfigurar dispositivos.	Puede activar, mutar o desarmar dispositivos como el panóptico. Se articula de forma rizomática y no jerárquica.
Maneras de operar	Espacial, visual, conductual	Estratégico, estructural, normativo	Operativo, procesual, rizomático

Nota. Elaboración propia, 2025.

3.2. El contexto carcelario en el relato de Kafka

Hablar sobre un relato del mundo es complejo, y más aún, requiere de una visión aguda para poder representarlo; visto desde la particularidad del relato carcelario, éste se establece a partir de patrones que enlazan un universo macro a uno micro, es decir, que dentro de un contexto general, las relaciones particulares entre los relatos de una esfera con otra, existen y no son a veces tan evidentes pero puede ser que a manera de facilitar el proceso de mostrar las características de un relato, se le compare con uno de otra esfera más grande o compleja, u otra más simple o menor, por ejemplo, los vínculos posibles entre un relato que trata la libertad y uno que habla de la esclavitud, posiblemente entrarán dentro de una misma esfera en cuanto al tratamiento simbólico, ya que estos conceptos se complementan, sin embargo, si se trata de una esfera más densa bajo el concepto de justicia, se pueden tomar estos dos y considerarlos una menor, que aun así, nutren el universo complejo.

Es importante considerar que el relato carcelario se compone como una esfera que cuenta con un orden simbólico complejo y simple a la vez, ya que al hablar de su forma cultural y espacial, sus representaciones pueden ser claras y probables en un sentido convencional, debido a que identifican lugares concretos para entender el término cárcel en relación a espacios confinados o restringidos, esto en su aspecto cultural, y se comprendería el término en su aspecto espacial en un sentido de orientación, dado que la relación humana con el mundo es constantemente física por medio del cuerpo, y conceptos como arriba-abajo, dentro-fuera, luz-oscuridad, templado-frío, están más delineados en la experiencia humana, y precisamente se pueden comprender sin metáforas como plantean Lakoff y Johnson (2009, pp. 96-98). El sentido complejo vendría entonces al metaforizar el espacio, al integrar un sistema de representación que no solamente se enfoque en la comprensión corporal y sensorial del espacio, sino en las emociones y simbolismos que ahí nacen, y aún más complejo, cuando se habla de la cárcel como un dispositivo que criba todo lo anterior.

Así, la cárcel funcionaría como un 'dispositivo maquínico' (Deleuze y Guattari, 1978, p. 118), un modelo representado en los relatos de Franz Kafka, mostrado en *El proceso* (1925) y *El castillo* (1926), pero formulado desde su relato *En la colonia penitenciaria* (1919), que, para este fin, funciona particularmente para visibilizar la representación carcelaria mediante el binomio espacio-relato, lo cual se explica a continuación para poder entrar en su análisis. La obra de Kafka es un rizoma, como mencionan Deleuze y Guattari (1978), además de una experimentación, conexión, indagación de lo futuro, es una entrada a algo más y sinónimo de búsqueda de significado. El matiz que presenta es flexible y alegórico, lo cual, dado este objetivo de encontrar representaciones significantes, funciona para establecer los vínculos entre la metáfora y el libro-objeto. En este sentido, el relato citado abre la puerta para dialogar sobre un mundo metaforizado y el dispositivo carcelario del que se quiere hacer eco, compuesto por algunas particularidades a resaltar: los actores, la máquina, los acontecimientos, y en conjunto, su interacción.

Particularmente, se hace la distinción sobre el énfasis que se observa en Kafka acerca los componentes materiales de su narración, ya que cada objeto que se menciona, además de los de índole mecánico, se expone como parte conexas de un contexto mayor, por lo que detalles en apariencia mínimos, pasan a ser elementos simbólicos esenciales para poder dar una lectura panorámica al relato desde el enfoque de la representación, que además, funcionan como guía para el propósito de hacer palpable la ideología propuesta de manera general en su obra, relacionada a formas intangibles de poder dispuestas en un dispositivo mayor. En conjunto, todo se fundamenta para lograr establecer una manera de hablar de la cárcel, analizando cómo se van plantando narrativamente elementos para generar un discurso, lo cual se observa respaldado al encontrar que "a partir del entramado lógico de los elementos seleccionados se articula la dimensión ideológica del relato, de tal manera que puede afirmarse que una 'historia' ya está ideológicamente orientada por su composición misma, por la sola selección de sus componentes", (Pimentel, 1998, p. 21), y por la reafirmación de intenciones que en Kafka, si no meramente explícitas, nunca son ocultas.

Se puede observar que no hay complejidad en los elementos materiales que se manejan en el relato, pues lo complejo no está en su estructura o detalle, sino en la utilidad que se les da y en el símbolo que representan, y al mostrar entonces *En la colonia penitenciaria* como un lugar determinado para cumplir una sentencia, los rasgos de aislamiento que se le imprimen al paisaje, junto con dichos elementos, contextualizan la narrativa. Así, al observar la cantidad de detalles propuestos, se notan las cualidades de estructura narrativa que se han tomado de Pimentel (1998).

Se toman también las dimensiones siguientes para proponer el análisis del relato, sin considerar una jerarquía: tiempos, espacios, objetos y acontecimientos. Se considera también desarrollar la explicación de manera paralela al transcurso lineal del relato, puesto que será posteriormente cuando se haga uso de los elementos de forma desglosada para el trabajo aplicado al libro-objeto. Las interacciones entre dichas dimensiones con los actores, se explican sin pretender dar protagonismo a estos, ya que son expuestas conforme se van presentando, pero no es la naturaleza del presente trabajo centrarse en la dimensión humana.

Kafka muestra que todo es parte de un dispositivo que ha entramado para contar su historia, la parte humana no está exenta de ser parte del tejido estructural, no sólo a nivel técnico, sino ideológico, cuestión que funciona para hablar de los espacios determinados para cumplir una función penitenciaria en un sentido convencional, pero que se contempla como obvia, sin dejar de ser importante para la experiencia, y poder cumplir con el fin previsto, de manera concreta, esto se expresaría viéndolo con el ejemplo equivalente del dispositivo maquínico que analizan Deleuze y Guattari (1978) donde se menciona

a la máquina de justicia no se le llama máquina metafóricamente: es ella la que fija el sentido original, no sólo con sus piezas, sus oficinas, sus libros, sus símbolos, su topografía, sino también con su personal (jueces, abogados, ujieres), sus mujeres colindantes con los libros pornográficos de la ley, sus acusados que proveen una materia indeterminada. Una máquina de escribir no existe sino en una oficina, la oficina no existe sino con secretarías,

subjefes y patrones, con una distribución administrativa, política y social, pero también erótica, sin la cual no habría, ni habría habido nunca, ‘técnica’ (p. 118).

Es por ello por lo que es necesario ver todo bajo por una sola atmósfera dentro del relato de Kafka, ceñirse a su óptica y perspectiva como algunos análisis del relato lo muestran, pero intentando descifrar los elementos que, bajo el supuesto de la existencia de un velo o de la invisibilidad lingüística no se muestran, no son quizá literariamente significativos en apariencia, pero contraen al relato hacia los elementos que se quieren conocer concretamente como el espacio y el tiempo; esto tampoco quiere decir que siempre existan elementos codificables, pero dada la conformación del objeto de estudio, es oportuno hacer notar que, estructuralmente, es posible deconstruir el relato bajo los términos de una teoría narrativa señalada desde Mieke Bal (1990).

3.2.1. El texto (narrativa de Mieke Bal).

Si se habla de la narrativa en el cuento de Kafka, *En la colonia penitenciaria*, es importante señalar en primera instancia, el contexto y esencia demarcada en su primer párrafo, cuando indica “es un aparato *singular*” (Kafka, 2002, p. 191), siendo la fuente y guía de toda la historia, pues, carga el código que habla mediante denotaciones y connotaciones que se explican en las próximas páginas de este apartado. Además, esto indica que, la base de todo sistema, a pesar de estar oculto en ocasiones –ejemplos que ya se mostrarán–, necesita evidenciar su fuente de manera representada, un elemento sólido, visible o palpable, que cargue con el peso de la narrativa, que se integre con el entorno y personajes, y que, a su vez, genere la conversación que invite al diálogo, lo que dará el sentido a lo poco o mucho que pueda extenderse una historia, en este caso, es “el aparato” lo que demarca estas pautas. Esta conversación se dará a partir de la demarcación de aspectos narrativos ceñidos únicamente al espacio y lugar dentro de la teoría de la narrativa (narratología).

Dado que se utiliza un instrumento para describir textos narrativos, se establecen puntos de enlace entre la teoría de la narrativa y la teoría de la construcción del espacio, pues este cuento en se basa fundamentalmente en un recorrido espacial, es decir, abarca el espectro narrativo del espacio y lugar para manejar sus aspectos descriptivos, por lo tanto, se resalta que, al extraer información de un sistema de signos como un código lingüístico, se debe mostrar con precisión cada uno de los conceptos. Hay que recordar que se habla desde la narratología de Mieke Bal (1990), por lo tanto, se abarcan conceptos que también se aclaran conforme se avanza en la historia del cuento. Es así como se debe hacer énfasis en el manejo de términos según la teoría de la narrativa

un *texto* es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos. Un *texto narrativo* será aquel en que un agente relate una narración. Una *historia* es una fábula presentada de cierta manera. Una *fábula* es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un *acontecimiento* es la transición de un estado a otro. Los *actores* son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. *Actuar* se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento (Bal, 1990, p. 13).

Con ello, se integra todo como signos lingüísticos dado que se trata de un *texto narrativo*, “aquel en el que un agente narrativo cuenta una historia” (p. 125), ya que presenta un agente narrativo (narrador), lo cual es importante ya que Bal menciona que el agente no es el autor, por lo tanto, se puede tener en cuenta en este estudio narrativo que no se identifica la voz de Kafka durante el relato, no se precisa una referencia directa, simplemente, es el agente que emite los signos lingüísticos.

Otro elemento importante es la manera en que esta narración se empleará una vez realizado su análisis, para extrapolar la información al diseño del libro-objeto, planteando una perspectiva e interpretación del texto por medio de las herramientas que presenta el *texto narrativo* de Bal, y a la vez, presentar un relato desde un punto de vista propio, llamado *la focalización*, “las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se ‘ve’, lo que se percibe (p. 108).

Aunque en estricto sentido, se maneja como un agente dentro de la narrativa, “la focalización es la relación entre la ‘visión’, el agente que ve, y lo que se ve. Esta relación es un componente de la historia, parte del contenido del texto narrativo: A dice que B contempla lo que hace C” (p. 110), este agente se toma como elemento externo, no es lo que dice el narrador o lo que escribe Kafka, sino que funcionará como herramienta únicamente para el propósito creativo de este proyecto, dejando de lado su intromisión dentro del cuento citado. Se hará mención cuando sean palabras del narrador, pero no se brindará detalle al respecto, pues lo que interesa del cuento se enfoca en los actores y acontecimientos.

Los fragmentos textuales discursivos se refieren a un asunto de conocimiento general o público, estos fragmentos son expuestos constantemente en las narrativas para contextualizar, generar el espacio, el tiempo o la atmósfera, “puesto que la división entre opiniones y hechos es tan difícil de trazar, consideraremos ‘discursivo’ cualquier enunciado que se refiera a algo del conocimiento general fuera de la fábula” (pp. 133-134).

Un elemento que complementa el lenguaje narrativo es la *descripción o función descriptiva*, propiamente “es un fragmento textual en el que se le atribuyen rasgos a objetos” (p. 135), pudiendo mezclarse con la narración en algunas ocasiones.

Existe también la *motivación* como un acto dentro de la narrativa que se compone de tres tipos, *mirar, hablar y actuar*; para cada uno de estos eventos, debe existir una motivación que impulse, promueva, dé pie a que la acción del verbo suceda. Esto es de gran importancia ya que esclarece por qué suceden las cosas dentro del cuento, qué fue lo que llevó a tal acto, en resumen, “la motivación consiste en hacer explícita la relación entre elementos” (p. 138), pudiendo en algunos casos ser *arbitraria*.

Así mismo, es necesario considerar, por último, los seis tipos de descripción ceñidos a los tropos que exponen lo que la narrativa oculta, o no manifiesta en lenguaje literal, ya que muchos de estos tropos, en ocasiones, develan más detalle de manera connotativa que el texto en su forma explícita.

Por ejemplo, se menciona primero la descripción ‘referencial, enciclopédica’ involucra la participación imaginativa del lector, que es quien debe complementar la

acción, “la selección de componentes se basa en la contigüidad de los elementos del contenido. Ello significa que la presencia de algunos elementos implica la existencia de otros” (p. 138), imparte conocimiento, de ahí su referencia a la enciclopedia.

La descripción retórica-referencial se basa en la contigüidad y función temática, aumenta al doble la descripción referencial pues imparte conocimiento y persuade, ya que exalta con metáforas e intenta dotar de estilo la descripción “a través de la añadidura de predicados valorativos” (p. 139).

La descripción metonimia metafórica se construye a partir de componentes individuales, siendo el texto de naturaleza metafórica, no muestra relación aparente entre dichos componentes, sino que está implícito en la relación con el tema no mostrado, por lo que puede parecer incoherente para el lector (p. 139); se debe encontrar esta descripción, por lo que, su interpretación puede ser subjetiva, ya que, de cierta manera, el texto está codificado.

Por el contrario, la metáfora sistematizada se maneja como una relación sistemática entre los componentes, existe equilibrio, contigüidad y se considera el contexto, es en sí, una serie de relaciones entre dos series en las que se debe considerar cuál domina el significado para poder interpretar de manera cercana la idea central.

La metáfora metonímica muestra la relación de componentes individuales entre sí por contigüidad siendo coherente, y prácticamente, evidente.

Por último, la serie de metáforas, o una metáfora extendida, que se alarga sin mostrar relación aparente con el tema, “creando la impresión de que [...] es huidizo e indescriptible” (p. 140).

Se muestra así una organización de la percepción a partir de los elementos regulatorios anteriores, siendo de esta manera, una interpretación a lo que el autor originalmente quiso ofrecer, instituyendo un horizonte de sentido a la serie o secuencia de acontecimientos, pero ahora encausada para su forma de libro-objeto; se organiza de la siguiente manera:

Tabla 2

Organización de la percepción según el método narrativo de Mieke Bal

Concepto	Palabras clave	Síntesis conceptual	Función dentro del análisis
a) Texto narrativo	signos lingüísticos, narrador, historia, fábula, actores, acontecimientos	Texto estructurado compuesto por signos lingüísticos en el que un agente narrativo relata una historia. La fábula organiza cronológica y lógicamente los acontecimientos.	Permite analizar el cuento como sistema organizado de significación y construcción espacial.
b) Focalización	visión, percepción, agente que ve, punto de vista	Relación entre quien percibe y aquello percibido. Organiza la manera en que el mundo narrativo aparece al lector.	Construye una perspectiva interpretativa para el libro-objeto y regula la percepción del relato.
c) Discursivo	conocimiento general, contextualización, atmósfera, espacio, tiempo	Fragmentos textuales que remiten a información externa a la fábula y contextualizan la narración.	Ayuda a construir el entorno narrativo y situar espacial y temporalmente el relato.
d) Descripción o función descriptiva	rasgos, objetos, lenguaje narrativo, descripción	Fragmento textual que atribuye características a objetos, espacios o elementos narrativos.	Complementa la narración y configura visualmente el espacio y los elementos del cuento.
e) Motivación	mirar, hablar, actuar, causalidad, relación entre elementos	Explicación narrativa que justifica acciones o acontecimientos dentro del relato.	Permite comprender por qué suceden los eventos y cómo se relacionan entre sí.
f) Descripción referencial-enciclopédica	contigüidad, conocimiento, imaginación del lector, implicación	Descripción basada en elementos que sugieren otros implícitos; el lector completa el sentido.	Genera conocimiento contextual y activa la participación interpretativa del lector.
g) Retórica-referencial	persuasión, metáforas, predicados valorativos, estilo	Amplía la descripción referencial mediante recursos estilísticos y valorativos.	Enriquece la atmósfera narrativa y dota de intensidad expresiva al relato.
h) Metonimia metafórica	componentes aislados, implícito, codificación, subjetividad	Relación metafórica indirecta entre elementos aparentemente inconexos.	Produce interpretaciones abiertas y revela sentidos ocultos de forma connotativa.
i) Metáfora sistematizada	equilibrio, contexto, relaciones sistemáticas, significado dominante	Relación estructurada entre series metafóricas coherentes entre sí.	Permite interpretar de manera más estable la idea central del relato.
j) Metáfora metonímica	contigüidad, coherencia, relación evidente	Relación clara y directa entre componentes conectados por proximidad significativa.	Facilita la comprensión simbólica inmediata dentro de la narración.
k) Serie de metáforas	metáfora extendida, continuidad, ambigüedad, sentido huidizo	Cadena de metáforas prolongadas que no muestran relación explícita con el tema.	Genera una sensación de indeterminación y complejidad interpretativa.

Nota. Elaboración propia, 2025.

3.2.2. Construcción del espacio a través del texto (narrativo): En la colonia penitenciaria.

En primera instancia, se indaga sobre los aspectos espaciales del texto y cómo estos se enlazan a los aspectos carcelarios. En este sentido, no se pretende afirmar ciegamente que Kafka utiliza el espacio como una parte nodal de sus historias, pero es factible detectar que conscientemente les imprime tal uso, ya que el entorno espacial se siente como componente importante, si no es que esencial dentro de su narrativa (C-Discursivo⁵), volviéndose en un actor pasivo. Sería así, la constante en el *actuar* y el *acontecimiento*, es decir, lo que se experimenta y las transiciones de un estado a otro con los *actores*.

Hay que contextualizar también el hecho de que el cuento, al ser tratado como un elemento de análisis desde la hermenéutica, será inspeccionado desde el escrutinio de orden personal, es decir, que intenciones de selección de textos parten de la relevancia que se le otorgue a cada segmento según el juicio propio, a partir de la investigación, análisis y reflexiones que se hay suscitado a lo largo de su elaboración. Este sesgo, involucra criterios que todo tienen que ver con la internalización del trabajo realizado, inclusive a nivel subconsciente, bajo el objetivo de no dejar de lado en ningún momento los elementos del diseño editorial que funcionen a su traducción, las posibilidades creativas de acuerdo con materiales de interés para el libro-objeto, y el diseño en general del producto.

Con la intención de establecer una base sólida de análisis para del texto de Kafka, se toma como elemento de delimitación una selección de partes del texto de acuerdo con la estructura que presenta el relato en su extensión, por lo que, al ser un cuento de una extensión corta, se fragmenta en 5 partes no precisamente continuas entre párrafos, sino que se toman los fragmentos según su importancia narrativa, por ejemplo, la introducción al relato que abre la perspectiva de posturas y acontecimientos del mismo, posteriormente tres fragmentos interiores que muestran el desarrollo narrativo mediante sucesos que son en de importancia para ir brincando entre los arcos dramáticos que presenta Kafka, es decir, cada uno de estos fragmentos interiores revela información que complementa el

⁵ Ver tabla sobre narrativa (p. 136).

fragmento anterior, para finalmente, terminar con el fragmento que cierra el cuento y que pone cierre a todo el arco narrativo.

