

**RECONSTRUIR O DECONSTRUIR EL SENTIDO.
TOBIAS STRETCH, *REEL I* (PSICOSEMIÓTICA DEL ENIGMA)¹**

RECONSTRUCTING OR DECONSTRUCTING MEANING.
TOBIAS STRETCH, *REEL I* (PSYCHOSEMIOTICS OF THE ENIGMA)

Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA

Universidad de Salamanca
deavila@usal.es

Resumen: Ante ciertas obras del arte actual, el espectador sufre, con frecuencia, el choque del enigma: no sabe lo que significan; ni siquiera si significan algo, o si aspiran a significarlo. Cuando se convierten en objetos de investigación, dichas obras crípticas y misteriosas pueden abordarse a través de una metodología triple. Una que rastrea, primero, su filiación interartística —sus vínculos genéticos con otras obras del pasado—; después, sus relaciones interdiscursivas —sus procesos de asimilación y transformación de otros discursos—; y, por último, su constitución intersemiótica —su densidad como síntesis de lenguajes o sistemas de significación diferentes, pero convergentes—. Así, la existencia sensible del documento artístico va desembocando, paulatinamente, en experiencia inteligible. Y el inevitable logocentrismo de la vida del espíritu recupera sus derechos, sostenido por la creencia hermenéutica y justificado por los protocolos de descripción y análisis de la teoría semiótica. Un estudio del vídeo de animación *Reel I*, de Tobias Stretch, permite abordar estos y otros asuntos epistemológicos.

Palabras clave: Psicosemiótica. Esquizograma. Trabajo semiótico. Interpretación y sobreinterpretación. Tobias Stretch. *Reel I*.

Abstract: When confronted with certain contemporary artworks, viewers frequently encounter an enigmatic disjunction: they are uncertain as to the meaning of the work, or indeed, if it possesses or intends to convey any meaning at all. When such cryptic and recondite works become subjects of inquiry, they can be approached through a three-pronged methodology. This methodology first traces their interartistic filiation —their genetic connections with prior works; second, their interdiscursive relationships—; secondly, their processes of assimilation and transformation of other discourses; and, finally, their intersemiotic constitution —their density as a synthesis of distinct yet convergent languages or systems of signification—. Through this systematic approach, the perceptible existence of the artistic document gradually transitions into an intelligible

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto internacional de investigación *L'Amérique sensible. Émotions et interactions sociales dans l'espace américain (XIX-XXI^e siècles)*, Institut des Amériques (Conseil National de la Recherche Scientifique, Francia), DBV/IdA/2022.

experience. Consequently, the inherent logocentrism of intellectual endeavour reasserts itself, supported by hermeneutic conviction and validated by the descriptive and analytical protocols of semiotic theory. A study of Tobias Stretch's animated video, *Reel I*, provides an opportunity to explore these and other epistemological considerations.

Keywords: Psychosemiotics. Schizogram. Semiotic Work. Interpretation and Overinterpretation. Tobias Stretch. *Reel I*.

1. UN OBJETO ENIGMÁTICO

El arte tiende, socialmente, a constituirse en *enigma*. No importa tanto que se trate de un verdadero misterio como de la presuposición de que debe de haberlo: la naturaleza cifrada de la obra artística es un presupuesto de nuestra adhesión a ella, al menos en lo concerniente al arte que consideramos objeto de experiencia estética (Adorno, 2005; Maingueneau, 2004).

Una búsqueda fortuita en la Red y apareció, expulsado del magma visual que la iconosfera propone sin tregua, el vídeo *Reel I*, de Tobias Stretch, un artista contemporáneo no de todos conocido. Recordemos que el término *reel* designa, en el lenguaje del cine, una bobina o cinta compuesta, un tanto caprichosamente, con fragmentos de otros carretes previos, o bien descartados, o bien muy decantados. Pero también que, en especial cuando toca confiar en el azar, la lectura atenta, la contemplación detallada, son requisitos de la actividad semiótica, tanto si la mueve el hábito escolástico como la voluntad crítica.

Tras un par de clics, así pues, la retina recoge imágenes de este cariz:



Imagen 1. Tobias Stretch, *Reel I*, 02:11.31.



Imagen 2. Tobias Stretch, *Reel I*, 04:33.37.

Figuraciones que sorprenderán, con poco agrado, a los espectadores, la mayoría ignorantes de la génesis, entre aleatoria y combinatoria, de un *reel*. A la pregunta, obvia, por la que empieza toda recepción de una obra de arte elusiva —¿*Qué es esto?*—, solo cabe aportar, por ahora, una respuesta provisional: *Reel I* despliega, durante un aluvión cinemático de cinco minutos, y en un registro a medias simbólico y surreal, un mundo que va desde lo grotesco a lo siniestro; un mundo aparentemente absurdo, o, en el mejor de los casos, *de incierto significado esotérico y alegórico*. Los personajes que pueblan

semejante escenario, criaturas híbridas concebidas —se diría— para estimular un juicio de fealdad, tanto figural como figurativa, en sus contempladores (Eco, 2007: 16), se agitan, cambian de forma, interactúan frenéticamente, siguiendo un patrón hipnótico de repeticiones y variaciones. Dicha pauta recurrente magnifica el absurdo, acrecienta el rechazo que provoca, y aguijonea la inquietud: *¿Pero esto qué es?*

2. LA INTERARTISTICIDAD DEL OBJETO: ARTE Y VISIÓN DEL MUNDO

Un *reel* tiene derecho, genérico y genético, a ser confuso o tortuoso. El de Tobias Stretch resulta un dechado de *stop motion* o animación fotograma a fotograma, reverso excéntrico del cine mimético que siempre lo ha acompañado, ya desde George Meliès y hasta sus variantes tecnológicas del siglo XXI (Besson, 2014). Esa filiación enmarca la obra, y le confiere, sin duda, una pertinencia previa. Y es la que comienza a sacarla del ámbito del absurdo, y a dirigirla hacia otro dominio, cuyo mapa aún no puede trazarse.

A lo anterior contribuye la visualidad sincrética del artefacto: en ella se funden buen número de experiencias de la modernidad artística y de sus géneros y medios. Así, algunos de los actores del drama proceden del legado estatuario, y como tales han sido contruidos por Stretch, según reconoce el propio autor (Rosenthal, 2014: s/p.). Los hay, en cambio, que se pliegan a la escala más modesta del títere. Ello permite a su creador jugar con las formas menores de escultura, hechas de materiales fungibles —alambre, plástico, tela, papel, etc.—; e imponer, en el vídeo, una tensión interartística, teatral, dramática, muy apropiada a la naturaleza, sobre todo polémica, de las relaciones entre los personajes:



Imagen 3. Tobias Stretch, *Reel I*, 03:09.71.

Otros, sin dejar de ser muñecos, pertenecen, más bien, a la historia del cine; de un cine que se parodia con ánimo irreverente. Tal sucede en esta revisión, descoyuntada e hilarante, del motivo de las carreras de caballos, inscrito en el género cinematográfico del *peplum* después de haber figurado en cerámicas, bajorrelieves, mosaicos, esculturas, monedas, dibujos, grabados y pinturas:



Imagen 4. Tobias Stretch, *Reel I*, 04:06.10.

El humor traduce, así, lo *absurdo* en meramente *extravagante*. Y le añade, cada cierto tiempo, un acento festivo, de resonancias carnalescas. Una misma jovialidad ambigua, entre la acidez y la candidez, emparenta algunos fotogramas con la caricatura. Y, en consecuencia, con las artes del cómic y de la ilustración:



Imagen 5. Tobias Stretch, *Reel I*, 02:23.28.

Lo estrambótico de la galería actoral y su conducta, y el rastreo de antecedentes en la enciclopedia artística, reduce, poco a poco, la *irritación* que ciertas secuencias del vídeo causan, sustituyéndola por un mero *recelo*, divertido y, a veces, consternado. Aunque no nos sintamos, todavía, capaces de responder al *qué es esto*, la pregunta, ella misma, ya no se antoja absurda.

Pero es el arte pictórico el que, con su mayor legitimidad cultural, facilita asignar progresivamente a las figuraciones variopintas de parejo producto alternativo sus temas subyacentes, a título de hipótesis interpretativas. Y el que autoriza, por tanto, a dar razón de su exuberante espectáculo, atrayendo lo sensible hacia lo inteligible. De esta suerte, si el vídeo de Tobias Stretch semeja una catarata en la que confluyen los múltiples caudales de la visualidad contemporánea, y, en especial, de la masiva, es en la dilatada historia de

la pintura donde el artista encuentra la fuente de sus iconos, según una *anamnesis* que corrobora la aseveración iconológica sobre *la intemporalidad de las imágenes figurativas*, nacidas, se presume, del subconsciente inmemorial y perenne de la especie humana (Warburg, 2010).

Es sabido que la cultura de masas puede apropiarse de la tradición artística, y transponerla con desenvoltura, e irresponsabilidad, algo escandalosas (Prada, 2001). Sin embargo, en Tobias Stretch la reactualización del *thesaurus* iconográfico se diría arraigada en una arcaica tendencia del espíritu: en la visión animista del mundo, esa teología o filosofía espontáneas, propia de muchos pueblos originarios y, también, de niños, locos y poetas, consistente en no separar, por su *esencia*, seres y cosas que lucen disímiles por su *apariencia* (Descola, 2005: 183; 2020: 443-469).

Por ejemplo, la distinción de lo humano y lo animal queda puesta en solfa en fotogramas como el siguiente:



Imagen 6. Tobias Stretch, *Reel I*, 02:51.00.

Y la diferencia entre el hombre y las plantas, en este otro:



Imagen 7. Tobias Stretch, *Reel I*, 00:36.80.