El cuento de Kafka presenta una estructura narrativa lineal, mostrando secuencias que son descritas a causa de la anterior, revelaciones que son dispuestas por contexto de lo anterior, pero que proponen al lector seguir la secuencia narrativa lineal para encontrar en la siguiente las respuestas a lo que se va planteando. El tiempo y espacio determinados por la narrativa del autor, proponen una composición clásica de lectura continua, que para fines del análisis, son de utilidad en el sentido de función y forma.

Por lo tanto, los elementos y acontecimientos del cuento se proponen a manera de secuencia ceñida al texto original mediante una matriz de análisis, señalando así, los elementos de la organización de la percepción según el contexto de Bal y siguiendo una metodología de la interpretación (hermenéutica), mostrando el orden de la siguiente manera: a) fragmentos consecutivos de la narrativa lineal del cuento original *En la colonia penitenciaria*; b) elementos de la organización de la percepción (Bal); c) integración y yuxtaposición de los tropos maestros (Burke) y metaforología (Blumenberg); d) representación de la dialéctica del espacio (espacio percibido a nivel material, espacio concebido o mental, espacio vivido o de la experiencia de Edward Soja).

Se tendrá en cuenta para la lectura de la matriz que: 1) a partir de la retórica referencial de la narratología de Bal, la información será utilizada para imbricar estos conceptos a los tropos de Burke y Blumenberg, ya que confluyen conceptualmente en sus significados; 2) algunos elementos regulatorios pasan directamente a la representación de la dialéctica del espacio; 3) para los elementos de la organización de la percepción sólo se integran los conceptos que no se muestren directamente en los 2 apartados anteriores.

Tabla 3

Matriz de análisis de los fragmentos del cuento *En la colonia penitenciaria* de Franz Kafka.

Matriz de análisis de los fragmentos del cuento: <i>En la colonia penitenciaria</i> (Franz Kafka)	
1. Primer fragmento (p. 191)	
Fragmento del cuento original: <i>En la colonia penitenciaria</i> <i>(Kafka)</i>	Es un aparato singular –dijo el oficial al viajero y, con una mirada hasta cierto punto asombrada, abarcó el aparato que, sin embargo, tan bien conocía. El viajero parecía haber aceptado sólo por cortesía la invitación del comandante, que le había pedido que presenciase la ejecución de un soldado, que había sido condenado por insubordinación y ofensa a un superior. El interés por esta ejecución tampoco parecía ser tan grande en la colonia penitenciaria. Al menos aquí en lo profundo del valle, arenoso y pequeño, cerrado a su alrededor por yermas pendientes, no estaban presentes más que el oficial, el viajero, el condenado, un hombre de aspecto torpe y boca ancha, con el pelo y rostro desaliñados, y un soldado que sostenía la pesada cadena, de la cual partían cadenas pequeñas de las cuales estaba encadenado el condenado por los tobillos, las muñecas y el cuello, y que también estaban unidas entre sí por cadenas de enlace. Por cierto, que el condenado tenía un aspecto tan perrunamente sumiso que parecía como si le pudiese dejar andar libremente por las laderas y sólo hubiese que silbar al comienzo de la ejecución para que viniese (Kafka, 2002, p. 191).
Elementos de la organización de la percepción (Bal)	Texto narrativo: - Se ubica un narrador que organiza los acontecimientos, actores y espacio, pues se menciona la preparación de la ejecución. Focalización: - El lector conoce el entorno desde la percepción del aparato y personajes mediada principalmente por la perspectiva del oficial y parcialmente por la del viajero. Discursivo: - Se da contexto al espacio de la colonia penitenciaria y a la dinámica social de la ejecución. Se excede el acontecimiento puntual. Función descriptiva: - Se construye visualmente el espacio, se da noción de un aparato y de los personajes al mencionar sus rasgos físicos y su ubicación. Motivación:

	- Se explica por qué suceden ciertas acciones y comportamientos. Descripción referencial-enciclopédica: - El lector completa mentalmente el escenario a partir de elementos parciales: aparato, valle, cadenas, ejecución miliar, aspecto perrunamente sumiso.
Existencia de lo tropos maestros (Burke) y/o la metaforología (Blumenberg)	La metaforología, además de la información, enuncia cómo se intensifica la atmósfera mediante adjetivos valorativos y expresivos. La metonimia se muestra por rasgos físicos que funcionan como signos intrínsecos sobre degradación, obediencia y deshumanización. La metáfora se presenta por el sistema como un entorno conformado por la máquina, el castigo y el cuerpo. Se da una relación estructurada. El aparato toma presencia en la escena y comienza a dar sentido al espacio. La metáfora metonímica muestra elementos materiales concretos como cadenas en cuello y tobillos, que representan un sistema disciplinario concreto, el del castigo por desobediencia. Aunque no se desarrolla en su totalidad, se inicia la construcción simbólica del aparato como entidad de castigo ritual y definitiva
Representación de la dialéctica del espacio: espacio percibido a nivel material, espacio concebido o mental, espacio vivido o de la experiencia (Soja)	Al ser el inicio del cuento, establece desde un principio la organización perceptiva del espacio: el aparato, el valle cerrado, el aislamiento, las cadenas y el aspecto sumiso junto con la corporalidad del condenado. Aparece como amalgama un espacio físicamente delimitado, construido por el desplazamiento, la vigilancia, los objetos de castigo, el aparato en sí, y la ejecución como el objetivo y sentido de tal escena. Se da la construcción simbólica e ideológica, el discurso disciplinario y como doctrina según el sistema de leyes que se percibe. Hay elementos de tensión emocional, incomodidad, indiferencia y devoción.

	Las tres dimensiones están superpuestas, ya que el valle aparece como el espacio material y entorno, el aparato transforma dicho espacio en un discurso de poder como es visto por Foucault, y la experiencia corporal a la que el condenado es sometido, crea el espacio vivido y afectivo. La noción de alteridad se presenta al reducir al sujeto a una condición animal y tortuosa, donde, por un lado, el aparato funciona como un elemento más importante que dicho sujeto, y el valle como un lugar apartado del orden común. Por lo tanto, se construye la espacialidad al mezclar lo simbólico, lo corporal, lo técnico y lo jurídico, conformándose como un dispositivo que indica un condicionamiento de la percepción, la conducta y el sentido.
Palabras clave: viajero, comandante, soldado, condenado, aparato, máquina, ejecución, castigo, sumisión, aislamiento, cuerpo, valle, cadenas, poder, discurso disciplinario, deshumanización.	

Nota. Matriz de análisis. Elaboración propia.

Tabla 4

Matriz de análisis de los fragmentos del cuento *En la colonia penitenciaria* de Franz Kafka.

Matriz de análisis de los fragmentos del cuento: <i>En la colonia penitenciaria</i> (Franz Kafka)	
2. Segundo fragmento (pp. 192-196)	
Fragmento del cuento original: <i>En la colonia penitenciaria</i> (Kafka)	—Este aparato—dijo, y tomó una biela sobre la que se apoyó— es un invento de nuestro comandante anterior. Después de las pruebas colaboré con él y fui también y fui también participe de todos los trabajos hasta su perfeccionamiento, pero sin duda el mérito del invento le corresponde solamente a él. ¿Ha oído usted hablar de nuestro comandante anterior? ¿No? Bueno, no aseguro demasiado si digo que la organización de toda la colonia penitenciaria es obra suya. Nosotros, sus amigos, sabíamos ya, a su muerte, que la organización de la colonia está de tal modo cerrada en sí misma que su sucesor, aunque tuviese miles de nuevos planes en la cabeza, al menos durante muchos años no podría cambiar de lo hecho por el viejo. Nuestra predicción se ha cumplido, el nuevo comandante ha tenido que reconocerlo. ¡Qué pena que no haya conocido usted al comandante anterior! Pero —se interrumpió el oficial— yo estoy aquí charlando y su aparato está aquí ante nosotros. Como ve usted, se compone de tres partes. Con el tiempo han ido adoptando a cada una de estas partes denominaciones del lenguaje popular: la parte baja se llama la cama, la alta se llama dibujante, y esta parte intermedia, que está colgando, se llama rastrillo. —¿Rastrillo? — preguntó el viajero. No había escuchado con atención. El sol se acumulaba con demasiada fuerza en el valle sin sombras, era difícil ordenar las ideas. Tanto más admirable le pareció el oficial que, vestido con una estrecha guerrera, más apropiada para un desfile, cargada de charreteras, adornada con trencillas, explicaba con tanto entusiasmo una cosa, y, además, mientras hablaba, manipulaba aquí y allí con un destornillador algún tornillo. El soldado parecía encontrarse en un estado de ánimo similar al del viajero. Alrededor de ambas muñecas se había enrollado la cadena del condenado, con una mano se apoyaba sobre su fusil, dejó caer hacia abajo la cabeza a la altura de la nuca y no se preocupaba de nada de ello, porque el oficial hablaba francés y, seguramente, ni el soldado ni el condenado entendían este idioma. Tanto más llamaba, sin duda, la atención el hecho de que el condenado, sin embargo, se esforzase por seguir las explicaciones del oficial. Con una especie de somnolienta tenacidad dirigía siempre las miradas allí donde señalaba el oficial, y cuando éste era interrumpido por el viajero con una pregunta, miraba también al viajero tal como lo hacía el oficial. —Sí, el rastrillo —dijo el oficial—, el nombre es apropiado. Las agujas están ordenadas como en un rastrillo y también el conjunto está dirigido como tal, si bien solamente sobre un determinado lugar y mucho más sistemáticamente. Ya verá usted cómo lo entiende enseguida. Aquí, sobre la cama, se coloca al condenado. Lo primero que quiero hacer es describir el aparato, y después, yo mismo, poner el proceso en marcha. Así podrá usted seguirlo mucho mejor. Además, una rueda dentada del dibujante está demasiado desgastada, chirría mucho cuando está en movimiento, apenas puede uno entenderse. Lamentablemente, las piezas de recambio son muy difíciles de conseguir aquí. Así pues, como ya dije, aquí está la cama. Está cubierta por completo por una capa de algodón. Ya se enterará usted del porqué de la misma. Sobre ese algodón se coloca al condenado boca abajo, naturalmente desnudo, aquí hay unas correas para las manos, para los pies y para el cuello, a fin de atarlo fuertemente. Aquí, al final de la cabecera de la cama, donde, como he dicho, está colocado el hombre con la cara hacia abajo, se encuentra este pequeño tapón de fieltro, que se puede regular con facilidad de modo que le penetre al hombre en la boca, tiene como finalidad evitar que grite y que se muerda la lengua. Naturalmente, el hombre está obligado a meterse en la boca el fieltro, porque, si no, se le partiría la nuca con la correa del cuello. —¿Esto es algodón? —preguntó el viajero, y se inclinó hacia delante. —Sí, claro —dijo el oficial sonriendo—, tóquelo usted mismo —cogió la mano del viajero, y la hizo pasar por la cama— es un algodón especialmente preparado, por eso tiene un aspecto tan desconocido. Ya le hablaré de su objeto.

	El viajero ya estaba un poco conquistado en favor del aparato, y, con la mano delante de los ojos, para protegerse del sol, miró la parte de arriba de éste. Era una construcción grande. La cama y el dibujante tenían las mismas proporciones y parecían dos arcos oscuros. El dibujante estaba instalado a unos dos metros por encima de la cama. Ambos estaban unidos en sus esquinas por cuatro barras de latón que, cuando daba el sol, casi lanzaban destellos. Entre las dos arcos, colgado de una cinta de acero, se encontraba el rastrillo. El oficial apenas había notado la indiferencia anterior del viajero, pero sí que advertía el interés que ahora empezaba a mostrar, por eso interrumpía de vez en cuando sus explicaciones para darle tiempo de observar sin ser molestado. El condenado imitaba al viajero, como no podía ponerse la mano por encima de los ojos, miraba hacia arriba sin protegérselos. —Decíamos que el hombre está tumbado —dijo el viajero, se apoyó en el respaldo de la silla y cruzó las piernas. —Sí —dijo el oficial, se echó la gorra un poco hacia atrás y se pasó la mano por el rostro caliente—. Ahora escuche usted. Tanto la cama como el dibujante tienen su propia batería eléctrica; la cama la necesita para sí misma, el dibujante para el rastrillo. Tan pronto como el hombre está bien atado, la cama se pone en movimiento. Mediante sacudidas muy pequeñas y rápidas vibra al mismo tiempo hacia los lados, hacia arriba y hacia abajo. Habrá usted visto aparatos similares en sanatorios, sólo que en nuestra cama todos los movimientos están calculados exactamente, porque tienen que estar ajustados con la máxima precisión a los movimientos del rastrillo. A éste es a quien queda confiada la ejecución en sí. —¿En qué consiste la condena? —preguntó el viajero. —¿Tampoco lo sabe usted? —dijo el oficial asombrado, y se mordió los labios—. Perdone usted si mis explicaciones son quizá desordenadas; le ruego que me perdone. Antes era el comandante quien daba las explicaciones, pero el nuevo comandante ha eludido este honroso deber, sin embargo, el que ni siquiera ponga en conocimiento de un visitante tan distinguido —el viajero intentó rechazar el homenaje con ambas manos, pero el oficial insistió en su expresión—, de un visitante tan distinguido la forma de nuestra condena es otra innovación que...” —tenía un juramento en la punta de la lengua, pero se contuvo y dijo solamente—: “no fui informado de ello, no tengo la culpa. La verdad es que, sin embargo, soy el más capacitado para explicar la forma de nuestra condena, porque llevo aquí —golpeó el bolsillo de su pecho— los dibujos hechos a mano por el comandante anterior. —¿Dibujos a mano del mismo comandante? —preguntó el viajero—. ¿Es que reunía todo en su persona? ¿Era soldado, juez, constructor, químico, dibujante...? —Así es —dijo el oficial asintiendo con la cabeza, con la mirada fija y pensativa. Entonces examinó sus manos con detenimiento, no le parecían lo suficientemente limpias como para tocar los dibujos, por eso fue al cubo y se lavó otra vez. Luego sacó una pequeña carpeta de piel y dijo: —Nuestra condena no parece severa. Al condenado se le escribe sobre el cuerpo con el rastrillo la orden que ha infringido. A éste, por ejemplo —el oficial señaló al hombre—, se le escribirá sobre el cuerpo: ¡Honra a tus superiores! (Kafka, 2002, pp. 192-196).
Elementos de la organización de la percepción (Bal)	Texto narrativo: • Presenta organización narrativa, acontecimientos, actores y progresión y espacio, articulando diálogo, acción y descripción. Focalización:

	- El aparato desde la percepción del viajero y la explicación y descripción dadas por el oficial. Esta mirada es reguladora de cómo el lector comprende la máquina sobre el espacio. Discursivo: - El oficial explica de manera introductoria una acción inmediata externa: la historia de la colonia, la autoridad e intenciones del comandante anterior, el sistema judicial puesto en práctica y el funcionamiento institucional. Función descriptiva: - Se dan casi en la totalidad del fragmento descripciones técnicas, espaciales y corporales de aparato. Motivación: - El funcionamiento del aparato y las acciones de los personajes se justifican funcionalmente; se observa cómo cada componente posee una razón de ser. Descripción referencial-enciclopédica: - El lector completa mentalmente el aparato: se otorga la relación técnica entre las piezas y se entregan explicaciones parciales de su manera de funcionar.
Existencia de lo tropos maestros (Burke) y/o la metaforología (Blumenberg)	La metaforología desvela que el personaje del oficial ya no únicamente describe, sino que ahora amplifica al aparato, llenándolo de admiración simbólica y exaltando sus cualidades estéticas; le rinde tributo al ponerlo a trabajar. La metonimia se presenta en las piezas de aparato que representan al sistema de castigo y poder en su totalidad. Aquí el cuerpo se transforma en el continente jurídico. La metáfora existe al exponer al aparato como un orden disciplinario, construyendo un sistema imbricado entre la justicia, la máquina, la escritura y el cuerpo como soporte literal y metafórico. La metáfora metonímica se muestra a partir de elementos concretos que exaltan sentidos mayores: las correas, las agujas, el algodón y el rastrillo.

	El aparato conforma en su totalidad una metáfora extendida del poder, las leyes y la aplicación del castigo sobre el cuerpo como lienzo; se considera una metáfora que se libera progresivamente a lo largo del fragmento. Es una secuencia nuclear ya que expone los puntos importantes y ancla entre lo arquitectónico, lo objetual, el sistema y el cuerpo; aparece lo maquínico.
Representación de la dialéctica del espacio: espacio percibido a nivel material, espacio concebido o mental, espacio vivido o de la experiencia (Soja)	Organiza una percepción completa del entorno, donde los personajes ya no son el centro del relato, ni la máquina un objeto dentro en el espacio, sino viceversa, el espacio ocurre a causa de ella. El espacio percibido aparece desde la materialidad concreta de las piezas, la estructura, el mecanismo con el movimiento su relación física con el cuerpo. Promueve una organización técnica. Se da la construcción ideológica y simbólica por medio de la presencia y comprensión del aparato. La espacialidad es yuxtapuesta por el comandante anterior al prolongar el pensamiento disciplinario. La máquina transforma el espacio en una doctrina de la moral y lo jurídico. Se experimenta el espacio por medio del dolor que infringe el castigo, haciendo énfasis en el sometimiento, el cansancio y la incapacidad de desplazamiento. Se articula paralelamente lo físico, simbólico y experiencial. Se muestra un plano físico donde el castigado se funde con lo arquitectónico. A fin de cuentas, se describe un sistema basado en creencias sobre justicia y una racionalidad imaginada, a ojos del sistema, como inequívoca. La alteridad aparece sobre el condenado a partir del sistema decadente que le castiga con la arquitectura de lo maquínico.
Palabras clave: máquina, reguladora, autoridad, sistema, institución, aparato, técnica, tributo, jurídico, escritura, soporte, correas, agujas, algodón, rastrillo, cuerpo, sometimiento, racionalidad.	

Matriz de análisis. Elaboración propia.

Tabla 5

Matriz de análisis de los fragmentos del cuento *En la colonia penitenciaria* de Franz Kafka.

Matriz de análisis de los fragmentos del cuento: <i>En la colonia penitenciaria</i> (Franz Kafka)	
3. Tercer fragmento (pp. 196-198)	
Fragmento del cuento original: <i>En la colonia penitenciaria</i> (Kafka)	El viajero miró fugazmente al hombre; cuando el oficial le había señalado, tenía la cabeza inclinada y parecía activar toda la fuerza de su oído para enterarse de algo, pero los movimientos de sus gruesos labios, apretados uno contra otro, mostraban claramente que no podía entender nada. El viajero hubiese podido preguntar muchas cosas, pero a la vista del hombre preguntó solamente: —¿Conoce su condena? —No —dijo el oficial, y pretendió continuar inmediatamente con sus explicaciones, pero el viajero le interrumpió: —¿No conoce su propia condena? —No —repitió el oficial, se detuvo un momento como si exigiera del viajero una fundamentación detallada a su pregunta y dijo a continuación: —Sería inútil hacérsela saber. Lo experimenta en su propio cuerpo. El viajero iba ya a callarse, cuando notó cómo el condenado dirigía su mirada hacia él. Parecía preguntarle si podía aprobar el procedimiento descrito. Por eso el viajero, que ya se había echado hacia atrás, se inclinó de nuevo hacia adelante y preguntó: —Pero lo que sí sabe es que ha sido condenado, ¿no? —Tampoco —dijo el oficial, y sonrió al viajero como si esperase todavía de él algunas manifestaciones extrañas. —No —dijo el viajero, y se pasó la mano por la frente—, entonces el hombre tampoco sabe aún cómo fue acogida su defensa... —No ha tenido oportunidad de defenderse —dijo el oficial, y miró hacia un lado como si hablase consigo mismo, y no quisiera avergonzar al viajero explicándole estas cosas que para él eran evidentes. —Tiene que haber tenido la oportunidad de defenderse —dijo el viajero, y se levantó de la silla. El oficial se dio cuenta de que estaba en peligro de ser interrumpido por largo tiempo en la explicación del aparato; así pues, se dirigió hacia el viajero, le cogió del brazo, señaló con la mano hacia el condenado, que ahora, puesto que toda la atención estaba evidentemente dirigida hacia él, se cuadró —también el soldado estiró la cadena— y dijo: —El asunto funciona del modo siguiente: yo, a pesar de mi juventud, he sido designado en la colonia penitenciaria como juez porque colaboraba con el comandante anterior en todos los asuntos penales y conozco el aparato mejor que nadie. El principio por el que me rijo es: la culpa siempre es indudable. Otros juzgados no pueden regirse por este principio porque están constituidos por muchas personas y tienen, por encima de ellos, instancias superiores. Éste no es aquí el caso, o, al menos, no lo era con el comandante anterior, bien es verdad que el nuevo ya ha dado muestras de querer mezclarse en mis sentencias, pero hasta ahora he conseguido defenderme y seguiré consiguiéndolo. Quería usted que le explicase este caso; es tan simple como todos. Un capitán ha denunciado esta mañana que este hombre, que le ha sido asignado como sirviente y que duerme ante su puerta, se durmió durante el servicio. Tiene la obligación de levantarse a cada toque de hora y hacer el saludo ante la puerta del capitán. Con seguridad no es un deber difícil de cumplir y, sin embargo, es necesario, porque debe permanecer siempre espabilado tanto para la vigilancia como para el servicio. La noche pasada el capitán quiso comprobar si el servidor cumplía con su deber. Al dar las dos abrió la puerta y lo encontró acurrucado durmiendo. Cogió la fusta y le golpeó en la cara. Entonces, en lugar de levantarse y pedir perdón, el hombre cogió a su señor por las piernas, le zarandeó y gritó: «¡Tira el látigo o te devoro!» Éstos son los hechos. El capitán vino a mí hace una hora, yo tomé nota de su declaración y acto seguido de la condena. Después hice encadenar al hombre, todo esto fue muy sencillo. Si, en principio, hubiese

	hecho llamar al hombre y le hubiese interrogado, sólo se hubiese originado una confusión. Él hubiese mentido; si yo hubiese logrado refutar sus mentiras, él hubiese sustituido éstas por otras mentiras nuevas, y así sucesivamente. Pero ahora lo tengo en mi poder y ya no lo dejo. ¿Está claro ahora? Pero el tiempo pasa, la ejecución debería empezar ya y todavía no he terminado de explicar el aparato. Rogó al viajero que se sentase en la silla, se dirigió otra vez hacia el aparato y comenzó: —Como ve usted, el rastrillo está adaptado a la forma del cuerpo humano, aquí está el rastrillo para el tronco, aquí los rastrillos para las piernas. A la cabeza está destinado este pequeño punzón. ¿Lo entiende usted? —se inclinó amablemente hacia el viajero dispuesto a dar las explicaciones más detalladas. El viajero miró el rastrillo con el ceño fruncido. Los informes acerca del procedimiento judicial no le habían satisfecho. Claro es que tenía que confesarse que, en este caso, se trataba de una colonia penitenciaria, que aquí era necesario tomar medidas especiales y que había que proceder de forma militar hasta las últimas consecuencias. Además, tenía puesta alguna esperanza en el nuevo comandante, que, evidentemente, si bien despacio, tenía intención de introducir un nuevo procedimiento, lo cual no podía meterse en la necia cabeza del oficial. (Kafka, 2002, pp. 196-198).
Elementos de la organización de la percepción (Bal)	Texto narrativo: - Se desarrollan elementos preponderantes a partir de la interrogación de la condena como el máximo problema temático de la narración, la explicación del procedimiento judicial y la relación entre personajes, haciendo alusión a la culpa inapelable. Focalización: - El lector desvela la violencia judicial ejercida al condenado volviéndose parte de la mirada crítica del viajero a través de sus preguntas y reacciones, pues se conocen reacciones que no había mostrado el personaje. Discursivo: - Está presente de manera clara el discurso de autoridad que el oficial recita sobre la justicia y el castigo impuestos a los condenados dentro de la colonia penitenciaria. Función descriptiva: - Continúa la descripción del aparato en sus partes y complejidad mecánica, así como su relación con el cuerpo humano al hablar de las adaptaciones que integra el rastrillo. Motivación: - Se advierte una lógica del castigo sostenida por las motivaciones internas del sistema, así como el juicio de

	valor sobre la reacción natural de los condenados al castigo, justificando el porqué de la ausencia de defensa. Descripción referencial-enciclopédica: Se comprende el funcionamiento del complejo judicial a través de las explicaciones técnicas y el hecho de entregar a los cuestionamientos del viajero, argumentos inacabados.
Existencia de lo tropos maestros (Burke) y/o la metaforología (Blumenberg)	La metaforología se muestra en el intento de interpelación de ideas que presenta el oficial hacia el viajero al aludir acerca de lo necesario de la existencia de un sistema que, desde su explicación, es legítimo, entregando una postura ideológica. La metonimia se expone a través de la corporalidad representada por el condenado al ser el soporte donde se encausa el poder de la justicia. Ahora el aparato es quien dicta sentencia. La metáfora es en sí, el sistema a través de la máquina, la ejecución del castigo y el cuerpo que lo recibe. La metáfora metonímica aparece cuando, sobre todo la violencia, y el sistema autoritario se vuelven un concepto físico vertido en la máquina. El aparato encarna todo el sistema, ahora más evidente, y se encarga de extender la violencia como un personaje más, presente a lo largo del relato para lograr evidenciar el proceso y su magnificencia dentro de la ideología de la colonia penitenciaria. Se traslada el sentido metafórico de lo que venía sucediendo hacia la realidad cruda, finalizando con la idea imaginaria del sistema, porque éste ya no existe como posibilidad del diálogo entre partes, no hay misericordia, únicamente se atiende al castigo como acto ritual indetenible.
Representación de la trialéctica del espacio: espacio percibido a nivel material, espacio concebido o	El espacio jurídico-institucional ha comenzado a ocuparse del condenado, lo ha consumido hasta este punto; éste ya no puede separarse de la espacialidad omnipresente en él. La autoridad se despliega a nivel material a lo extenso del aparato, que toma el control corporal del condenado. La vigilancia es una práctica física en este punto.

mental, espacio vivido o de la experiencia (Soja)	La ideología de la colonia penitenciaria es materializada por medio del oficial que hiperboliza el sistema jurídico y minimiza cualquier posibilidad de inocencia del condenado. Menciona que la culpa “siempre es indudable”. El condenado no acepta el castigo porque no lo comprende, pero sabe que es inevitable, por lo que se vulnera ante la imposibilidad de defensa alguna, atraviesa solo por la experiencia. Existe una capacidad operativa de la máquina sobre el condenado, lo cual lo incapacita en cuerpo, emoción y lógica. El espacio cae sobre él con demasiada organización, que el sistema destruye sus rasgos de ser humano; se muestra totalidad en el orden para ejercer el castigo bajo la noción de discurso. Aparece la alteridad en el condenado como una parte desechable, pero a la vez importante dentro de un sistema demasiado palpable. Éste pronto será un símbolo más del trabajo metódico realizado sobre la colonia penitenciaria; es la finalización del cuerpo y la continuidad del discurso. Palabras clave: interrogante, violencia, castigo, ausencia, defensa, misericordia, aparato, cuerpo, desechable.
--	--

Nota. Matriz de análisis. Elaboración propia.

Tabla 6

Matriz de análisis de los fragmentos del cuento *En la colonia penitenciaria* de Franz Kafka.

Matriz de análisis de los fragmentos del cuento: <i>En la colonia penitenciaria</i> (Franz Kafka)	
4. Cuarto fragmento (pp. 212-216)	
Fragmento del cuento original: <i>En la colonia penitenciaria</i> (Kafka)	—Entonces ha llegado la hora —dijo por fin, y miró de repente al viajero con los ojos brillantes, que expresaban un cierto desafío, como una invitación a participar en algo. —¿De qué ha llegado la hora? —preguntó el viajero inquieto, pero no recibió contestación. —Eres libre —dijo el oficial al condenado en su lengua. Éste no lo creía al principio. —¡Vamos, que eres libre! —dijo el oficial. Por primera vez cobró vida el rostro del condenado. ¿Era verdad o se trataba solamente de un capricho pasajero del oficial? ¿Había conseguido el viajero extranjero su indulto? ¿Qué era lo que ocurría? Su rostro parecía preguntar todo esto, pero no por mucho tiempo. Lo que quiera que ocurriese, él quería, si podía, ser realmente libre, y comenzó a agitarse hasta donde lo permitía el rastrillo. —Me destrozas las correas —gritó el oficial—. ¡Estate quieto, ya las abrimos! —y se puso manos a la obra junto con el soldado, a quien había hecho una señal. El condenado reía para sus adentros, sin palabras. Tan pronto volvía la cara hacia la izquierda, hacia el oficial, como a la derecha, hacia el soldado; tampoco olvidó al viajero. —Sácalo —ordenó el oficial al soldado. Al hacerlo hubo que tener cierto cuidado a causa del rastrillo. El condenado ya se había producido algunas pequeñas heridas con desgarros a causa de su impaciencia. A partir de este momento el oficial apenas se preocupó de él. Se acercó al viajero, sacó de nuevo la pequeña carpeta de piel, hojeó en ella, encontró finalmente la hoja que buscaba y se la mostró al viajero. —Lea usted —dijo. —No puedo —dijo el viajero—, ya le he dicho que no puedo leer estas hojas. —Observe atentamente la hoja —dijo el oficial, y se puso junto al viajero para leer con él. Cuando vio que esto tampoco ayudaba, señaló con el dedo meñique a gran altura por encima del papel, como si de ninguna manera pudiese rozar la hoja, para, de este modo, facilitarle al viajero la lectura. El viajero se esforzó también, al menos en esto, poder complacer al oficial, pero le resultó imposible. Entonces el oficial comenzó a deletrear la inscripción y después la leyó otra vez en conjunto. —¡Sé justo!, pone —dijo—, ahora sí puede leerlo. El viajero se inclinó entretanto hacia abajo por encima del papel que el oficial, por miedo a que lo tocara, lo retiró aún más. El viajero no dijo nada más, pero estaba claro que todavía no había conseguido leerlo. —¡Sé justo!, pone —dijo de nuevo el oficial. —Puede ser —dijo el viajero—, creo que lo pone. —Está bien —dijo el oficial satisfecho, al menos en parte, y subió a la escalera con la hoja. Puso la hoja con mucho cuidado en el dibujante y, aparentemente, reordenó por completo el engranaje. Fue un trabajo muy laborioso, debía tratarse, en parte también, de engranajes muy pequeños, a veces la cabeza del oficial desaparecía por completo dentro del dibujante, tal era la exactitud con que hubo de revisar el engranaje. El viajero seguía ininterrumpidamente este trabajo desde abajo, el cuello se le puso rígido y los ojos le dolían de mirar al cielo colmado de luz solar. Ahora el soldado y el condenado se entretenían juntos. La camisa y el pantalón del condenado, que ya estaban en la fosa, fueron sacados por el soldado con la punta de la bayoneta. La camisa estaba terriblemente sucia y el condenado la lavó en la cuba del agua. Cuando después se puso la camisa y el pantalón, tanto el soldado como el condenado se rieron en voz alta porque las ropas estaban partidas en dos por detrás. Quizá el condenado creía estar

obligado a divertir al soldado; con la ropa partida daba vueltas en círculo a su alrededor y el soldado permanecía acurrucado en el suelo y se golpeaba las rodillas riendo. Sin embargo, se dominaban por consideración a la presencia de los señores.

Cuando el oficial hubo, por fin, terminado arriba, echó sonriente una mirada otra vez al conjunto en todas sus partes, cerró esta vez la tapa del dibujante, que hasta ahora había estado abierta, se bajó, miró a la fosa y después al condenado, notó con satisfacción que éste había sacado su ropa; se dirigió a continuación a la cuba del agua para lavarse las manos, reconoció demasiado tarde la repugnante suciedad, le entristeció el hecho de que ahora no podía lavarse las manos, finalmente las metió en la arena, este sustituto no le parecía suficiente, pero tuvo que conformarse; se levantó después y comenzó a desabrochar su uniforme. Al hacerlo se le cayeron enseguida los dos pañuelos de mujer que se había metido por detrás del cuello.

—Aquí tienes tus pañuelos —dijo, y se los tiró al condenado, y al viajero le dijo como aclaración:

—Regalo de las damas.

A pesar de la prisa con que se quitó la chaqueta del uniforme y con la que, a continuación, se desnudó del todo, trataba con mucho cuidado cada prenda, recorrió expresamente con los dedos el cordón plateado de su guerrera y sacudió una borla hasta dejarla bien colocada. Sin embargo, en contraposición con este esmero, tan pronto como había terminado con el tratamiento de una prenda, la tiraba indignado de un golpe dentro de la fosa. Lo último que le quedó encima fue su espada corta con el correa. Sacó la espada de la vaina y la partió, luego lo cogió todo junto: los trozos de espada, la vaina y las correas, y los arrojó con tal fuerza que chocaron fuertemente unos contra otros en el fondo de la fosa. Ya estaba desnudo. El viajero se mordía los labios y no decía nada. En efecto, sabía lo que iba a ocurrir, pero no tenía derecho alguno a obstaculizar al oficial en ninguna cosa. Si el procedimiento judicial, al que tanto cariño tenía el oficial, estaba tan próximo a ser abolido —posiblemente como consecuencia de la intervención del viajero, a la cual éste, por su parte, se sentía obligado—, entonces el oficial actuaba ahora de un modo absolutamente correcto, el viajero en su lugar no hubiese obrado de otro modo.

El soldado y el condenado no entendían nada al principio, ni siquiera miraban. El condenado estaba muy contento de haber recobrado los pañuelos, pero no pudo alegrarse por mucho tiempo, porque el soldado se los arrebató de una manotazo rápido e imprevisto. Entonces el condenado intentó sacarle de nuevo al soldado los pañuelos de detrás del cinturón, donde se los había guardado, pero el soldado estaba alerta. Así se peleaban medio en broma. Sólo cuando el oficial estaba ya completamente desnudo empezaron a prestar atención. Especialmente el condenado parecía sentir un gran cambio repentino. Lo que le había ocurrido a él, le ocurría ahora al oficial. Quizá llegase incluso hasta sus últimas consecuencias. Probablemente, el viajero extranjero había dado la orden para ello. Esto era, pues, venganza. Sin que él mismo hubiese sufrido hasta el final, sería vengado, sin embargo, hasta el final. En este momento se apoderó de su rostro una sonrisa amplia y silenciosa, y ya no desapareció de él.

El oficial se había vuelto hacia la máquina. Si antes había quedado claro que la entendía muy bien, ahora podía casi dejarle a uno atónito al ver cómo la manejaba y cómo ella obedecía. Apenas había acercado la mano al rastrillo, cuando este subió y bajó varias veces hasta conseguir la posición adecuada para recibirle; apenas tocó el borde de la cama, cuando ésta comenzó a vibrar. El tapón de fieltro se acercó a su boca, se veía cómo, en realidad, el oficial no lo quería, pero la vacilación duró sólo un momento, en seguida cedió y lo aceptó. Todo estaba preparado, sólo las correas colgaban todavía a los lados, pero era obvio que no las necesitaba, el oficial no tenía que estar atado. Entonces el condenado se dio cuenta de que las correas estaban sueltas, en su opinión la ejecución no era perfecta si éstas no estaban atadas. Hizo señales vehementes al soldado y ambos se dirigieron hacia allá para atar al oficial. Éste ya había estirado el pie y se dejó atar. Pero ahora ya no podía alcanzar la manivela, ni el soldado ni el condenado la encontraron, y el viajero estaba decidido a no moverse. No fue necesario: apenas habían sido atadas las correas, la máquina empezó a trabajar. La cama vibraba, las púas bailaban sobre la piel, el rastrillo se movía hacia arriba y hacia abajo. El viajero había observado durante un momento inmóvil antes de recordar que una rueda en el

	dibujante debía haber chirriado, pero todo permanecía en silencio, no se oía el más mínimo chirriar. Como consecuencia de este funcionamiento silencioso, la máquina dejó de ser el centro de atención. El viajero miró hacia el soldado y el condenado. El condenado era el más animado, todo en la máquina le interesaba, tan pronto se inclinaba hacia abajo, como se volvía a levantar, continuamente tenía el dedo índice estirado para mostrar algo al soldado. Al viajero le resultaba desagradable. Estaba decidido a quedarse allí hasta el final, pero no habría podido soportar por más tiempo el ver a los dos (Kafka, 2002, pp. 212-216).
Elementos de la organización de la percepción (Bal)	Texto narrativo: - Las relaciones entre actores y acontecimientos presentan un giro narrativo que anuncia el cierre dramático de sucesos, ya que el oficial toma la decisión de ser él quien sea introducido al aparato y dejar libre al condenado. Se invierte el rol entre los actores. Focalización: - Quién tiene la perspectiva completa de todo es el viajero, es quien tiene los comentarios, pensamientos y aseveraciones más neutrales, quien permanece hasta cierto punto ecuánime, pero con un dejo de inquietud; toma distancia, pero permanece ahí. El lector se convierte en el viajero al ser éste, un observador pasivo con participación moderada. Se focaliza al viajero a través de los ojos del lector puestos en el giro dramático. Discursivo: - No se pierde nunca el hecho de que se está llevando a cabo un procedimiento judicial que se percibe tensamente a punto de ser cancelado, continúa en todo momento el discurso alrededor de lo político del acto y los deberes institucionales, aunque se habla de la ideología del ayer a comparación del presente, ésta es el hilo de análisis tanto del oficial como del viajero. Función descriptiva: - Se sigue mostrando en todo momento cómo funciona la máquina, se dan detalles técnicos, aunque ahora de las fallas, lo que antes era y ya no, todo lo que está pasando con el cuerpo del condenado, las reacciones del viajero y soldado, y sobre todo de lo que sucede con las acciones del oficial, todo de manera meticulosa. Es explicado a través del detalle, la personalidad de cada personaje.