De hecho, el vídeo arranca con unos girasoles —manifiesta influencia de Van Gogh sobre el artista (Rosenthal, 2014: s/p.)— giroscópicos que, corte tras corte, van adquiriendo fisionomía humana.

Tampoco cabe, ya era previsible, discriminar netamente la materia inerte y la materia viva: las cosas que forja la cultura están habitadas, asimismo, por espíritus, ansiosos, como los de los hombres y los animales, por expresarse, por contribuir a una global algarabía:



Imagen 8. Tobias Stretch, *Reel I*, 01:33.53.

Basta, por tanto, con una ojeada para intuir, aquí, una comunidad entre los seres y las cosas que contesta algunas de las antinomias fundamentales de nuestro universo semántico. De ese mismo universo desde el que recibimos, primero con desagrado, y, luego, con *susplicacia*, el ámbito de referencia instituido por el gesto del artista en *Reel I*². Stretch abandona el naturalismo positivista que, entre otras visiones del mundo, orienta la mirada del espectador. Y se instala, cómoda aunque no pacíficamente, en *una modalidad de identificación entre todo lo existente*, no por su actitud exterior —que esta sí puede mutar a gran velocidad—, sino en virtud de su pertenencia a una sustancia ecuménica, en constante movimiento de intercambio.

Colmar el abismo abierto por la ciencia del pasado entre los reinos del ser, entre lo animal, lo vegetal y lo mineral (Linneo), y por la filosofía, precedentemente, entre ellos y el hombre (Bacon, Descartes), es un anhelo propiamente mítico:

En la conciencia y el sentimiento mitológicos subsiste intensamente la idea de la unidad de la vida. Se siente que la vida tiene siempre el mismo dinamismo y el mismo ritmo, sin importar las diversas configuraciones objetivas en las cuales se pueda manifestar. Esa es idéntica no solo en el hombre y el animal, sino también en el hombre y las plantas [...] La descendencia del hombre de una determinada variedad de la planta, así como la metamorfosis entre plantas y animales, constituyen motivos permanentes del mito y de las leyendas mitológicas (Cassirer, 2013: 234).

² La semiótica ha vuelto, recientemente, a poner el foco en el concepto de institución (Fontanille et Couègnas, 2018). Se revela, así, su voluntad de reforzar vínculos con las ciencias sociales; y, en particular, con la sociología y la antropología.

Para tal ambición, el artista no carece de modelos: puede remitirse a todas aquellas imágenes que, en el curso de la historia del arte, además de hacer del mundo objeto de representación figurativa, lo han sometido a una interrogación temática; y, en sentido literal, metafísica. Verbigracia, a los humanos de Giuseppe Arcimboldo, tras los que emerge una segunda mismidad que es, en realidad, *su primera naturaleza*:



Imagen 9. Arcimboldo, *Flora*, 1521.



Imagen 10. Tobias Stretch, *Reel I*, 01:47:00.

O a los híbridos de Odilon Redon, condenados a una amarga paratopía de identidad (Maingueneau, 2004: 86-87):

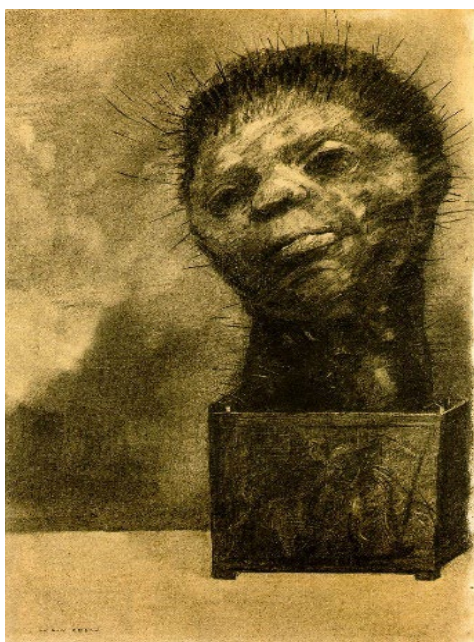


Imagen 11. Odilon Redon, *El hombre-cactus*, 1882.



Imagen 12. Tobias Stretch, *Reel I*, 04:43:97.

O a los monstruos de Alfred Kubin, que se entregan a una furiosa reivindicación de su existencia:



Imagen 13. Alfred Kubin,
Animal de muchos brazos, 1906.



Imagen 14. Tobias Stretch,
Reel I, 02:37.34.

Y cuenta, sobre todo, con el auxilio de una pléyade de artistas, e incluso de publicitarios, contemporáneos, dispuestos a revisar, también desde el humor, a la luz de las ciencias de la naturaleza, y quizá frente al horizonte de una nueva cosmogonía, la biología antropocéntrica:



Imagen 15. Daniel Lee,
Manimal series, 1993.



Imagen 16. Cartel publicitario,
Sonar, 2008.