	Motivación: - El oficial pretende a través del sacrificio personal, dar continuidad a un sistema que está llegando a su fin, no por insostenible ni fallido, sino porque ha dejado de ser relevante a los ojos de la mayoría. Aquí entra el funcionamiento de una ideología que funciona en la lógica de los adictos al sistema, oponiendo sus ideales a la verdad, la muerte o el castigo antes de verse ante la aceptación de la derrota o de retractarse. Descripción referencial-enciclopédica: - A través del recorrido en este fragmento, el lector sigue fortaleciendo su conocimiento acerca de los detalles del aparato, sus fallas, sus épocas gloriosas, es decir, entre más se conoce el aparato, mayor noción se obtiene del funcionamiento del sistema jurídico e ideológico en la colonia penitenciaria.
Existencia de lo tropos maestros (Burke) y/o la metaforología (Blumenberg)	La metaforología se presenta al exacerbar por medio de la narrativa cada uno de los acontecimiento en los cuales los actores reflejan lo que realmente son, es decir, llevan al límite sus ideales y lo expresan gracias al aparato que permite por medio de su presencia solemne, que cada uno pueda hacer uso de los símbolos que le fueron añadidos, pero que no habían mostrado. El idealismo del oficial lo convierte en víctima, lo que siempre fue a ojos del relato, el viajero es el observador pasivo que no desobedece en ningún momento, actúa sin actuar, pero plasma en sus diálogos una mirada profunda del presente. Tanto el condenado como el soldado logran afianzar su alianza y liberar la tensión de todo el suceso ya que son los únicos que logran reír. La metonimia se presenta al mostrar al administrador en turno (el oficial) como parte corporal del discurso (la máquina). Termina dando cuerpo al sistema, dando su cuerpo porque asume que él es el orden de dicho sistema. La metáfora: el oficial corporeiza la máquina, pero la máquina no piensa, la máquina sólo trabaja según el sistema, por lo que la representación simbólica del poder de justicia ahora ha tomado a sus propios manejadores, a sus administradores. La idea se centra en que la máquina entre más pueda estar expuesta al éxito más tomará, y si el péndulo gira del éxito al fracaso, la máquina seguirá tomando, ya sea cuerpo tangible o intangible, los ideales. Logra

	expresar metafóricamente el oficial que el sistema no se detiene, ni a pesar de sí mismo, ni a pesar de los errores, ni a pesar del tiempo. La metáfora metonímica aparece cuando, sobre todo la violencia, y el sistema autoritario se vuelven un concepto físico vertido en la máquina. Entre el colapso y el éxito, al ideología fomenta el sacrificio en todo momento, si no viene desde el materialismo, éste saldrá de las emociones, de cualquier resquicio que se asome de existencia o presencia, toma lo que se requiere para poder subsistir. Aunque parece que el sistema se consume a sí mismo, logra aparecer nuevamente desde lo impensable, la metáfora de la máquina ahora es literalidad, y lo metafórico son los sujetos y sus ideales.
Representación de la dialéctica del espacio: espacio percibido a nivel material, espacio concebido o mental, espacio vivido o de la experiencia (Soja)	El espacio se contrae al focalizar la máquina como la única que puede dar constancia de la realidad objetiva. La práctica del espacio se da a través de todas las acciones que suceden en secuencia, todo funciona a través de los cuerpos y las emociones, así, se vive de manera máxima el espacio; se tensa la narrativa en cada acontecimiento venido de otro, hasta que todo cae en su lugar. El aparato no cesa de construir ideológicamente cada momento. Se le rinde culto, se le huye, se le observa y se le repara, más que nada, se le requiere, porque discursivamente, no cabe en la imaginación ninguna continuidad narrativa son él. El espacio se vive a partir de lo corpóreo, es en sí mismo, la experiencia visible de un lugar acotado a 4 actores y un dispositivo omnipresente. La complejidad se vuelve palpable, se sabe que hay que seguir ajustando tanto la máquina como a cualquier sujeto cercano o no a ésta. El oficial se vuelve ahora el otro y lo más indispensable, la máquina funciona, al parecer, está hecha para no dejar de hacerlo y trasladar a lo que sea, a la alteridad. Se comprende esta finalidad, su razón de ser.

Palabras clave: observador, objetividad, neutral, ideología, máquina, alteridad, cuerpo, solemnidad, éxito, colapso, omnipresencia.

Nota. Matriz de análisis. Elaboración propia.

Tabla 7

Matriz de análisis de los fragmentos del cuento *En la colonia penitenciaria* de Franz Kafka.

Matriz de análisis de los fragmentos del cuento: <i>En la colonia penitenciaria</i> (Franz Kafka)	
5. Quinto fragmento (pp. 217-220)	
Fragmento del cuento original: <i>En la colonia penitenciaria</i> (Kafka)	—Marchaos a casa —dijo. El soldado quizá hubiese estado dispuesto a ello, pero el condenado recibió la orden como un verdadero castigo. Con las manos juntas, pidió suplicante que le dejaran aquí, y cuando el viajero, moviendo la cabeza, no parecía estar dispuesto a ceder en su empeño, incluso se arrodilló. El viajero vio que aquí las órdenes no servían de nada, quiso acercarse y echarlos a los dos. En ese momento escuchó un ruido en el dibujante. Miró hacia arriba. ¿Así es que sí fallaba la rueda dentada? Pero era otra cosa. La tapa del dibujante se levantó lentamente y después se abrió del todo. Se asomaron y se levantaron los dientes de una rueda, pronto apareció la rueda entera. Era como si una gran fuerza comprimiéndose al dibujante, de modo que ya no quedaba sitio para esa rueda. Ésta dio varias vueltas hasta el borde del dibujante, cayó al suelo, rodó unos momentos derecha en la arena y luego se quedó quieta en el suelo. Pero ya subía otra, a ésta siguieron muchas más, grandes, pequeñas, apenas se distinguían entre sí. Con todas ocurría lo mismo, una y otra vez podía pensarse que el dibujante tenía que estar ya vacío, pero entonces aparecía un nuevo grupo de ruedas aún más numeroso, se elevaba, caía, rodaba en la arena y se quedaba en el suelo. Ante este incidente el condenado se olvidó por completo de la orden del viajero; las ruedas dentadas le entusiasmaban, intentaba una y otra vez coger alguna, al mismo tiempo incitaba al soldado a que le ayudase, pero retiraba la mano, asustado porque inmediatamente seguía otra rueda que, al menos al tocar en los primeros momentos, le asustaba. El viajero, por el contrario, estaba muy intranquilo. La máquina, a todas luces, se hacía añicos. Su silencioso funcionamiento era un engaño. Tenía la impresión de que ahora él tenía que cuidar del oficial, puesto que éste ya no podía cuidar de sí mismo. Pero mientras que la caída de las ruedas dentadas había llamado toda su atención, había descuidado el vigilar el resto de la máquina, pero cuando, en este momento, después de que la última rueda hubiese abandonado el dibujante se inclinaba sobre el rastrillo, se llevó una nueva y desagradable sorpresa. El rastrillo no escribía, sólo punzaba, y la cama no daba la vuelta al cuerpo, sino que únicamente lo impulsaba, vibrando, hacia las agujas. El viajero quiso intervenir, tal vez detenerlo todo; esto no era ya una tortura, como pretendía el oficial, esto era, evidentemente, un asesinato. El oficial abrió las manos, pero en ese momento ya se elevaba hacia un lado el rastrillo con el cuerpo atravesado, tal como tenía que hacerlo pasadas doce horas. La sangre corría en cientos de chorros (no mezclada con agua, también los conductos del agua habían fallado esta vez). Y ahora fallaba incluso lo último, el cuerpo no se desprendía de las púas largas, se desangraba, pero permanecía colgado por encima de la fosa sin caer. El rastrillo ya quería volver a su posición anterior, pero, como si él mismo notase que aún no había sido liberado de su carga, se quedó por encima de la fosa. —Ayudadme —gritó el viajero al soldado y al condenado, y agarró él mismo los pies del oficial. Pretendía tirar de ellos, los otros dos debían coger la cabeza del oficial por el otro lado y así podría ser desprendido lentamente de entre las púas, pero aquéllos no acababan de decidirse a venir; de hecho, el condenado se daba la vuelta. El viajero tuvo que dirigirse hacia ellos y obligarles por la fuerza a desprender la cabeza del oficial. En esto, casi contra su voluntad, vio el rostro del cadáver. Era tal como había sido en

vida, no se podía descubrir ningún signo de la prometida redención, fuese lo que fuese lo que todos los demás habían encontrado en la máquina, el oficial no lo encontró. Los labios estaban casi apretados, los ojos estaban abiertos, tenían la expresión de la vida, la mirada era tranquila y convencida, la punta de la gran púa de hierro atravesaba la frente.

Cuando el viajero, con el soldado y el condenado detrás de sí, llegó a las primeras casas de la colonia, el soldado señaló una y dijo:

—Aquí está la casa de té.

En el piso bajo de una casa había una estancia profunda, baja, como una cueva, ahumada en las paredes y en el techo. Estaba abierta a la calle en toda su anchura. A pesar de que la casa de té se diferenciaba poco del resto de las casas de la colonia, que excepción hecha de los edificios palaciegos de la Comandancia, estaban muy deterioradas, producía, sin embargo, sobre el viajero la impresión de un recuerdo histórico, y éste sentía el poder de tiempos pasados. Se acercó, anduvo a través de las mesas libres seguido de sus acompañantes y respiró el aire fresco y húmedo que salía del interior.

—El viejo está enterrado aquí —dijo el soldado—, el cura se negó a concederle un lugar en el cementerio. Durante un tiempo no se supo dónde enterrarlo, finalmente se le enterró aquí. Seguramente el oficial no le ha contado nada de esto porque, naturalmente, es de lo que más se ha avergonzado. Algunas veces, durante la noche, intentó desenterrar al viejo, pero siempre se lo impidieron.

—¿Dónde está la tumba? —preguntó el viajero, que no podía creer al soldado.

Tanto el soldado como el condenado se separaron de él y señalaron, con la mano extendida, el lugar en el que debía encontrarse la tumba. Condujeron al viajero hasta la pared trasera, donde había algunos clientes sentados en las mesas, probablemente se trataba de trabajadores del puerto, hombres fuertes con negras barbas cortas y brillantes. Ninguno llevaba chaqueta, sus camisas estaban hechas jirones, era una gente pobre y humillada. Cuando se acercó el viajero, algunos se levantaron, se apretaron contra la pared y se le quedaron mirando de frente.

—Es un extranjero —murmuraban alrededor del viajero—, quiere ver la tumba.

Arrastraron hacia un lado una de las mesas bajo la cual se encontraba, en efecto, una losa. Era una losa sencilla, lo suficientemente baja como para poder ser escondida debajo de una mesa. Sobre ella había una inscripción con letras muy pequeñas, el viajero tuvo que arrodillarse para poder leerla. Decía en ella: «Aquí descansa el viejo comandante. Sus partidarios, a quienes ya no se permite llevar un nombre, le han cavado la fosa y han colocado la losa. Existe una profecía que dice que el comandante resucitará después de un cierto número de años y, desde aquí, guiará a sus partidarios a la reconquista de la colonia. ¡Creed y esperad!»

Cuando el viajero lo hubo leído y se hubo levantado, vio cómo los hombres se encontraban de pie a su alrededor y sonreían como si hubieran leído la inscripción con él, la hubieran encontrado ridícula y le invitasen a que apoyase su opinión. El viajero hizo como si no lo notase, repartió algunas monedas entre ellos, esperó a que la mesa fuese colocada sobre la tumba, abandonó la casa de té y se dirigió al puerto.

El soldado y el condenado habían encontrado en la casa de té unos conocidos que les retuvieron, pero debían haberse deshecho pronto de ellos, porque el viajero se encontraba en la mitad de la larga escalera que conducía a las barcas, cuando ya corrían tras él. Mientras el viajero negociaba abajo con un barquero el recorrido en barca hasta el vapor, los dos corrían a toda velocidad escaleras abajo, en silencio, porque no se atrevían a gritar. Pero cuando llegaron abajo, el viajero ya se encontraba en la barca y el barquero la desataba de la orilla en ese instante. Todavía podrían haber saltado a ella, pero el viajero cogió del suelo una pesada cuerda con nudos, les amenazó con ella, y así les impidió que saltasen, (Kafka, 2002, pp. 217-220).

Elementos de la organización de la percepción (Bal)	Texto narrativo: - Se da en este fragmento la información complementaria para cerrar las situaciones que habían destapado una serie de elementos del sistema jurídico dentro del espacio y dentro de la mente de los actores. Sucede así, la destrucción de la máquina, el oficial ha llegado a su deceso tras la serie de acontecimientos que él mismo provocó, se da un giro más como complemento del giro importante del fragmento anterior, ya que se descubre dónde yace el antiguo comandante, y por último, el viajero huye. Focalización: - El lector se interna en el relato desde una perspectiva emocional, ya que se integra a la mirada del viajero quien está al centro de los sucesos, es quien puede describir la destrucción de la máquina de manera crítica, observa entonces un sistema que se cae poco a poco con la muerte del oficial; logra transmitir todo ello a quien como lector se hace parte de este cierre. Discursivo: - Se centra en cerrar las partes que se indagaron desde el inicio, por orden, aparecen como el relato histórico, todo lo que la colonia penitenciaria fue y en lo que se ha convertido, a ojos del oficial, antes gozaba de éxito y merecía respeto y lealtad; el lado político y burocrático termina por extenderse hasta aparecer el nivel de compromiso de cada estrato, es decir, el comandante envía al oficial a cumplir algo en lo que él ya no cree, envía también al viajero a dar fe de que no funciona, por su parte el soldado es indiferente y prefiere salvar una vida. El condenado, a fin de cuentas, sigue sin tomar más decisión que la de intentar irse con el viajero, pero él y el soldado son rechazados; así el discurso muestra la última parte de la decadencia de un sistema que, tras no renovarse, ha sucumbido. Función descriptiva: - Entre el fragmento anterior y este último, se da una descripción detallada de los elementos técnicos que han fallado de la máquina, a la par, de lo que ha sucedido con el sistema jurídico, cómo éste antes castigaba de manera perfecta, ahora exhibe una cantidad de fallos no sólo
---	--

	mecánicos, si no rituales e ideológicos, se han perdido en la colonia penitenciaria, pero lo que lo exhibe en el relato, es la manera en que el oficial muere, y cómo es abandonado junto con la máquina. Motivación: - Ahora las intervenciones de cada actor están mediadas por una cantidad de información más amplia, por lo tanto, son perceptivos a cuestiones como la supervivencia y el aprecio, de un lado, por la vida, y por el otro, del sistema, la ideología y el ritual de la máquina. En última instancia, existe la motivación por escapar del lugar, lo que da lugar a pensar en motivación por la libertad. Descripción referencial-enciclopédica: - Se da la reconstrucción mental de una maquinaria que ha quedado poco a poco destruida y vuelta pedazos; que se ha desgranado ante los ojos de los actores y cada uno, incluso el oficial al morir dentro de ésta, ha completado cada una de las partes que la componen. Así mismo, al escapar de la colonia penitenciaria, se construye la idea al lector de dónde es vecina y a dónde pertenece geográficamente, y al final, aparecen el espacio donde yace la tumba del antiguo comandante y una lancha donde parte el viajero, por lo que se da la perspectiva completa del lugar, en sí, no es un lugar del que se tenga una noción muy cálida, sino que se presenta desolador, apartado y rezagado, caducado en el tiempo.
Existencia de lo tropos maestros (Burke) y/o la metaforología (Blumenberg)	La metaforología se ve presente en el recorrido narrativo de destrucción que tiene la máquina, donde el simbolismo se vuelve activo y presente en cada elemento que de ésta se desprende, en sí el suceso que lleva al clímax de acontecimientos, es la muerte del oficial, representación de la decadencia del sistema ritual de tortura. La metonimia está claramente elaborada a partir de la destrucción de un sistema jurídico, y con él, todo un pensamiento político cuando la máquina es pedazo a pedazo llevada al colapso. La metáfora habla de cómo se da por finalizada una relación entre sistema (jurídico maquinico) y condenado (cuerpo sometido), cuando el aparato va dejando de producir ejemplo y satisfacción, y

	sólo muestra calamidad y desgaste, llega al punto del olvido. Así como el antiguo comandante, ahora ambos, máquina y persona, han dejado el alma por el sistema que los desecha. La metáfora metonímica se presenta en la destrucción paso a paso en la parte narrativa, de la máquina, un aparato que se desprende de todo lo que lo compone, no sin antes, llevarse consigo la vida del oficial; el aparato se desgarrar entre sus ruedas, la sangre, las púas y la losa, como un objeto que ya no puede dar seguridad en sus funciones, símbolo de la ideología perdida. Se pierde, precisamente, todo poder y se olvida cualquier indicio de práctica disciplinaria. Es así, a lo largo del último fragmento, que se da el desenlace de varios elementos discursivos importantes presentes en el cuento, como el factor de que todo entra en un espiral de decadencia, la institución pierde poco a poco respeto, por ello, pierde fidelidad. Todo atisbo de poder ya no recae en la máquina como representante infalible del sistema, sino en las muertes de quien le juró lealtad, por lo tanto, el poder está muerto; al irse de la colonia penitenciaria, queda sólo un vestigio entre máquina y carne, de lo que alguna vez fue un sistema del que ningún castigado o condenado podía escapar, era ineludible la muerte, pero en el transcurso, al morir el antiguo comandante, se da muestra de que él era el poder encarnado, su máquina un ente de desprendido de ese poder, su oficial, un soberano de ese sistema, y la colonia penitenciaria el espacio de acción y escenografía de los rituales de la justicia. Se comprende la idea de que el asesinato no deja nada, causa únicamente vacío y colapso, el orden bajo la máquina no funciona sin ideología, porque despojada de ella, el velo revela que sólo es violencia repetitiva e infundada. La metáfora está sí, en la máquina, pero como el símbolo de un símbolo más grande, que es el de los usos excesivos del poder.
Representación de la dialéctica del espacio: espacio percibido a nivel material, espacio concebido o	Se comienza a percibir poco a poco como espacio desolado. La destrucción de la máquina hace que el espacio se muestre como una zona de desengrane, por lo que, ahora es un lugar de destrucción, está todo cayendo por todas partes, entre pedazos de máquina y sangre del oficial, la zona se vuelve inestable, construyendo de dichas partes (engranes y cuerpo) un terreno destinado a la ruina.

mental, espacio vivido o de la experiencia (Soja)	El discurso ideológico persiste hasta casi el final del cuento, el antiguo comandante es sostenido como el actor que hace bien las cosas, lo que una vez fue esencial, es a través de su tumba un símbolo resguardado del pasado, que en su inscripción tiene como idea central, la profecía de su resurrección, inscribiendo así un espacio y tiempo futuro, por ahora sólo en pausa. Un símbolo puede ser más fuerte en el tiempo y más poderoso en el espacio que cualquier otro elemento del presente. Un imaginario que se rehúsa a desaparecer. Cada actor vive la desaparición de lo que hace algunos momentos representaba un sistema contundente, a sus ojos y perspectiva, cada cual integra una experiencia de cómo decae una ideología hasta su desaparición. Es la experiencia de cada uno lo que se integra en el espacio, lo que deja el espacio inerte e incoherente. Las emociones son expuestas y esto simboliza lo que este espacio era, es y será. Lo disciplinario ha quedado destruido, ya no hay precisión, sólo materialidad fragmentada. Del espacio fragmentado, los restos tienen algo de simbólico, pues los vestigios pueden reconectar pasados, todo queda en el espacio para que el tercer espacio pueda ser susceptible a interpretaciones del futuro. Se crea una línea de la alteridad que no se agota y deja abierto un espacio para la imaginación, para la dualidad entre el tiempo pasado y futuro, lo que queda a la vista y lo que se entierra, el condenado resucita, vive, el oficial y su antiguo comandante, mueren y son mito, lo tangible se mezcla con lo inmaterial para formar una amalgama de posibilidades entre la memoria, la ideología y el olvido. Palabras clave: desecho, olvido, pérdida/o, ritual, justicia, vestigio, libertad, escenografía, desolado, ruina, pasado, antiguo, vacío,
--	--

Nota. Matriz de análisis. Elaboración propia.

La matriz de análisis del relato de Kafka propone en la edición seleccionada, un ancla del proyecto hasta este punto, pues contrae todo lo expuesto en ideas y teoría hasta su vaciado y cribado dentro de estas matrices; muestra que el relato se puede explorar desde

la perspectiva de los elementos narrativos, retóricos enarbolados desde la metaforología, y elementos espaciales desde la noción psicoemocional, amalgamados en una unidad analítica que ya arroja algunos puntos tratados en las dinámicas del poder, artefacto cultural, dispositivo maquínico y elementos reflexivos de distribución de la verdad y la libertad.

Desde que se menciona en el primer párrafo, “al menos aquí, en el profundo valle, arenoso y pequeño, cerrado a su alrededor por yermas pendientes...” (Kafka, 2002, p. 191), se muestra el hecho de que el lugar es inhóspito y recóndito, una alteridad a los espacios con fines convencionales, lo que, de cierta manera, refleja que el *acontecimiento* se encuentra inmerso en la espacialidad, el autor lo propone entonces como lo periférico, lo aislado, que remite a *los espacios otros*, donde las heterotopías de Foucault no hacen sino presentarse como un espacio vital para los relatos carcelarios y de aprisionamiento, contenido sus propias lógicas ideológicas, políticas y rituales.

CAPÍTULO IV.

Propuesta de diseño: representación del contexto carcelario en el libro-objeto.

A partir del capitulado donde se encuentra la médula teórica del proyecto, el desarrollo de la matriz de análisis y las conjeturas y hallazgos realizados hasta este punto, se comienza por explorar en este capítulo de cierre las intervenciones hechas de externos partícipes de la dinámica de conocer el cuento En la colonia penitenciaria y a partir de ello, elaborar una interpretación narrativa y/o visual. Además, se integra el ejercicio de representación del panóptico de elaboración propia que propone una interpretación del estado de discernimiento del modelo de cárcel en el concepto de Jeremy Bentham y su presencia a lo largo de la historia en las prisiones.

De estas intervenciones, se cuenta con resultados que moldean las percepciones sobre las prácticas del poder, la justicia y la libertad que se criban en el dispositivo maquínico y el artefacto cultural, los simbolismos y representaciones metafóricas, que a su vez, nutren el resultado final, pues una vez cernido el cúmulo de interpretaciones, se obtiene el hilo sustancial de cohesión entre las miradas profundas que componen la práctica.

Es de saber, que todo desarrollo a partir de este punto, salvo el ejercicio de elaboración propia, no cuenta con una descripción formal o académica por parte de sus creadores, sino que apela a la narrativa interpretativa, subjetiva y reflexiva por parte del lector.

Por tal motivo, se pone en práctica el modelo de matriz de análisis elaborado en el capítulo anterior, poniendo esta herramienta como la base para la obtención de resultados de manera más contenida. Cabe señalar, que, en cierto sentido, esta herramienta permite flexibilidad interpretativa, lo cual se considera una bondad de la misma siempre y cuando no lleve a una subjetividad ni interpretación forzada en ningún punto.

4.1. Editar diferente desde la inspiración Kafkiana. Aportaciones narrativas y estéticas.

Para comenzar con el desarrollo y aplicación de la herramienta de matriz de análisis, se debe señalar que se mencionará en todo momento el cuento de Kafka, En la colonia penitenciaria como ELCP, por sus siglas en español.

El trabajo consta de tres representaciones que suman conceptos que se interpelan a partir de la concepción y experiencia de la cárcel, desde su conocimiento in situ, la interpretación visual y la idea del poder ejercido de manera intangible, todo repercutiendo en el cuerpo y mente. Se disponen de la siguiente manera:

- El relato escrito de persona anónima quien contribuye haciendo una reflexión desde su experiencia en la cárcel y su punto de vista sobre el cuento de Kafka.
- El relato visual de la artista Cala que propone una interpretación interactiva, textual e ilustrada con el papel como material para la exploración.
- La representación propia del concepto panóptico que explora las posibilidades conceptuales por medio del papel como pliego contenedor.

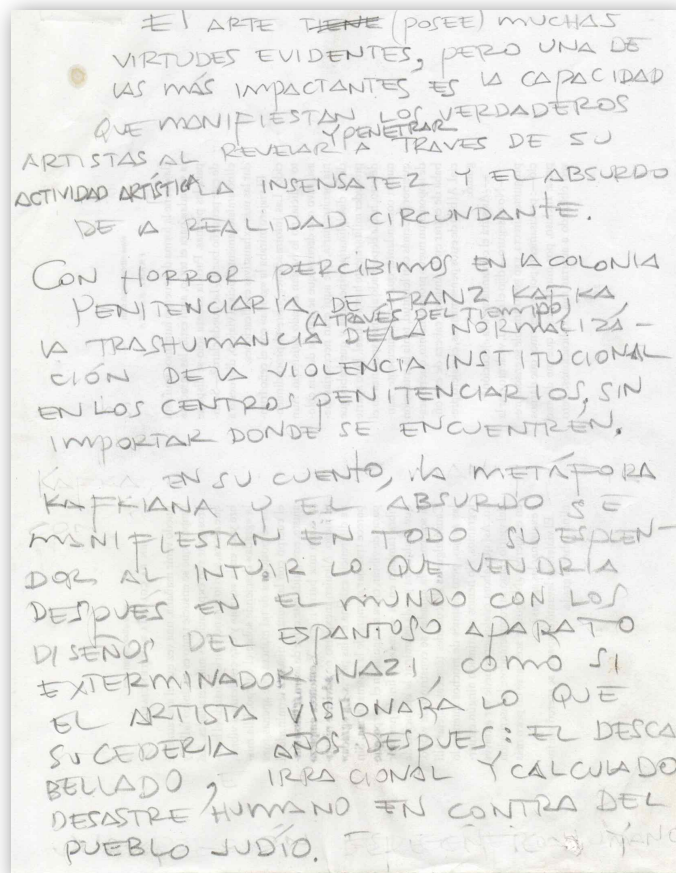
De esta manera, se integra este compendio a manera de prólogo que permite dar pie al resultado final, y ejercer el desarrollo en productos contemporáneos de la herramienta de análisis como medio que permita expandir conceptos abstractos. Esta herramienta, por la cualidad de relato de la primer obra, al ser exclusivamente textual, será la única en la que se permita implementar el análisis del texto. Las subsecuentes, serán descritas de manera interpretativa utilizando fuera de la matriz, algunos conceptos de análisis sin el uso de tablas como gráfico representativo.

4.1.1. Otras formas de construir la realidad a partir del relato anónimo desde la experiencia personal del preso.

La propuesta nace desde la experiencia personal del sujeto anónimo, que, tras un periodo de su vida en la cárcel, realiza un relato en el que narra cómo esta situación sumada al acercamiento del relato de Kafka, le permite una perspectiva reflexiva y crítica sobre lo que es poder, la justicia y la libertad.

En la narrativa de 3 páginas escrita de su puño y letra (fig. 4), plasma su manera de ver a tiempo pasado, cómo el cuento le permite extraer de sus ideas y pensamientos, la noción de lo que una persona en la cárcel puede ver el tiempo, los acontecimientos históricos y las reflexiones que esto le trae.

Figura 4
Relato reflexivo anónimo. Parte 1.



Nota. Anónimo (2020). Colaboración narrativa anónima de la experiencia personal de la cárcel. Reflexión del cuento En la colonia penitenciaria de Franz Kafka [relato textual escrito a mano]. Ciudad Juárez, México.

Es una visión personal que revela las circunstancias de lo que ELCP se plasma de manera violenta, pero que, a ojos de la persona anónima, no están tan lejos de la realidad en algunas cuestiones.

Se permite entonces comentar un cuadro reflexivo introductorio en el que enjuicia a los que ejercen el poder, haciendo énfasis en los mecanismos implementados en el pasado por quienes llevaron a cabo la persecución y enjuiciamiento de un pueblo que en su momento no tuvo oportunidad de poder ejercer su defensa.

Figura 5
Relato reflexivo anónimo. Parte 2.

Si en la actualidad se nos plantea q este espanto carcelario ha desaparecido del mundo, entonces estamos alejados de lo q percibimos como real y verdadero.

En su escrito, KAFKA NOS INTRODUCE A UN MUNDO SÓRDIDO DE APARIENCIA CORRIENTE Y ORDINARIA, EXACTAMENTE COMO LUCEN LAS CARCERES EN ESPECIAL DE LOS PAÍSES SUBDESARROLLADOS Y/O POBRES DONDE LA INSTITUCIONALIDAD NO LE PREOCUPA EL ESTADO DE SUS CENTROS PENITENCIARIOS.

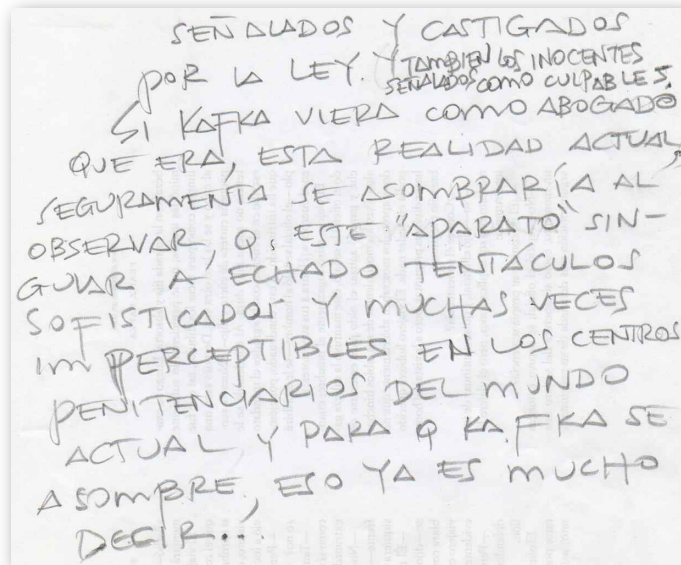
A DIFERENCIA DE LA PERCEPCIÓN KAFKIANA DE ESTOS LUGARES LA "MAQUINA" EXTERMINADORA NO ES EN LA ACTUALIDAD UN APARATO ESPECÍFICO, MECÁNICO, COMO TAL SINO QUE SU LUGAR LO TOMA EL "TODO" PENITENCIARIO, EL ENTORNO DONDE HABITAN LOS

Nota. Anónimo (2020). Colaboración narrativa anónima de la experiencia personal de la cárcel. Reflexión del cuento En la colonia penitenciaria de Franz Kafka [relato textual escrito a mano]. Ciudad Juárez, México.

Crea una atmosfera reflexiva de análisis sobre lo kafkiano descrito ELCP (fig. 5), y relata sobre la institucional, la percepción y las formas de normalizar el estado de las cuestiones en el rubro de la justicia.

Figura 6

Relato reflexivo anónimo. Parte 3.



Nota. Anónimo (2020). Colaboración narrativa anónima de la experiencia personal de la cárcel. Reflexión del cuento En la colonia penitenciaria de Franz Kafka [relato textual escrito a mano]. Ciudad Juárez, México.

El relato encuentra su desarrollo y conclusión en los que Kafka pensaría del sistema de justicia actual, en cómo se normalizan las prácticas del poder, y cómo, vigilar y castigar, se vuelve una noción de experiencia y percepción tan ambiguas, que hasta el mismo Franz se asombraría de tales acciones en la actualidad (fig. 6).

Tabla 8

Matriz de análisis del relato reflexivo anónimo.

Matriz de análisis de los fragmentos del cuento: <i>En la colonia penitenciaria</i> (Franz Kafka)	
5. Quinto fragmento (pp. 217-220)	
Fragmento del cuento original: <i>En la colonia penitenciaria</i> (Kafka)	EL ARTE POSEE MUCHAS VIRTUDES EVIDENTES, PERO UNA DE LAS MÁS IMPACTANTES ES LA CAPACIDAD QUE MANIFIESTAN LOS VERDADEROS ARTISTAS AL REVELAR Y PENETRAR A TRAVÉS DE SU ACTIVIDAD ARTÍSTICA LA INSENSATEZ Y EL ABSURDO DE LA REALIDAD CIRCUNDANTE. CON HORROR PERCIMIMOS EN LA COLONIA PENITENCIARIA DE FRANZ KAFKA LA TRASHUMANCIA (A TRAVÉS DEL TIEMPO) DE LA NORMALIZACIÓN DE LA VIOLENCIA INSTITUCIONAL EN LOS CENTROS PENITENCIARIOS, SIN IMPORTAR DONDE SE ENCUENTREN. EN SU CUENTO, LA METÁFORA KAFKIANA Y EL ABSURDO SE MANIFIESTAN EN TODO SU ESPLENDOR AL INTUIR LO QUE VENDRÍA DESPUÉS EN EL MUNDO CON LOS DISEÑOS DEL ESPANTOSO APARATO EXTERMINADOR NAZI, COMO SI EL ARTISTA VISIONARA LO QUE SUCEDERÍA AÑOS DESPUÉS; EL DESCABELLADO, IRRACIONAL Y CALCULADO DESASTRE HUMANO EN CONTRA DEL PUEBLO JUDÍO. SI EN LA ACTUALIDAD SE NOS PLANTEA QUE ESTE ESPANTO CARCELARIO HA DESAPARECIDO DEL MUNDO, ENTONCES ESTAMOS ALEJADOS DE LO QUE PERCIBIMOS COMO REAL Y VERDADERO. EN SU ESCRITO, KAFKA NOS INTRODUCE A UN MUNDO SÓRDIDO DE APARIENCIA CORRIENTE Y ORDINARIA, EXACTAMENTE COMO LUCEN LAS CÁRCELES, EN ESPECIAL DE LOS PAISES SUBDESARROLADOS Y/O POBRES, DONDE A LA INSTITUCIONALIDAD NO LE PREOCUPA EL ESTADO DE SUS CENTROS PENITENCIARIOS. A DIFERENCIA DE LA PERCEPCIÓN KAFKIANA DE ESTOS LUGARES, LA “MÁQUINA EXTERMINADORA” NO ES EN LA ACTUALIDAD, UN APARATO ESPECÍFICO, MECÁNICO COMO TAL SINO QUE SU LUGAR LO TOMA EL “TODO” PENITENCIARIO, EL ENTORNO DONDE HABITAN LOS SEÑALADOS Y CASTIGADOS POR LA LEY Y TAMBIÉN LOS INOCENTES SEÑALADOS COMO CULPABLES.

	SI KAFKA VIERA COMO ABOGADO QUE ERA, ESTA REALIDAD ACTUAL, SEGURAMENTE SE ASOMBRARÍA AL OBSERVAR, QUE ESTE “APARATO” SINGULAR HA ECHADO TENTÁCULOS SOFISTICADOS Y MUCHAS VECES IMPERCEPTIBLES EN LOS CENTROS PENITENCIARIOS DEL MUNDO ACTUAL Y PARA QUE KAFKA SE ASOMBRE, ESO YA ES MUCHO DECIR.
Elementos de la organización de la percepción (Bal)	Texto narrativo: - Se desarrolla mediante un contexto histórico palpable y puntual, ejerce el uso de significados simbólicos sobre el sistema de justicia. Focalización: - Elabora una noción crítica y ejerce interpretación sobre el cuento de Kafka. Muestra claramente una postura sobre la ideología de la época en el relato de Kafka. Discursivo: - Se efectúa el uso permanente del contexto histórico, político y cómo el sistema, desde el poder, ejerce con violencia su postura acerca de la ley. Plasma las acciones del nazismo y las cárceles como paralelismos. Función descriptiva: - Aquí son las cárceles espacios que descuidan al sujeto, lo cual es un elemento de violencia; se generaliza hacia los entornos penitenciarios. Motivación: - Manifiesta acciones desde la institucionalidad y el castigo como elemento que no cambia en el tiempo. Descripción referencial-enciclopédica: - Referencia al lector desde el contexto histórico y de eventos específicos de gran trascendencia para la humanidad.
Existencia de lo tropos maestros (Burke) y/o la metaforología (Blumenberg)	La metaforología se presenta desde la denuncia específicamente, al hablar de efectos emocionales y de circunstancias de exterminio por parte del aparato.

	La metonimia se muestra en el “aparato” señalado entre comillas, ya que es el sistema en sí, el “todo”. La metáfora habla desde la organización, la red de tentáculos sofisticados como el ente institucional que ejerce el control de los individuos a través de prácticas disciplinarias cuestionables. La metáfora metonímica se extiende por los centros de detención para la disminución de la violencia, donde ésta termina por expandirse a un nivel y estructura mayor. Metafóricamente, se despliega el aparato kafkiano en el tiempo, es una fabricación interminable de la aplicación de la violencia permitida por la lógica del castigo.
Representación de la dialéctica del espacio: espacio percibido a nivel material, espacio concebido o mental, espacio vivido o de la experiencia (Soja)	El espacio se muestra por medio de la vigilancia y el castigo permanentes, en sí desde la cárcel como artefacto de uso común y lógico, y desde la arquitectura de lo vacío y deteriorado. Se concentra la idea de una realidad estructurada a través del pensamiento punitivo. La idea de lo político posibilita que el simbolismo se instituya como espacio mental, concepto que se arraiga para siempre en los pensamientos del castigado, sea o no culpable, lo cual lo vuelve un espacio de tortura intangible, pero perceptible y doloroso para el castigado. En general, se experimenta todo el espacio desde el horror. El cuerpo es el receptáculo de la imaginación punitiva y el desgaste mental, pues se le margina desde la construcción del castigo hacia lo más sensible del sujeto. El aparato es la metáfora más grande de toda la estructura kafkiana, controlada desde el sistema a veces visible, pero fuera de la máquina, invisible en su materialidad, pero constantemente presente. Es una atmósfera de utilidad extendida y normalizada, es una otredad del sistema, la máquina y el poder.
Palabras clave: mundo sórdido, horror, institucionalidad, castigo, violencia, kafkiano, red, tentáculo, arquitectura, deterioro,	

Nota. Matriz de análisis. Elaboración propia.