Detectar la tradición pictórica tras la extrañeza del fotograma, y el pasado y el presente del arte bajo las rupturas del vídeo alternativo, no siempre es, contra lo que pudiera pensarse, un ejercicio intelectualista de glosa erudita (Bourdieu, 2013: 632-634). Tal tarea permite, antes bien, rastrear las condiciones de la producción material, en artes, géneros y medios, de las imágenes; incluso de aquellas que, a primera vista, chocan y desagradan por su fealdad. Y esclarece, en un mismo impulso, las condiciones de su recepción ideal, semiótica y hermenéutica: de esa clase de contemplación atenta, históricamente informada, que, más allá de rescatarlas de su presunto absurdo, y de perdonarles su sospechosa extravagancia, encuentra razones para consagrarles un *interés* ilustrado, capaz de reconstruir, a partir de *indicios convencionales*, de fragmentos de códigos diseminados aquí y allá, un proyecto de sentido coherente y congruente, a título de propuesta interpretativa (Houbdine-Gravaud, 2004: 371-387; 2009: 371-387).

3. LA INTERDISCURSIVIDAD DEL OBJETO: ARTE Y PENSAMIENTO

Ahora bien, interpretar, desde nuestras impresiones como espectadores, el sentido de la obra no equivale, todavía, a objetivarlo. Para ello se requiere algo más que observar una visión del mundo en imágenes; y más que indagar el parentesco interartístico de estas. Han de escucharse, además, las palabras que, a fuer de herramientas obligadas de procesamiento de los iconos (Rastier, 2001: 72), la inteligencia les asocia en cada acto de contemplación, contra lo sostenido por el visualismo, defensor de la autonomía de la imagen en tanto epifanía estética. En otros términos: comprender el proyecto de sentido de una figuración artística reclama no solo descubrir su ascendencia histórica, sino también describir sus enlaces interdiscursivos con el resto de los saberes sociales, verbalmente expresados: con los de la literatura, la filosofía o las ciencias, entre otros.

El logocentrismo³ no es, por tanto, para los estudios visuales, la herencia comprometedora, en ellos, de la iconología o de la semiótica. La hipótesis logocéntrica alude al modo mismo en que opera nuestra conciencia, cuando se ocupa de producir, transmitir y recibir sentido: ensamblando entre sí, en una estrecha unidad, signos que, perteneciendo a sistemas semióticos diferentes, se orientan hacia una misma función. Y la conciencia —la cognición o el cerebro, quizá prefieran los defensores del naturalismo en ciencias humanas— consigue efectuar la labor de síntesis intersemiótica a partir, simplemente, de meros indicios: de apuntes y esbozos, parciales, de las totalidades estructuradas que la pulsión semiótica, la voluntad de significado, tiende a construir y a reconstruir.

Algunos de tales indicios los proporcionan, en el vídeo de Stretch, elementos figurativos emanados de un imaginario, en la acepción filogenética de la palabra, arcaico:

³ Mantenemos “logocentrismo” en lugar de “glosocentrismo”, término quizá de mayor propiedad, para respetar su extenso uso en los campos científico y filosófico.



Imagen 17. Matthias Grünewald,
Las tentaciones de San Antonio,
1512-1516.



Imagen 18. Tobias Stretch,
Reel I, 04:27.99.

Ese imaginario de monstruos voladores y transformistas se retrotrae, en la cultura escrita, al Antiguo Testamento (Apocalipsis) y a la literatura grecolatina (Homero, Hesíodo); atravesando las edades y las geografías, se prolonga en la Edad Media (Dante) y la Modernidad (John Milton); y sus ecos alcanzan hasta las multitudinarias ficciones góticas y fantásticas posteriores. Un acervo ya traducido, desde siempre, a imágenes (*lammasus* mesopotámicos, grifos minoicos), que alimenta ahora otra palmaria transposición del arte cultivado (pintura, escultura) y del arte popular (cine, cómic, ilustración). Bajo forma de fábula visual, cargada de resonancias folclóricas y legendarias, y protagonizada por extraños animales, herederos de las arpías, las quimeras y los dragones, dicha translación somete a un principio de reversibilidad, en su compleja urdimbre interartística e interdiscursiva, lo legible y lo visible.

Con todo, la inteligibilidad de las imágenes de Stretch, la dimensión temática, constitutivamente proposicional, que subyace bajo su superficie figurativa y la articula, reduciendo su extravagancia a convención compartible, no deriva solo del mito, del folclore y de la literatura, sino también del discurso de la ciencia, convertido en espectáculo artístico, sensible y pasional.

Así, aun cuando la disolución animista de las oposiciones entre lo humano, lo animal y lo vegetal es un patente elemento mítico en el vídeo, la aprehensión de la naturaleza adquiere, allí, proporciones totalizadoras, ambientalistas, pre- o para-científicas, que se insinúan, según corresponde, a través de recursos artísticos, recibidos de la pintura romántica. Y, en particular, de su punto de vista, característicamente aéreo y admirativo, sobre el entorno natural:



Imagen 19. Tobias Stretch,
Reel I, 02:10.15.