4.1.2. Experiencia desde el relato visual reflexivo.

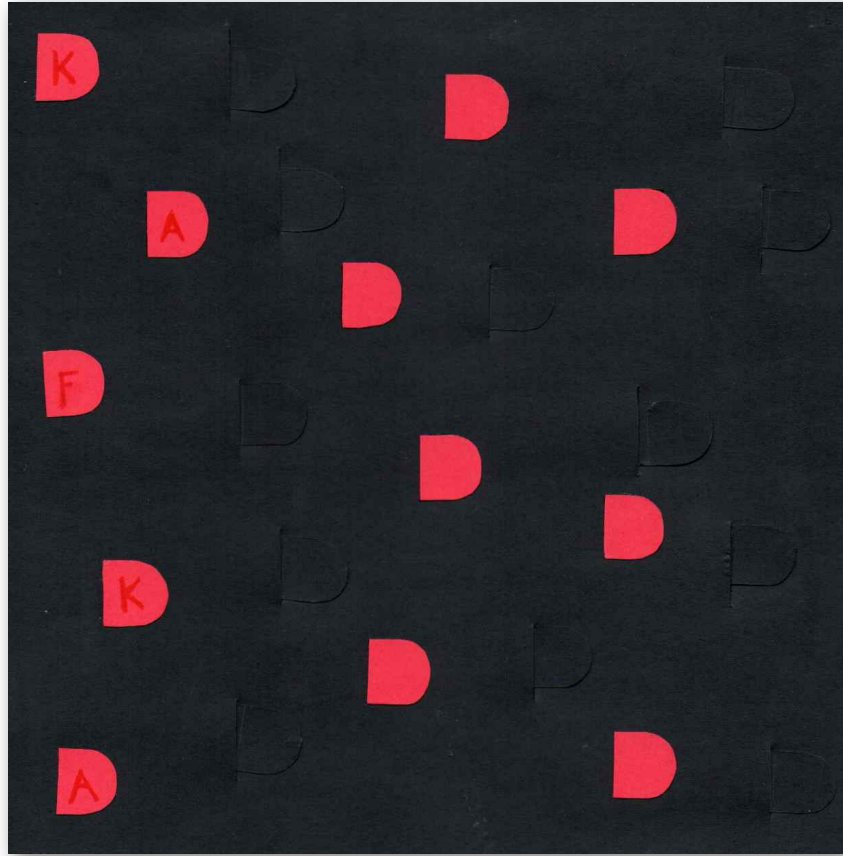
La experiencia vertida en el relato y estructura visual elaborado por la artista Cala, manifiesta un eje de análisis kafkiano con detalle en partes puntuales del texto y desde el texto en esta primer parte de la pieza (fig. 7). Contempla una representación visual que se contiene a partir del color negro que funciona como elemento de cierre de las ideas.

Expresa mediante la cualidad de la letra en las siglas K.A.F.K.A. una manera de observar el nombre de Kafka como un elemento de intriga y de contención, pues trabajan dichas siglas a manera de elemento gráfico tintadas en color rojo, como un código de lo invisible y lo oculto. Son la clave para encontrar o descifrar algo mayor, algo que se revela no desde la observación, sino desde la interacción. A modo de análisis, se puede entender que la narrativa en su parte discursiva promueve accionar, palpar la textura para comprender en dónde se encuentra el lector, un estilo de lectura dérmica después de la visual.

Genera que el lector integre en la narrativa la motivación al promover que entienda los mecanismos de función de esta primer parte de la pieza. No hay descripción evidente, sino interpretación subjetiva acerca de la construcción en el papel.

La focalización no es práctica, es independiente y codificada, por lo que prolonga la observación de la pieza para generar interés y poner en la mente del lector una cantidad de ideas posibles de resolución, que, a expensas de la explicación de la artista, estas ideas son el interés de la creación, lograr desprender del lector la secuencia práctica de entendimiento de la estructura, para volver la experiencia más significativa.

Figura 7
Relato visual. Parte 1.



Nota. Cala (2021). Relato visual reflexivo del cuento En la colonia penitenciaria (Franz Kafka) [relato visual en papel]. Ciudad Juárez, México.

Una vez que la pieza es revisada, el lector puede encontrar un despliegue de conceptos que expanden la idea del cuento ELCP (fig. 8); la solución al entendimiento del código es extraer uno a uno dichos conceptos que se complementan en la idea kafkiana sobre cómo se ejerce el poder en el cuento.

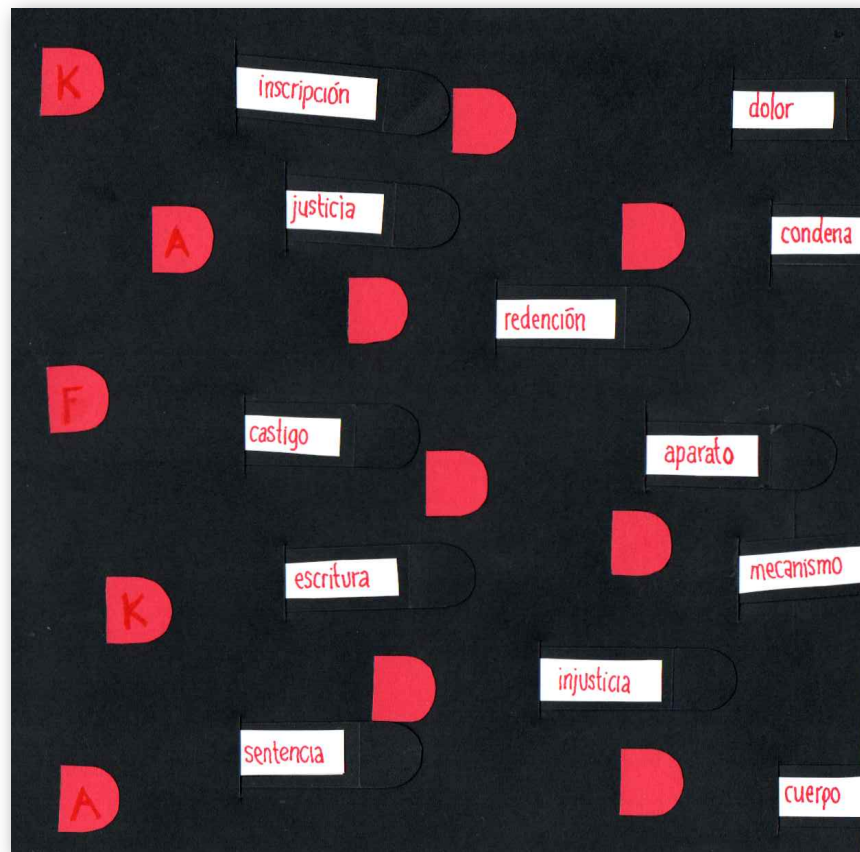
A partir del despliegue de los textos encumbrados en el papel, se encuentran las siguientes palabras clave: inscripción, justicia, castigo, escritura, sentencia, dolor, condena, redención, aparato, mecanismo, injusticia, cuerpo.

Estos conceptos propagan las ideas más potentes y reflexivas del cuento porque hablan de lo que en realidad es de importancia para el dispositivo maquínico.

Propaga la idea del texto primeramente como palabra aislada, después como un complejo de ideas escritas, para luego darse cuenta de que de la “inscripción” al “cuerpo”, hay un hilo que seguir para concretar que, a fin de cuentas, el escrito –como tortura de la máquina– va colocado de manera violenta sobre la piel.

Revela un ejercicio de contemplación que debe ser pensado y sentido, pues desde lo kinestésico, se puede observar que una de las indicaciones no explícitas, es que el sentir el cuerpo del papel, revelará el castigo que a éste se le ha imputado a manera de palabras.

Figura 8
Relato visual. Parte 2.



Nota. Cala (2021). Relato visual reflexivo del cuento En la colonia penitenciaria (Franz Kafka) [relato visual en papel]. Ciudad Juárez, México.

El tatuaje sobre el papel, la tinta, es el castigo sobre el cuerpo yacente deteriorado. El despliegue de las aberturas anunciadas en color rojo, son las heridas abiertas y sangradas

que el cuerpo presenta, el texto en palabras es el castigo que la máquina imprime sobre él, y el cuerpo del papel en color negro es la existencia deteriorada de un artefacto que únicamente castiga y juzga, porque cada lectura a esas palabras, es un enjuiciamiento al cuerpo, al condenado.

Por último, la pieza muestra una parte donde aparece la figura humana que es dispuesta de forma desnuda (fig. 9), con un señalamiento escrito en la parte media de arriba indicado como “mapa del dolor”, y otro en la parte baja indicado como “cuerpo”, ambos expresan que la figura humana está ahí para ser señalada por partes a manera técnica.

La figura humana ilustrada tanto de frente como de espalda, cuneta con una serie de números que indican el grado de dolor según el segmento del cuerpo, así, por ejemplo, la zona de la cabeza presenta una cantidad de 9, siendo este el número más alto, mientras que otras zonas indican otra numeración menor.

Marcado por todo el cuerpo, la pieza presenta una manera de lectura directamente sobre la piel, lo cual podría indicar que dicho mapa, es la representación espacial de la máquina castigando al cuerpo. Éste se vuelve entonces el espacio donde se refleja el castigo, donde la concepción mental del dolor se vuelve palpable, y a los ojos del lector, genera el plano donde el espacio es vivido.

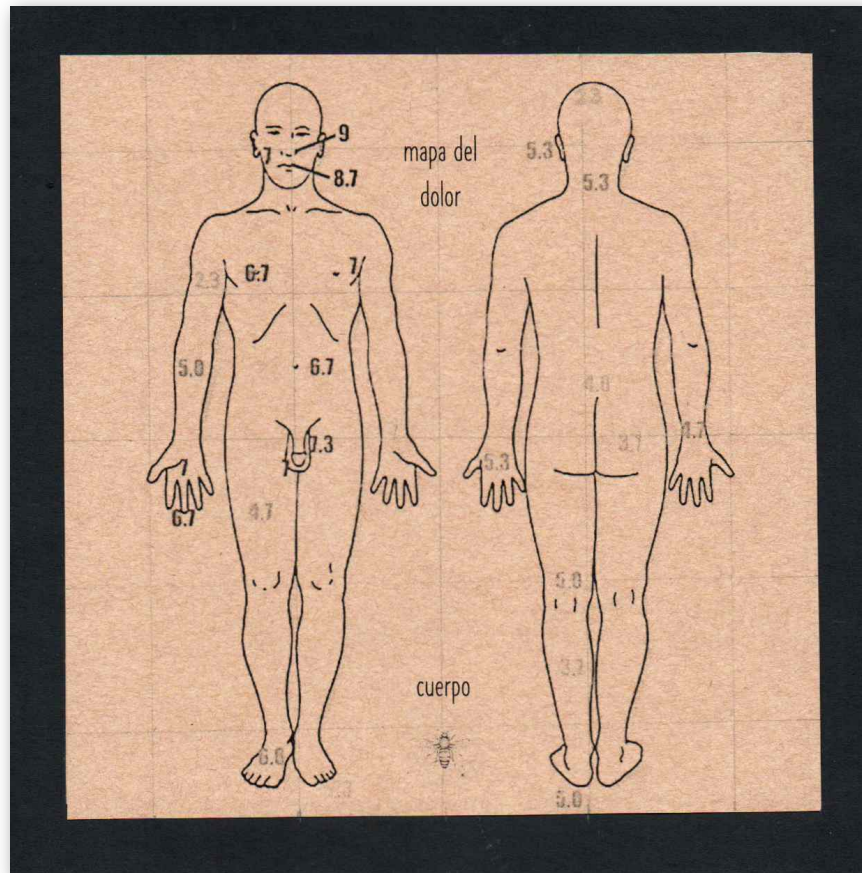
El sujeto, por lo tanto, muestra la vulnerabilidad que, desde la metáfora, circunscribe el dictamen del aparato, la fuerza por niveles que imprime el sistema de castigo. El discurso se centra en el traslado de toda la carga conceptual del dispositivo maquínico del castigo dispuesto en el castigado, el condenado que se vuelve la pieza viviente más importante del engranaje, por lo tanto, lo más relevante del espectáculo.

Es la culminación del poder del artefacto y la ideología política, que convierte a un simple número en niveles de dolor, al castigado que deja de ser humano, y se expresa como fragmento vivo a ser redimido.

El ritual del castigo toma forma en el sujeto que no tiene más derecho que el de entregarse al mecanismo tortuoso. Al ser representado en figura de manual de funcionamiento del aparato, transgrede la sensación de lo humano, para convertirse en

parte del plano, donde el lector interviene a manera de simple espectador del proceso de castigo, comprendiendo que la única función que tiene en ese momento después de haber realizado la introspección sobre el concepto del castigo, es la de formar parte del espectáculo entendiendo que ahora conoce el procedimiento, los números, las funciones de la máquina y la manera en que esto tiene que terminar.

Figura 9
Relato visual. Parte 3.



Nota. Cala (2021). Relato visual reflexivo del cuento En la colonia penitenciaria (Franz Kafka) [relato visual en papel]. Ciudad Juárez, México.

Así, las acciones del aparato representadas simbólicamente sobre la obra de la artista, demuestran que la única manera de pensar dicha estructura de poder, es siendo parte de

ella, porque en ningún lugar se menciona o sugiere la acción de no leer, de no entrar a la máquina.

4.1.3. Interpretación desde el panóptico.

Se presenta la premisa de elaboración personal, como ejercicio de comprensión del concepto panóptico, para terminar la serie de piezas que componen el prólogo para la estructura final. La idea propone mirar el pliegue del papel como modelo de la inscripción del castigo en el cuerpo y mente del sujeto encarcelado según lo visto también en el cuento ELCP.

Esta primer fase del pliego se rige por una manipulación del papel inscrito con doblez, rendija o ventana y el impreso a manera de código (fig. 10). Funciona como metáfora del espacio carcelario bajo el concepto de lo oculto, donde sólo se permite observar el lugar en el cual se encuentra algo que no se comprende; la idea en la descripción referencial-enciclopédica propone que el lector integre su bagaje carcelario para completar la noción sobre lo que implica estar preso, o contenido bajo una estructura de loza (el papel) que sólo permite observar las rendijas a través de una ventana mayor a manera de representación por sinécdoque.

Figura 10

Registro del ejercicio de representación sobre el panóptico.



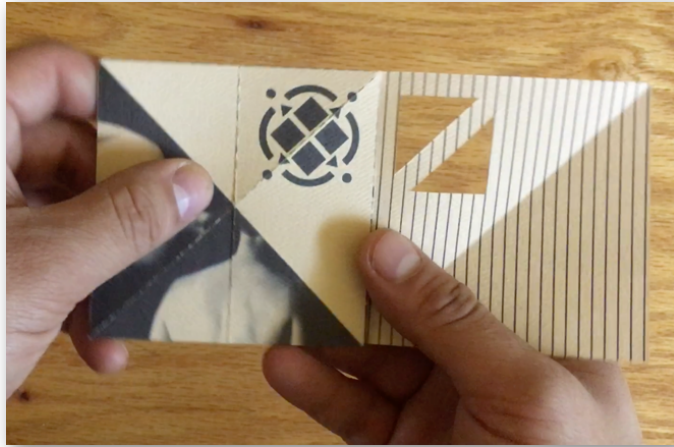
Nota. Elaboración propia

El ejercicio propone entonces, un despliegue del papel que, conforme se interactúa con él, devela que al sujeto y su situación carcelaria de una manera más íntima (fig. 11). El pliego muestra al interior, la espalda del cuerpo en imagen, misma que hace referencia directa al castigo sobre la piel impuesto por el aparato en el cuento ELCP.

Se compone también por el símbolo de elementos concéntricos que hacen referencia al modelo panóptico, mostrando figuras básicas del lenguaje visual; el cuadrado es representación de la celda, el triángulo señala los espacios de acceso y salida del complejo, rodeado por las líneas que delimitan el perímetro de la cárcel, y por fuera las figuras en círculo como el poder o el oficial que únicamente tiene la labor de verificar que los accesos sean vigilados. Dentro de la línea, no hace falta la vigilancia porque el espacio mental genera que el encarcelado se sienta vigilado sin saber exactamente la presencia ni ubicación geográfica de su custodio.

Figura 11

Registro del ejercicio de representación sobre el panóptico.

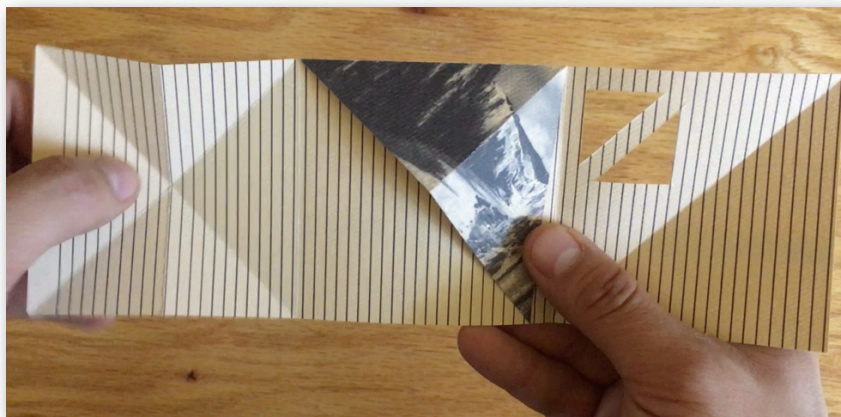


Nota. Elaboración propia.

Al desplegar casi por completo el pliego, se muestra en el interior extendido, una serie de líneas que conforman los barrotes o palos de una prisión de modelo tradicional, o la que intenta dejar ver el interior de la celda (fig. 12). Cada línea añadida sumada propone el número de sujetos internos en un complejo carcelario.

Figura 12

Registro del ejercicio de representación sobre el panóptico.



Nota. Elaboración propia.

Este espacio con un doblez que queda plegado hacia adentro, permite ver una imagen de un espacio natural, un cañón con aparente agua fluyendo, lo cual remite a la parte mental del espacio cuando el individuo añora lo exterior; el pensamiento intenta recrear un espacio diferente y natural al de la cárcel que, por lo general, es inerte y frío en su composición.

El sujeto se acompaña de su fantasía al entender que lo único que le permite libertad, es la mente y lo que esta le brinda. Se presenta como tropo de la ironía por el contraste entre el encierro físico dentro del concreto, y el mundo natural bajo el paisaje de cielo, montaña, árboles y el correr del agua.

Al extender el lado posterior, se permite ver el cuerpo de espalda en repetición, haciendo énfasis en el número de presos que componen el sistema carcelario, donde todos son iguales una vez integrados a este sistema (fig. 13).

Figura 13

Registro del ejercicio de representación sobre el panóptico.

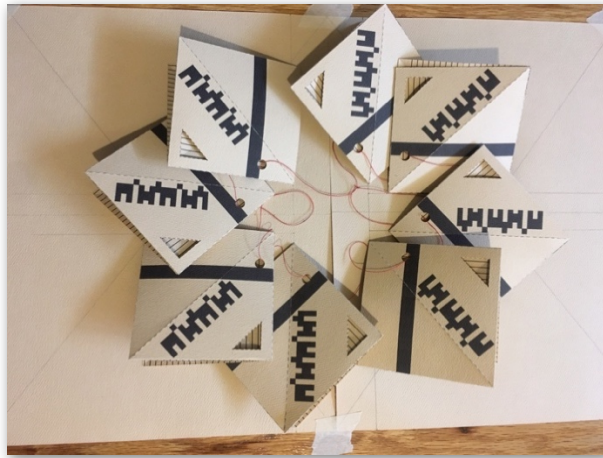


Nota. Elaboración propia.

Una vez se extiende el pliego y se contrae, aparece la forma del panóptico como estructura circular, concéntrica, que se compone de manera tridimensional (fig. 14). Esto expone la estructura física de la cárcel de Bentham.

Figura 14

Registro del ejercicio de representación sobre el panóptico.



Nota. Elaboración propia.

La estructura se compone así, de una serie de espacios carcelarios que promueven la práctica de la concentración, la materialidad del sistema que tiene como objetivo que cualquier elemento físico, humano y estructural, quede dispuesto dentro de la visión panóptica.

El detalle muestra esta cohesión entre el espacio que en su representación física se observa por el hilo rojo como símbolo de ésta, y como motivo del pensamiento anclado, por parte del preso, a la única manera que tiene de contacto con la realidad, el otro como reflejo y significado de lo que es humano (fig. 15).

Figura 15

Registro del ejercicio de representación sobre el panóptico.



Nota. Elaboración propia.

La vecindad material entre este concepto de pliegue y despliegue se presenta como el símbolo más literal del panóptico, que intenta contener todo tipo de pensamiento de libertad al espacio reducido, acordonado en la mente del encarcelado; el sujeto sólo vive más allá de los muros, con su propia imaginación, pero sobrevive con el recuerdo nostálgico imaginado o vivido, de lo que alguna vez encontró o idealizó fuera del contexto carcelario.

4.1.3. Reflexión de la edición externa.

Estas ediciones proponen el pensamiento dual a manera de mostrar lo que el imaginario colectivo supone, lo que la mente consternada el sujeto preso puede imaginar, lo que el mismo sujeto puede sentir, o lo que se le permite sentir y pensar.

Son un conjunto de ideas que se anclan en la reducción de posibilidades de libertad, atendiendo a manifestaciones poco esperanzadoras, pues basándose en el cuento de ELCP, los ejercicios mostrados, no presentan ideas de un futuro mejor para el sujeto, sino todo lo contrario, refieren a cuestiones de pesimismo, reducción de la esperanza, limitación espacial y de movimiento, hacinamiento físico y mental.

La estructura del poder observada en estos ejercicios puede reflejar ser en sentido amplio, que toda pérdida de la libertad y contacto exterior, lo único que deja es el despojo de la realidad del sujeto, para someterse a una nueva concepción de lo que es real o palpable.

Se ha visto como el complejo carcelario y su máquina castigadora, profesan el ritual metódico de la pérdida de la humanidad de cada individuo. La caja, por mencionarlo de forma metafórica, propone entrar en ella para integrarse en una nueva dimensión de realidad limitada.

No existe, por ende, una forma de excepción del tratamiento del concepto carcelario para plantear algo nuevo con visión humanitaria, sino que, estos modelos, ejercen una manera rígida, integral y desmotivadora cuando aplican el castigo. No hay riesgo de falla para el sistema carcelario porque está claro en sus objetivos; se rige y ejecuta de tal manera que, este método sistematizado y funcional, lo que hace es exponenciar gradualmente la sensación del encarcelamiento, la pérdida del yo para dar paso al otro, y la noción del tiempo y espacio vistos por el sujeto a través de retóricas y lenguaje físico que probablemente desconocía.

4.2. Proceso de materialización de la cárcel en el libro-objeto.

El libro-objeto nace como una posibilidad de poner en práctica la revisión y análisis vistos hasta este punto culminante, donde se tiene el objetivo de utilizar toda esta información teórica y visual como puente entre el ente abstracto de la cárcel, panóptico, sus relatos y representaciones externas.

Precisamente, estas representaciones derivan en una amalgama creativa de elementos puestos en escena para lograr este cometido. Los elementos que se utilizan provienen de las características que conforman los hechos más significativos de este estudio, donde se esclarece que la cárcel como pretexto simbólico, es un recurso altamente potente para generar ideas.

Como toda estructura llevada a su materialidad, según lo observado en la obra de referencia en los primeros capítulos, ésta requiere de injerencia y maniobra creativa, pues, el hecho de ser como se mencionó, un recurso ilimitado, en ocasiones presenta desafíos que deben ser acabados con cautela, elementos que requieren de un tratamiento rotativo en las ideas, de iteración en los procesos creativos, ya que de mantener un contexto inamovible al momento de la manufactura, puede derivar en ideas erróneas o resultados poco satisfactorios.

El problema de crear un libro-objeto, vendrá reflejado por la interacción de la persona creativa con el entorno que se permite a sí misma tejer. El contexto, es el inicio del proceso, el acabado es el punto de culminación material de dicho contexto, y la interpretación, salvo lo que se especifique en esta obra, vendrá de la participación colectiva como se explica más adelante.

El proceso, obra y significado, pone sobre la mesa de análisis, un manifiesto de lo que es la cárcel, la obra y sus interpretaciones reflexivas.

4.2.1. Prácticas de representación en el libro-objeto

Se muestra a continuación el proceso de la obra, cómo se estructura, las capas que le son dadas desde una base que conforma es esqueleto arquitectónico de la misma y los elementos que le son incrustados para generar el resultado final; un diálogo con el concepto panóptico adherido a la noción kafkiana del aparato en el cuento En la colonia penitenciaria (ELCP), el concepto de las almas dispuestas en este dispositivo maquínico que absorbe para volverlas invisibles en apariencia, pero que en colectivo, suman al intento de salir a la superficie, intentando demostrar que la cárcel es vista por todo aquel que quiera hacer el intento de entrar en ella, pero sin dejar de aferrarse a la libertad.

El trabajo se compone de una primer fase que muestra la estructura fría dividida en cinco bloques de apariencia monolítica (fig. 16), los cuales encierran y demarcan el recorrido visual.

Figura 16
Obra panóptica kafkiana.

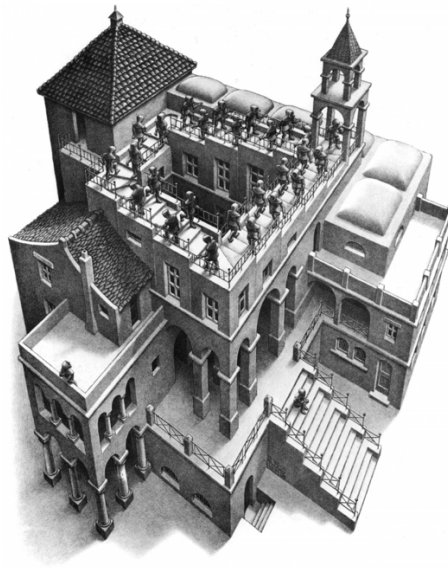


Nota. Elaboración propia.

La estructura se desarrolla como un compendio de estos bloques de piedra que simbolizan la arquitectura inquebrantable de este material que profesa lo perdurable de un sistema carcelario en su estructura física, donde el principio creativo es la percepción de la frialdad y la sensación de uno vacío memorial.

En primera instancia, los cuatro bloques que componen el perímetro, se relacionan con las escaleras imposibles y confusas geométricamente como se ve en algunas obras del artista M.C. Escher (fig. 17), donde el ascenso y descenso son un recorrido infinito en círculos. Las escaleras mostradas en la obra propia, simulan este principio al exponer el recorrido sin posibilidad de salida alguna.

Figura 17
Ascending and Descending.

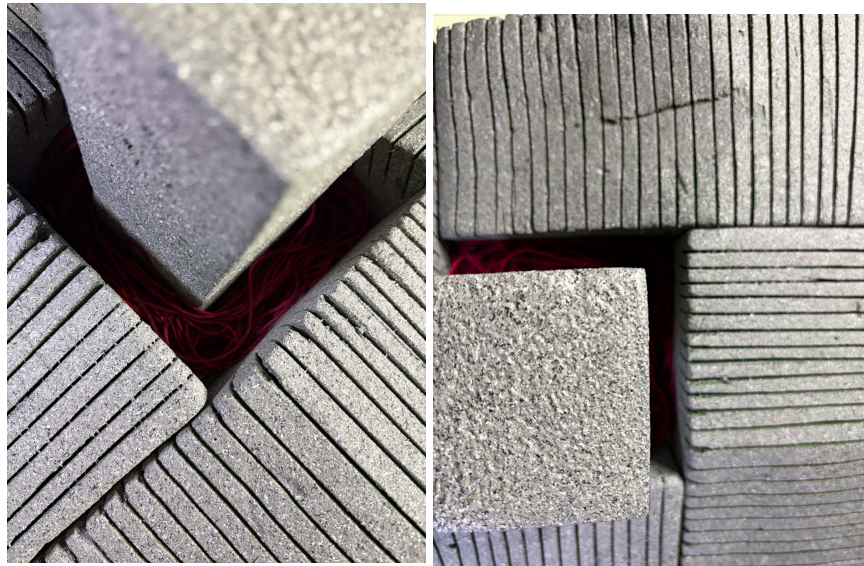


Nota: Escher, M.C. (1960). Ascending and Descending [grabado]. Países Bajos.

Una de las maneras de escapar metafóricamente de este recorrido infinito, sería contemplar la posibilidad de caer para cualquiera de los dos lados de la estructura, donde, por un lado, se tiene hacia afuera el vacío, la caída libre donde probablemente sería optar por la desaparición. En la metáfora, se configura como el espacio exterior de libertad, pero al que ninguno quisiera acceder.

Por el lado interior, se tiene de igual manera un vacío que muestra un espacio oscuro y que se tiñe de rojo (fig. 18), haciendo una metonimia de lo que es el rastro de las almas en decadencia que han preferido desaparecer antes que continuar en la ronda interminable, mostrando en su abertura, un continuo hilo rojo como símbolo de la desesperación y como sinónimo de la sangre que este recorrido infinito produce en el sujeto que ha caído o ha sido desechado por el artefacto.

Figura 18
Obra panóptica kafkiana.



Nota. Elaboración propia.

Como se aprecia, en todo momento el sujeto está expuesto y es visto desde lo cenital. No posee libertad de decisión y tampoco la facultad de tomar otra salida. El movimiento que se proyecta es cíclico y en todo momento, con perspectiva del vacío que de alguna manera se aproxima.

La quinta parte de la estructura monolítica la compone el bloque central erguido en todo lo alto, el cual hace referencia directa a la vigilancia, y es muestra de la torre central que todo lo vigila en 360 grados (fig. 19).

Figura 19
Obra panóptica kafkiana.



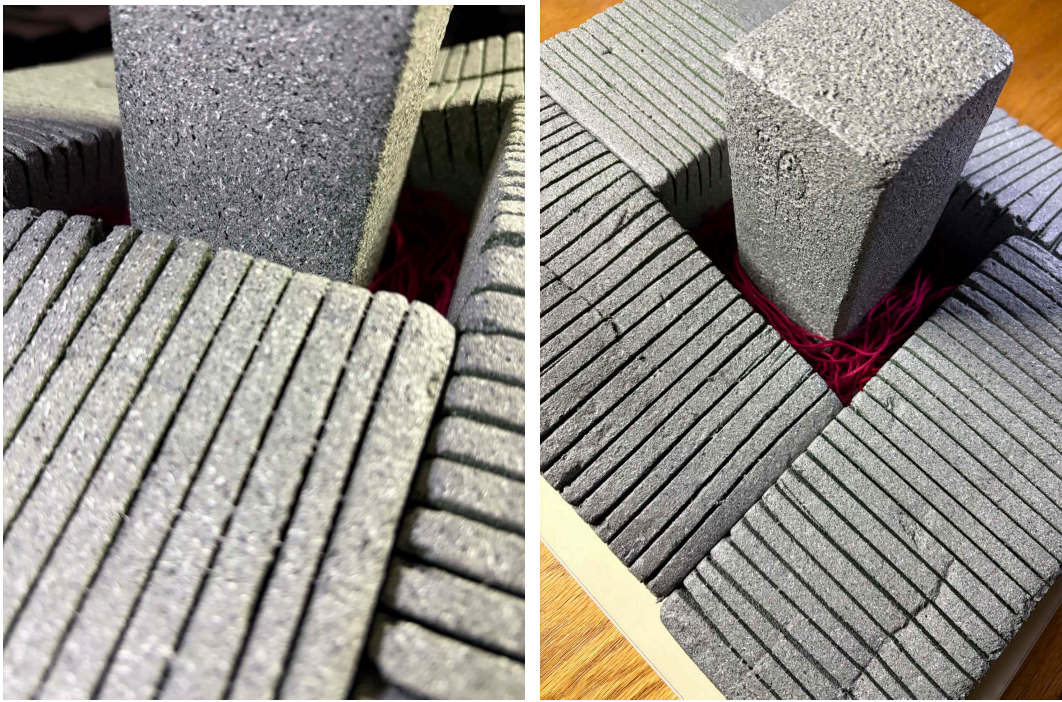
Nota. Elaboración propia.

Este monolito se experimenta como la estrategia de observación y tótem que materializa todo lo anterior, siendo un eje central de equilibrio conceptual, al que el vacío no dejaría acceder, por lo tanto, en su prominencia y punto de referencia central, sería imposible su acceso. La vigilancia no es para el que recorre el camino, es para el otro, el que no se muestra y se esconde a todas luces sin ser visto, pero se siente presente.

Así, lo inocuo no se permite, porque aquí todo de alguna u otro manera, logra generar daño, sea físico o emocional de manera perpetua.

El color gris en contraste con el rojo intenso al centro, logra generar la sensación de adversidad, temor e insatisfacción (fig. 20). Se devela como un dispositivo de contención que únicamente tiene la función del castigo y la subversión del sujeto. No existe la posibilidad de materializar otra idea que no sea la de la estructura como aparato de contención para la libertad y el pensamiento.

Figura 20
Obra panóptica kafkiana.



Nota. Elaboración propia.

4.2.2. Subversiones de los contextos en el libro.

Posteriormente, la manera de intentar revertir metafóricamente esta concepción de lo frío, lo inmutable y lo monolítico como estructura panóptica kafkiana del castigo, es el intento colectivo de la búsqueda de la libertad.

Para este segundo nivel de creación, se elabora una intervención de cómo las personas perciben la estructura del panóptico, de la cárcel en sí, como dispositivo integrado en la sociedad, es decir, se elabora una serie de representaciones –en su mayoría textos– por parte de personas que decidieron participar e integrarse a la experiencia de la cárcel intentando mostrar su sentir, su manera de salir, de pensar, de ser parte o no, de la noción carcelaria (fig. 21).

Figura 21
Obra panóptica kafkiana.



Nota. Elaboración propia.

Cada elemento integrado en transparencias, simula este sentir y manera de expresión dentro, en contra y otras maneras de edición para colocarse en dentro del aparato (fig. 22).

Figura 22
Obra panóptica kafkiana.



Nota. Elaboración propia.

Estas figuras representan el caminar dentro de la estructura, de quienes se resisten a caer y buscan mediante su sentir, en frases simples o elaboradas, abordar la temática desde la concepción personal (fig. 23).

Figura 23

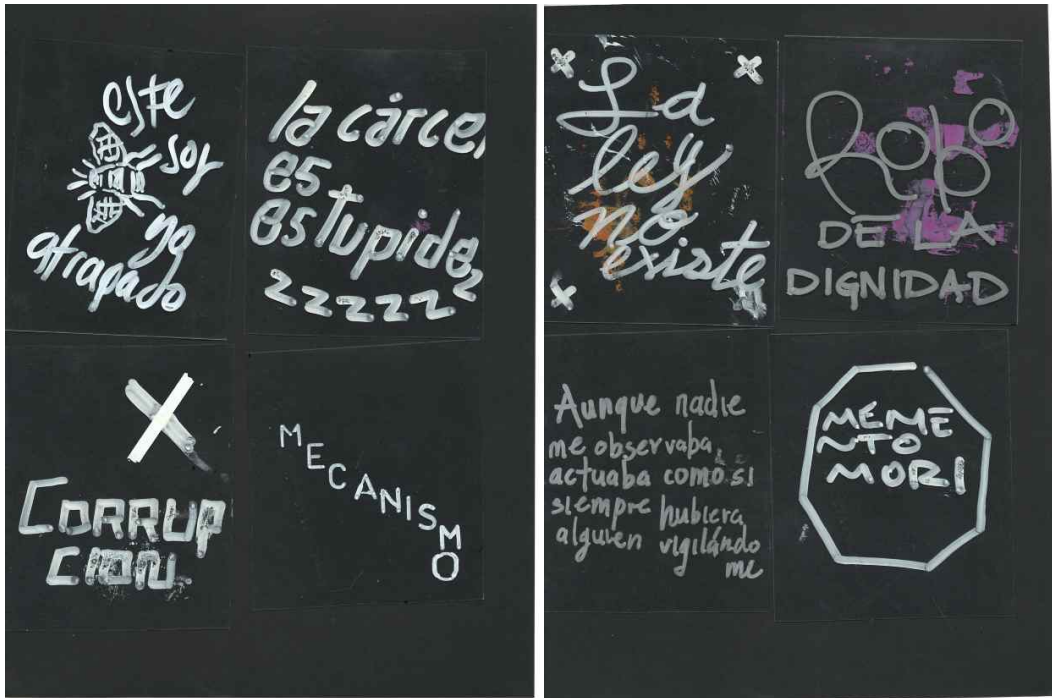
Obra panóptica kafkiana.



Nota. Elaboración propia.

Cada una de las intervenciones devela lo que en conjunto será la lucha contra el aparato, contra la discriminación de las acciones y del pensar individual, capturando estas afrentas como lo que, según muestra Benthan y Kafka, es la normalidad de cárcel (fig. 24).

Figura 24
Obra panóptica kafkiana.



Nota. Elaboración propia.

Así, con frases y mecanismos en contra de la represión, se observa que cada uno hace un ejercicio intelectual y emocional por lograr una interpretación que le sea digna, y que contenga en ese fragmente de representación, un ápice de moralidad, de dignidad y de coraje contra lo que posiblemente, sea el aparato al que cualquiera puede estar sometido en cierta manera o en algún momento no previsto.

Hay una manera de observar que los elementos integrados sean dispuestos a manera de subversión contra el dispositivo maquínico, aunque en ciertos fragmentos, también se perciba la soledad, el desasosiego, la pérdida de la moral, el desapego de la realidad y la sensación de injusticia.

4.2.3. Representaciones permeables.

Por último, el resultado de la integración del pensar y sentir colectivo abordando el dispositivo estructural, que, visto de manera compleja, se entendería como la función de palimpsesto que posee el panóptico sobre las almas de los sujetos al dispensarlos como una parte más de la estructura (fig. 25).

Figura 25
Obra panóptica kafkiana.



Nota. Elaboración propia.

Se logra que, por medio de los elementos proporcionados en las transparencias, se muestre una secuencia que daña la estructura inicial, la transgrede y la baña de color (fig. 26). Hay que advertir que la integración de estos matices, se formuló por medio de la sugerencia de los participantes, que intentarían quitar la frialdad, la sensación de represión y la molestia de la piedra.

Figura 26
Obra panóptica kafkiana.



Nota. Elaboración propia.

En apariencia, la estructura se esconde debajo de la cantidad de sentires en colectivo, se muestra ahora una forma inusual en el acomodo de la realidad que pervive por fuera de la cárcel (fig. 27).

La estructura se permea de lo que antes era la libertad, pero ahora mermada por el pensamiento intrusivo de lo kafkiano. Hay un intento de colorear lo que invalida el ser una persona libre. Se quiere hacer sentir sobre la estructura que, en colectivo, se puede intentar detener sus intentos de castigo continuo.

Figura 27
Obra panóptica kafkiana.



Nota. Elaboración propia.

Surge así, el palimpsesto de pensamiento, donde se llega a la disyuntiva y reflexión final. La obra está presente, el pensamiento de lucha y rendición por igual también, y se cuestiona qué es lo que permea, qué es lo que al final se logra con esta disposición de elementos, porque, nada queda totalmente oculto (fig. 28).