Imagen 20. Caspar Friedrich,
*El caminante sobre el mar de
nubes*, 1818.

Es, por igual, un romanticismo un tanto socarrón el que, impregnado de ecología apenas balbucida —he ahí la vocación, entre científica y metafísica, de Stretch—, cubre con un manto de irónica piedad toda esa galería de singularidades asombrosas, que especifican la naturaleza como vida, y, la vida, como teratología, como generación de deformidades inclasificables. En *Reel I*, lo vivo resulta monstruoso; y, lo monstruoso, combinable y proliferante:



Imagen 21. Tobias Stretch, *Reel I*, 00:28.34.

Luego la celebración ecológica y ecuménica de la vida, hasta en sus vicios y averías, siendo filosófica, y traducible a enunciados teóricos, necesita, a su vez, para revelarse, de anclajes indiciales en la visualidad de la obra. No le basta con la pintura, la escultura o el teatro: su propósito paracientífico es más y mejor compatible con otro régimen de comunicación icónica posterior al de la historia del arte, el del documentalismo fotográfico sobre naturaleza y animales. Régimen que el vídeo, cuando le conviene, también mimetiza:



Imagen 22. Tobias Stretch, *Reel I*, 01:05.21.

Lo hace, a pesar de tratarse de un lenguaje en imágenes, con una intención no menos *dianoética* —argumentativa, en el lenguaje de la filosofía— que estética: la de avisar de que lo natural, entendiendo, por ello, la suma animista de los seres y las cosas, ya agónico en sí mismo, está siendo avasallado por una brutal violencia de origen humano, y de cariz político, que la técnica amplifica. Así, la perspectiva celeste y apreciativa sobre la naturaleza muestra su siniestro reverso pragmático, terrenal y aplastante:



Imagen 23. Tobias Stretch, *Reel I*, 04:13.35.



Imagen 24. Tobias Stretch, *Reel I*, 04:14.02.

Pues en el interdiscurso, literario y ecologista, de esta fábula, la lírica escasea, lo mismo que sucede en los documentales naturalistas. Prima, en cambio, una épica hecha de conflictos, agresiones y huidas, que proclama la lucha por la vida. O que declama, en términos semióticos, la primacía de la polémica sobre la cooperación; e, incluso, sobre la transacción (Courtès, 1995: 126), sobre el acuerdo condicional entre partes, criaturas, monstruos.

La naturaleza exhibe también, aquí y allá, restos y rastros de catástrofes, hasta hacer que se desprenda de su figuración ecológica, y a modo de niebla figural, un intenso halo de distopía. Tal vez lo que se enseña, en sus imágenes dislocadas, sea el sino de un mundo posterior a un apocalipsis irresuelto: un mundo confuso, frenético y grotesco, habitado por engendros irascibles que se entregan a acciones y reacciones arrebatadas, de las cuales no pueden inferirse ni prácticas sociales ni formas de vida estables, descifrables.

En este punto, resulta obligado proponer, en cuanto última hipótesis interpretativa, una lectura alegórica de la obra, que cambiaría el *interés* hacia el juego de indicios, artísticos y literarios, en una genuina *fascinación*, necesariamente logocéntrica, por el enigma que todo lleva a creer oculto en ella.

No sorprenderá, entonces, que ese universo mítico, repleto de actores divergentes, transido de tensiones, amenazante y amenazado, parezca aguardar con ansiedad alguna suerte de reparación salvadora. Una redención que, como acontece en la filosofía de la historia de Walter Benjamin —el discurso de Stretch se hace, a ratos, afín a ella—, únicamente podría advenir a través de la esperanza mesiánica. De cuando en cuando brillan, en la corriente visual de *Reel I*, motivos iconológicos ya judeocristianos —otro Cristo, o un Cristo otro, benefactor estafalario; un niño rescatado, cual nuevo Moisés, para anunciar la tierra prometida—, ya orientales —quizá ese mismo niño sea, en realidad, un pequeño buda capaz de iluminar a los seres sintientes, tan atormentados, todos, en el vídeo de Stretch—:



Imagen 25. Tobias Stretch, *Reel I*, 00:32.05.



Imagen 26. Tobias Stretch, *Reel I*, 03:16.00.

El discurso ecológico y el discurso religioso comparten, al cabo, algo más que una semejanza casual: la ecología, *oikos-logía*, es comprensión de los vínculos que unen a los seres vivos entre sí, y con sus entornos; y la religión, *re-ligatio*, intuición de que esos mismos vínculos enlazan no solo una totalidad material y funcional, sino también una comunidad de sentido trascendente.