Figura 28

Obra panóptica kafkiana.



Nota. Elaboración propia.

Lo indestructible no es una cosa u la otra, sino que se amalgaman en una combinación simbiótica, porque para que exista el pensamiento colectivo conectado, debe posarse sobre la estructura, y para que el artefacto logre su cometido como sistema de poder, necesita que se pose sobre él todo este sentir.

Existe así, lo uno sobre lo otro, lo uno no oculta lo otro, sino que se generan lugar a su existir (fig. 29). Se imbrican las particularidades conceptuales de cada estado de la estructura, desde la base en sus cinco bloques en piedra y la carne como elemento vivencial de ésta en ideas que se pierden entre el color vivo, la denuncia contra el poder, y el gris voraz de la máquina.

La estructura no se mueve, sino que hace un manifiesto de perseverancia, y como se observa En la colonia penitenciaria, así sea despojada de ejercer castigo, quedará ahí inamovible hasta que pueda ser reactivada de nuevo, porque como menciona Foucault sobre el panóptico, está hecho para subsistir y pasar desapercibido.

Figura 29

Obra panóptica kafkiana.



Nota. Elaboración propia.

De la estructura final, queda aún presente el monolito central, aún se erige como brazo de lo que yace profundo, compartiendo visibilidad con lo que ha logrado anexar, los que ha logrado internar en su forma, fondo y dinámica.

Conclusiones

Se recapitula como cierre temático una serie de elementos fundamentales dispuestos a lo largo de la investigación y se muestran los hallazgos en orden cronológico, las reflexiones del entramado teórico-práctico, y lo que se logra como aporte de todo el proceso de conceptualización, desde los planteamientos abstractos hasta su despliegue representativo por medio de las nociones de diseño y manifiestos del libro-objeto.

Se estudió el concepto de contexto en su sentido conceptual y terminológico, para acudir a los análisis y construcción del texto en su forma de relato, que consecuentemente se transforma en discurso, una herramienta del lenguaje que permite enfocar las maneras de construcción del contexto por medio del lenguaje. Se observa cómo se articula el sentido de la palabra como motivo interpretativo y representativo de la realidad circundante, no siempre dispuesta en la literalidad, sino también en la metáfora.

Se cumple la idea de materializar una propuesta integral desde el diseño acudiendo a la edición, la conceptualización y el desarrollo desde el trabajo metodológico del libro objeto, siendo la interdisciplinariedad un vehículo de construcción que permite observar rasgos ocultos, olvidados e imprevistos al momento de amalgamar conceptos, en apariencia lejanos.

Se integra el contexto como eje de sentido para lo metafórico, lo literal y lo objetual. Se transforma a la ideología de carácter intangible, en representación experiencial palpable del pensamiento humano.

Se atiende a los objetivos primigenios de lograr plasmar al libro como elemento de cualidades altamente simbólicas para la expresión de lo espacial y metafórico en una forma concreta por medio de la página como el ente esclarecedor de las ideas abstractas.

Por lo tanto, si el libro en su construcción tradicional que involucra al diseñador, escritor, artista, fotógrafo o cualquier otro creador de conceptos en potencia, puede señalar caminos de acción para desatar el pensamiento crítico y reflexivo, entonces este soporte puede, dentro del control de manufactura y confección, generar comprensión y significado.

Edición creativa, texto y forma, pueden desembocar en nuevos contextos específicos del libro-objeto, no sólo como hipótesis o ideas manifiestas de reflexión por parte del lector o usuario, sino en niveles complejos de comprensión y profundidad de sentido en la interacción con este soporte.

El uso de signos y símbolos en su aspecto connotativo y denotativo brindan ayuda para materializar las ideas mediante lo designado, el designante y el objeto. Todo depende de la situación, combinaciones y contextos de acción; principalmente en el planteamiento profundo de las ideas del lenguaje, que, para este desarrollo, se vio altamente fundamentado en los tropos maestros de Kenneth Burke. Sí se contempla el hecho de poder caer, en algunos manifiestos, en la sobresignificación.

El espacio tropológico es complejo, por lo que el pensamiento hermenéutico funciona como eje guía para el control de los excesos de significado o de sentido, todo se ancla de acuerdo con el nivel lingüístico utilizado, pero todo es un espacio de posibilidades y de estado de las cosas; la lógica interviene de la misma manera que lo imprevisto y lo oculto, volviéndose una construcción constante de las cosas.

Se percibe y se conoce de acuerdo con la experiencia, siendo todo un cúmulo de transferencias entre los estados de conocimiento y la capacidad para ecualizar las cosas con sentido. La naturalidad de un artefacto construido, dependerá del espacio y tiempo de percepción de cada individuo. Si la realidad se construye por símbolos, el orden constitutivo se conformará de las cualidades del uso de código y lenguaje asignadas en los objetos, aunque mucho del mundo conocido es preexistente, el objetivo de encontrar lo invisible o intangible, está en la facultad de maniobrar entre campos semánticos que aún no se han encontrado entre sí. La intercepción e interpelación de términos, posturas y códigos, recae en las habilidades para integrar contextos subyacentes en la materia y el pensamiento.

De esta manera, se logra integrar aspectos espaciales de la cárcel, del texto y de la experiencia de vida. Kafka utiliza el espacio entorno de creación y propuesta, donde el

actor, el actuar y el acontecimiento valores inseparables, que abren camino a la experimentación y análisis como en este caso.

El texto parte de la relevancia en sus fragmentos, pero el cuento corto, se trabaja como un elemento único inseparable o de poca recomendación para ser fragmentado. Dentro del trabajo hermenéutico, se debe contemplar el nivel de conocimiento o cercanía con la narrativa seleccionada, es decir, lo objetivo se puede transferir a un segundo nivel de acuerdo con el nivel de relación consciente y subconsciente hacia el objeto de estudio.

El orden secuencial de un texto como el de Kafka, provee de una posibilidad de análisis con orden y jerarquía, cabría poner en juicio qué sucede con los textos narrativos que presenten una estructura distinta o no lineal. Lo más importante es observar siempre el sentido de utilidad de cada objeto de análisis sea o no textual; significa que el manifiesto creativo en el cual se le dará salida, forma y función, determina dicha utilidad.

La herramienta de análisis conformada entre la organización de la percepción narrativa de Bal, los tropos maestro de Burke, la metaforología de Blumenberg y el tercer espacio y la otredad de Soja y Foucault respectivamente –se alude también a lo borgiano– brindan el contexto para el cultivo de un estudio que se ramifica en análisis fragmentarios para encontrar lo profundo y reflexivo acorde a un punto de convergencia, como para este caso, la cárcel, el poder, la justicia y la libertad.

El sentido de producción del libro-objeto fundamentado en la secuencia de análisis de todo lo anterior, demuestra que la realidad vertida en un texto, ya sea entre la ficción y lo real, entre lo abstracto y lo literal, lo inverosímil y lo lógico, radica en la cualidad de profundización del estudio previo.

La materialidad y diseño de un libro-objeto, deviene del marco referencial cribado por la comprensión, la interiorización y la vecindad conceptual dispuesta a partir de lo que se contextualiza dentro del continente de trabajo; las herramientas de análisis que puedan generarse dentro de este marco, necesariamente tendrán la cualidad de adaptación al contexto, de otra manera, quedan inservibles o sólo otorgarán una visión limitada del fenómeno.

A partir de ello, puede proponerse una ruta metodológica general para futuros estudios similares: identificar los acontecimientos centrales del texto; localizar actores, acciones y relaciones espaciales; analizar la organización perceptiva de la narrativa; reconocer discursos, motivaciones y estructuras metafóricas; distinguir las dimensiones del espacio percibido, concebido y vivido; establecer las tensiones conceptuales predominantes; traducir dichos hallazgos a recursos editoriales y materiales; y finalmente construir una experiencia de lectura coherente con el fenómeno estudiado. Esta secuencia no pretende funcionar como una fórmula rígida, sino como una guía flexible susceptible de adaptación según la naturaleza de cada proyecto.

Por lo tanto, más que ofrecer una conclusión definitiva sobre la relación entre literatura, espacio y diseño, esta investigación propone una postura metodológica: el libro-objeto debe comprenderse como una herramienta de conocimiento capaz de traducir sistemas narrativos, espaciales y simbólicos a experiencias materiales significativas. Su finalidad no consiste únicamente en representar una historia, sino en producir nuevas formas de comprensión sobre aquello que la historia contiene. El valor del libro-objeto radica precisamente en esta capacidad de convertir el análisis en experiencia y la interpretación en una forma tangible de pensamiento.

Así, el presente trabajo no clausura una discusión, sino que establece un punto de partida para futuras investigaciones donde el libro-objeto funcione simultáneamente como método, resultado y dispositivo de reflexión crítica sobre la realidad, el espacio y la experiencia humana.

Referencias bibliográficas

- Adema, J., Hall, G. (2016). La naturaleza política del libro: sobre libros de artista y acceso abierto radical. En, Pradilla, N. (compilador) (2016). *Circulación y resonancia I*. México: Taller de Ediciones Económicas.
- Agamben, G. (2015). ¿Qué es un dispositivo? Barcelona: Editorial Anagrama.
- Aguilar Peña, P. (2013). Discurso y contexto. *Revista de Derecho (Valdivia)*, XXVI (2), 308-311.
- Aicher, O., y Mielke, J. C. (1994). *El mundo como proyecto*. México: Gustavo Gili.
- Allen, G. (2014). The artist as bookmaker. En J. Herschend, y W. Rogand (eds.). *The thing the book: a monument to the book as object* (pp. 13-27). San Francisco: Chronicle Books.
- Augé, M. (1998). Las formas del olvido. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Bachelard, G. (2000). La formación del espíritu científico. Buenos Aires: Siglo XXI editores, S.A. de C.V.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la Narrativa. Una introducción a la Narratología*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Barinaga-Rementería, J. M. (2004). La investigación kantiana sobre el espacio y el tiempo. *Teorema: Revista internacional de filosofía*, 141-155.
- Bate, B. (2006). El juego del tropo en la práctica política tamil: de vida, luz de luna y jazmín. *Revista de antropología social*, 15, 85-112.
- Benjamin, W. (2001). *Tesis de filosofía de la historia*. Etcétera. Recuperado de: http://www.abertzalekomunista.net/images/Liburu_PDF/Internacionales/Benjamin_Walter/Tesis_de_filosofia_de_la_historia-K.pdf
- Benjamin, W. (1996). Escritos autobiográficos. Introducción concha Fernández. Madrid, España: Alianza Editorial, 13(19), 144-147.
- Bentham, J. (1979) El Panóptico. Madrid: Ediciones de la Piqueta
- Bianciardi, M. (2009). *Complejidad del Concepto del Contexto*. Recuperado el 10/11/2018 de: [http://win.associazioneculturaleepisteme.com/articoli/Complejidad_concepto_de_contexto_\(Bianciardi\).pdf](http://win.associazioneculturaleepisteme.com/articoli/Complejidad_concepto_de_contexto_(Bianciardi).pdf)
- Borges, J. L. (1949). El Aleph. En J. L. Borges. *Obras Completas. Volumen I (1923-1949)*. (pp. 531-630). Barcelona: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1979). Borges, oral. En J. L. Borges. *Obras Completas. Volumen IV (1975-1988)*. (pp. 161- 206). Barcelona: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1978). El Libro. En: *Libros de México*, 5. México, Centro Mexicano de Promoción del Libro.
- Borsuk, A. (2018). The Book. Massachusetts: MIT Press.
- Burke, K. (1969). *A grammar of motives* (Vol. 177). Univ of California Press.
- Caldwell, C. Zapaterra, Y. *Diseño editorial. Periódicos y revistas/Medios impresos y digitales*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- Carrión, U. (2016). El arte nuevo de hacer libros. México, D.F.: Tumbona Ediciones.
- Castañón, A. (2012). *Trópicos de Gutenberg: escenas y mitos del editor*. Trama Editorial.
- Chrzanowska-Kluczevska, E. (2010). Tropological space: the imaginary space of figuration. *Studia Linguistica Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*, (127), 25-37.
- Cordero, A. H. (2008). De la dialéctica a la triáléctica del espacio: Aproximaciones al pensamiento de Milton Santos y Edward Soja. *Tras las huellas de Milton Santos. Una mirada a la geografía humana contemporánea*.
- Danel, F. (1977) *Ideología y epistemología*. México: Editorial Edicol, S.A.
- Deleuze, G. (1989). El Pliegue. Leibniz y el barroco. Barcelona: Editorial Paidós.

- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka por una literatura menor*. México: Era.
- Derrida, J. (1989). Firma, acontecimiento, contexto. *Márgenes de la filosofía*, 1-22.
- Díaz, S., y Jait, A. (2012). *El análisis del discurso: Michael Foucault y la arqueología del saber*. Reflexión Académica en Diseño y Comunicación NºXIX.
- Dilts, R. (2003). *El poder de la palabra. PNL: Programción Neurolingüística. La magia del cambio de creencias a través de la conversación*. Barcelona: Editorial Urano.
- Dos Santos, M. (2015). DIVULGACIÓN: Extraño experimento científico-El Experimento Stanford.
- Feyerabend, P. (1986). *Tratado contra el método*. Madrid: Tecnos.
- Flusser, V. (2002). *Filosofía del diseño*. Madrid: Síntesis.
- Foss, S. K. (1989). Metaphoric criticism. *Rhetorical Criticism: Exploration and Practice*, 357-367.
- Foucault, M. (1967). De los espacios otros "Des espaces autres", Conferencia dicada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. *Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima*.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1979). El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault. En, *Bentham, J. El Panóptico*. Madrid: La Piqueta, pp. 9-26
- Foucault, M. (2002a). *La Arqueología del Saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2002b). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fraile, P. (1985). El castigo y el poder. Espacio y lenguaje de la cárcel. *Geocrítica. Cuadernos críticos de geografía humana*, 9(57), 1-34.
- García, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei. Revista de Filosofía* (74). Recuperado de: <https://philarchive.org/archive/FANQE>
- Garland, D. (1999). *Castigo y sociedad moderna. Un estudio de teoría social*. México D. f.: Siglo XXI Editores.
- Genette, G. (1989). Discurso del relato. *Figuras III*, (75-327).
- Gende, C. E. (2016). La interpretación lingüísticamente mediada. Su contribución para caracterizar el conocimiento, desde Paul Ricoeur. *Conocimiento, arte y valoración: perspectivas filosóficas actuales*, 71.
- González, W. J. (Ed.). (2007). *Las ciencias de diseño: racionalidad limitada, predicción y prescripción*. Netbiblo.
- Gorelick, S. (2018). *The book*. Stéphane Mallarmé. Cambridge: Exact change.
- Gozalbes, G. (1984). Las mazmorras de Tetuán. *Estudios de historia y arqueología medievales*, 3-4, 247-264.
- Isava, L. (2009). Breve Introducción a los artefactos culturales. *Estudios*, 15, 439-452.
- Kafka, F. (2002). *La metamorfosis y otros relatos* (Trad. Á. Camargo). Catedra. (Trabajo original publicado en 1919).
- Kant, I. (2011). *Crítica de la razón práctica*. México: FCE, UAM, UNAM.
- Lavaud-Fage, E., y Lavaud, J. M. (Enero, 2017). El espacio del relato y el relato del espacio en "Flor de Santidad" de Valle-Inclán. En *Anales de la literatura española contemporánea* (pp. 1079- 1094). Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Lefebvre, H., & Lorea, I. M. (2013). *La producción del espacio*(pp. 31-50). Madrid: Capitán Swing.
- Lehmann, G. (1964). *Historia de la filosofía, tomo VIII: La filosofía del siglo XIX, tomo II*. México: Unión tipográfica editorial hispano americana.
- López García, J. M. (Agosto de 2016). Espacio y tiempo según Kant. Recuperado de: <https://mas.lne.es/cartasdeloslectores/carta/24439/espacio-tiempo-segun-kant.html>

- López, J. (2006). La Retórica en los Lenguajes Visuales. Consultado en http://martinezsilva.com/uam/Retorica_LenguajesVisuales.pdf
- López Noguero, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación.
- Mannoni, G. (1985). El trabajo de la metáfora. *Gedisa, Barcelona*.
- Marín, R. G. (2010). De las nociones de paradigma, episteme y obstáculo epistemológico. *Coherencia*, 7(12), 229-255.
- Marinas, J. M. (1995). Estrategias narrativas en la construcción de la identidad. *Isegoría*, (11), 176-185c
- McLuhan, M. (1985). La galaxia de Gutenberg. Barcelona: Planeta.
- McLuhan, M. (1996). Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano. Barcelona: Paidós.
- Melossi, D., y Pavarini, M. (1980). Cárcel y fábrica: los orígenes del sistema penitenciario (siglos XVI-XIX). México, D.F.: Siglo XXI.
- Melot, M. (2008). El libro como forma simbólica. *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 5 (3), 129-139.
- Merleau-Ponty, M. (1994). Fenomenología de la percepción. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Millán, J., y Narotzky, S. (2009). Introducción. En J. Lakoff y M. Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Mínguez, H., (2017) El libro como dispositivo retórico y representacional de la memoria. En, Mínguez, H., (coord.): Lecturas al límite. Diálogos entre la Tipografía y el Libro-Arte. Ciudad Juárez, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Editorial UACJ, pp. 19-40.
- Montesquieu (1906). Del espíritu de las leyes. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez.
- Mosqueda, C. (2017). Interpelaciones del arte, el diseño y la sociedad. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Juan Pablos Editor.
- Murphie, A. (2016). Públicos fantasma: el colectivo no reconocido en la transformación contemporánea de la circulación de las ideas. En, Pradilla, N. (compilador) (2016). *Circulación y resonancia I*. México: Taller de Ediciones Económicas.
- Neira, M. (1998). El espacio en el relato cinematográfico: Análisis de los espacios en un film. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, (48), 373-397.
- Nicolau, G. M. (2006). Prefacio. En P. Ricoeur. *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.
- Nietzsche, F. (2001). Verdad y mentira en sentido extramoral. *Cuaderno gris*, (5), 227-238.
- Olivé, L. (2004). El marco del mito. *Signos filosóficos*, 6(11s), 35-51.
- Ortega y Gasset, J. (2005). Misión del bibliotecario. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Paz, O. (2004). *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta al laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rodríguez López, J. (2007). *Edición 2.0: Los futuros del libro*. Barcelona: Editorial Melusina.
- Seferis, I. (1965). Variación sobre el libro. *CONVIVIUM*, (19), 5-11.
- Van Dijk, T. A. (2012). *Discurso y contexto*. Barcelona: Gedisa.
- Salazar, S. (2015). La cárcel es mi vida y mi destino. Producción sociocultural del castigo. La vida del joven en prisión. México: CLACSO, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Soja, E. W. (1996). Six discourses on the postmetropolis. *Cartas urbanas*.
- Toro-Zambrano, M. C. (2017). El concepto de heterotopía en Michel Foucault. *Cuestiones de filosofía*, 3(21), 19-41.
- Van Dijk, T. A. (1980). *Texto y contexto*. Madrid: Cátedra.

- Vilchis, L. (2016). Libros de artista. Teoría y praxis desde la experiencia de “El Archivero”.
Bloomington: Palibrio.
- Yentzen, E. (2003). Teoría general de la creatividad. *Polis. Revista Latinoamericana*, (6).