Sin embargo, la luz escatológica que ilumina, a ráfagas, la pantalla, no consigue más que retrasar, durante un tiempo, la propagación de las sombras. La oscuridad acaba por engullir, al caer el día, el mundo caótico, virulento y mutante de *Reel I*, en otra reescritura distanciada de una convención de nuestra memoria icónica, la de los atardeceres fotográficos de tarjeta postal:

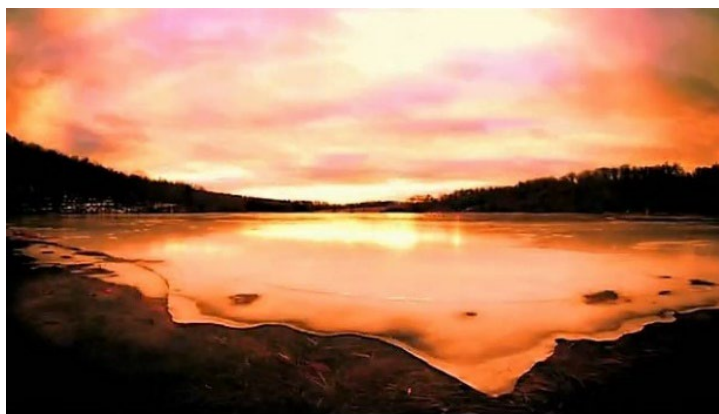
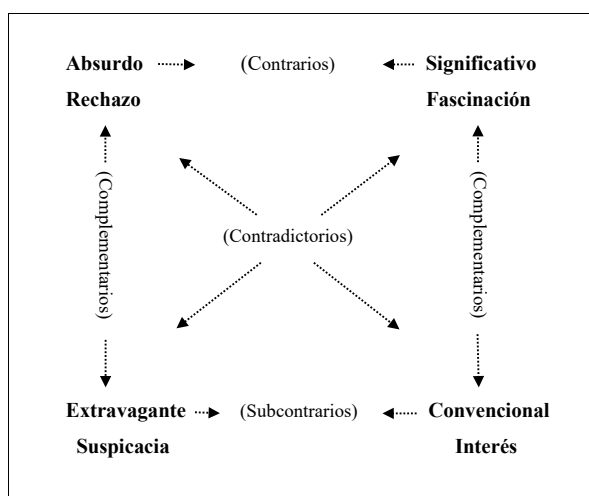


Imagen 27. Tobias Stretch, *Reel I*, 05:03.03.


El vídeo se cierra con un motivo consabido, que invita al espectador, inequívocamente, a reexaminar su trayecto por las imágenes. Superando, primero, la repugnancia que el aparente absurdo del espectáculo espolea, y dejando atrás, después, la simple desconfianza hacia lo extravagante de sus figuras, quien contempla *Reel I* puede, acto seguido, recolectar, con interés, los numerosos indicios, entre sensibles e inteligibles, entre estéticos y dianoéticos, que lo conducen a la búsqueda en él de un oculto, pero intuible, mensaje mito-folclórico, literario, científico y religioso, cuyo desentrañamiento realizaría la plena, y absorbente, experiencia de su sentido.

4. RECONSTRUIR EL SENTIDO

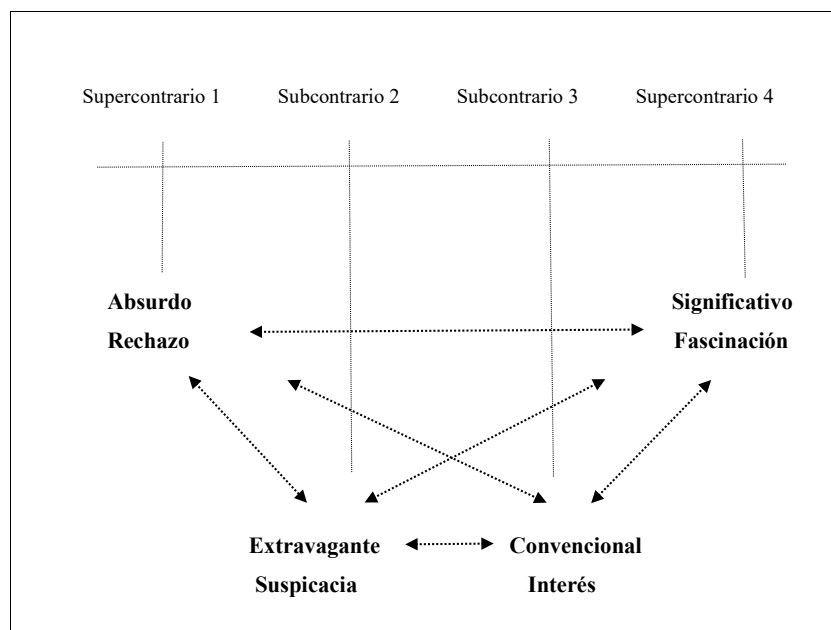
Queda así balizado, pensamos, el territorio del enigma, desde las primeras fases de su captación, casi no intencional, hasta las últimas de su resolución intencionada, según un curso interpretativo nacido de la incoercible pulsión semiótica que nos conmina a esperar, fabricar y comunicar sentido, en cuanto experimentamos o hacemos (Merleau-Ponty, 1976: I-XVI). La cartografía de tal territorio, a la vez cognitivo y pasional, semiótico y hermenéutico, presenta esta configuración:



Corresponde mencionar, sin embargo, que, a nuestro juicio, un cuadrado semiótico traduce, al metalenguaje de la disciplina, la lógica natural, y no estrictamente formal, de la producción y la recepción de palabras o imágenes. De ahí que sea preciso concebir las relaciones entre sus términos tan posicional como lógicamente, y tan gradual como diferencialmente. Una matriz tensiva, acompañada de una adaptación léxica, quizá recoja con más claridad dicha dependencia escalar en los movimientos del sentido, y en el afecto que envuelve el sentido:

	Supercontrario 1	Subcontrario 2	Subcontrario 3	Supercontrario 4
Relación cognitiva	Absurdo	Extravagante	Convencional	Significativo
Dimensión pasional	Rechazo	Susplicacia	Interés	Fascinación
				

Incluso, de considerarse conveniente, ambos gráficos pueden combinarse en forma de trapecio tensivo (Perusset, 2022: 12-15), para poner de relieve la estructura a través de la cual es captado el vídeo de T. Stretch, y, a la par, su elasticidad y su dinamismo:



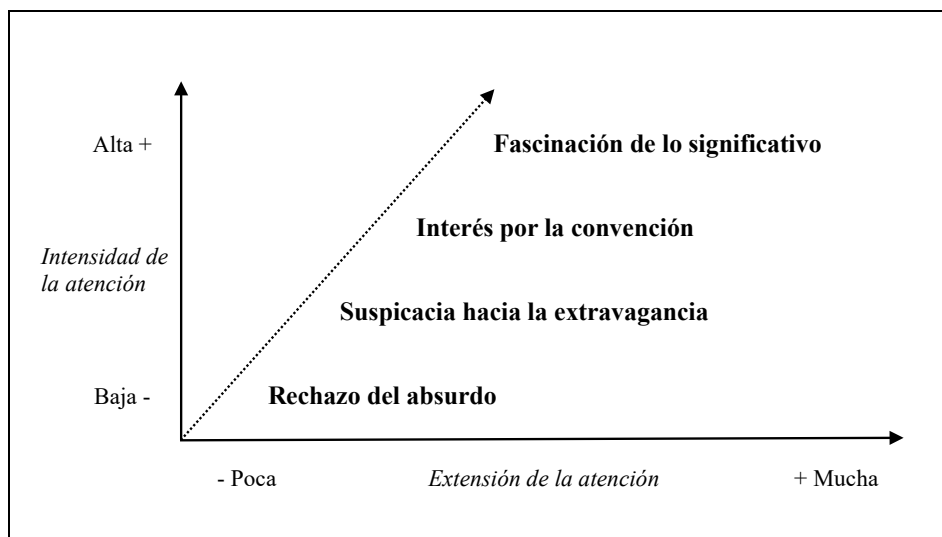
De regreso al discurso ordinario, cabe preguntarse si, con ello, se ha contestado la cuestión inicial —¿*Pero qué es esto?*—. Y, también, en qué ayudan los modelos semióticos a comprender las posibles respuestas a dicha cuestión.

El marco hermenéutico en el que se recibe, de ordinario, el arte, consolida la pulsión semiótica. Y obliga, en la práctica, al espectador de *Reel I* a dar por descontado que en el vídeo viaja un sentido críptico, profundo y auténtico, responsable de su enigmaticidad (Maingueneau, 2004: 56-58). Semejante presupuesto pragmático concita interés, y dirige nuestra mirada hacia los elementos susceptibles de explicar y justificar su discurso artístico, instándonos a explorar los aspectos de apariencia más extravagante, o aun absurda. El logocentrismo de la mente del espectador, correlato cultural del iconismo primario de su ojo y su cerebro (Eco, 1999: 125-139), lo lleva a fijar cada una de las misteriosas metamorfosis del vídeo mediante una identificación convencional, y, a la vez, una designación verbal: un haz de paja resulta ser un espantapájaros animado, como en el folclore y en la literatura; un girasol, el rostro de un personaje medio humano, medio vegetal, como en el arte simbolista.

La memoria enciclopédica del arte y la literatura facilita, así, completar los vacíos en la dimensión figurativa del vídeo —actores, tiempos y espacios—, y corregir los desarreglos en su dimensión narrativa —acciones e interacciones— (Zunzunegui, 2003: 161). Se despliega, entonces, en la conciencia del espectador, una suerte de trama orientada, lo bastante anticipable, por fragmentaria, abierta y onírica que parezca, para que aquel no baje la guardia, y no ceda en su acecho del sentido. A guisa de remate, la secuencia postrera del atardecer, al llevarse la luz que hace posible la imagen, cierra, en simultaneidad, los distintos tiempos del acontecimiento estético, el externo de la contemplación de la obra y los internos de su enunciado y de su enunciación, contribuyendo a producir un efecto conclusivo, y, en cierto modo, concluyente.

Ahora bien, pasar a la etapa ulterior de la resolución del enigma en sentido, la que nos cautiva en las imágenes y refuerza, hasta el hechizo, su poder de persuasión argumentativa, su *dianoia* visual, ya no está al alcance de todos los contempladores. Depende, a buen seguro, del grado de adhesión de estos a las instituciones culturales; y, no menos, de la confianza que depositen en el mediador encargado de introducirlos en ellas —el autor de la obra, su analista, su crítico o su historiador—.

Pues se necesita no solo un caudal de cultura, artística y literaria, sino también cierta formación religiosa, filosófica y científica, para trocar nuestra demanda de sentido en celebración de un significado esotérico, no perceptible en la superficie del objeto semiótico, pero inferible en virtud de una sofisticada exégesis reconstructiva, basada en indicios, rastros y pistas de compleja sistematización. Vislumbrar, en el vídeo de *Stretch*, una fascinante alegoría, a la par política y ecológica; y situar, en tanto su horizonte más lejano, una esperanza mesiánica, reparadora y redentora, exige del contemplador, entre otras cosas, fe en la afinidad de los valores religiosos y de los valores estéticos. Solo en tal convergencia alcanza el recorrido interpretativo su última estación, aquella donde le aguarda el significado arcano. El siguiente diagrama visualiza este itinerario, en su graduación conversa y ascendente:



5. DECONSTRUIR EL SENTIDO

Lo cierto es que esa fe hermenéutica, aun atestiguada en la historia de la cultura, ya no está viva en la mayoría de los contemporáneos. Ante el trabajo del artista norteamericano, no pocos de sus receptores permanecerán, como en equilibrio inestable sobre el fiel de una balanza, en las zonas intermedias de tensión interpretativa: aunque predispuestos a aceptar la apuesta, casi pascaliana y teológica, por el sentido, y a fascinarse, o, al menos, a interesarse por él, abundan los datos que les recomiendan cautela, y que les infunden sospechas sobre la coherencia y la congruencia de la obra.

Así, y a pesar de la relativa armonía que quisiera atribuirle, con voluntad de cooperación, el contemplador, *Reel I* no deja de pasmarlo, y de incomodarlo. La trama, que sabemos hilvanada para producir la impresión de un relato intencionado, muestra, sobre todo, una carencia de relaciones claras entre sus componentes. Los personajes se multiplican, y sus hibridaciones perturban; las acciones e interacciones no respetan programas explícitos; los lugares se agregan, o disgregan, al azar; el tiempo interno del enunciado contradice la linealidad del tiempo externo de la experiencia compartida.

En pocas palabras, el lenguaje sincrético de *Reel I* no tiene gran cosa que ver con el que ha fijado los hábitos perceptivos, en materia visual, del sujeto: el *modo de representación institucional* del cine clásico (Burch, 1986). La falta de semejanza, aun teniendo en cuenta la diferencia de género entre la animación fotograma a fotograma y la cinematografía ordinaria, fatiga, y hace que la atención se torne flotante, intermitente (Passeron, 2006: 273-290, sobre Benjamin, 2013); frustra, y aboca al sentimiento del exceso de extravagancia; es decir, del absurdo.

Justo gracias a ello, a que el producto de Stretch parece devolver al espectador, con sarcasmo, al punto de partida de su trayecto interpretativo, al desconcierto, quizá quepa hacer de él una recepción diferente. Una que, en lugar de condenar su dispersión, la reivindique, y la proclame revolucionaria. Bastaría, al efecto, con abandonar el

presupuesto de que tenga sentido; y, aún mejor, esa otra presunción, un poco más profunda, de que *dicho sentido haya de tener sentido*, la cual suele encauzar nuestro diálogo con las obras del espíritu. Tal vez, precisamente por ser hijas del espíritu, algunas de ellas logren romper con los prejuicios que impone el racionalismo semiótico: con el orden, el código, la regla, la referencia, la trascendencia, y la propia profundidad. Y acaso se deshagan de tamañas obsesiones a fin de desatar el cuerpo y la mente del contemplador, y de allanar su acceso a una especie de autonomía poiética. Por ejemplo, a un sentir, un percibir y un pensar alógicos, radiantes y eufóricos: ajenos a las palabras, libres de conceptos, emancipados de la figuratividad, indiferentes a la narración, y todavía más renuentes a tejer o a destejer argumentos.

En un gesto de rebeldía, a ese tipo de obras, capaces de anular parte de las determinaciones sociales del sujeto, y de vaciarlo y virtualizarlo, se las ha denominado *esquizogramas* (Lacan, 1981; Deleuze et Guattari, 1972; Jameson, 1983). Es decir, escrituras, verbales o visuales, de la escisión, de la separación, del des-ligamiento. Si el vídeo de Tobias Stretch fuera una de ellas, no habría allí nada que *traducir* o *transponer*; y, aun menos, que *interpretar*: tan solo gozosa exhibición de una visualidad pura e independiente; y contraria, por naturaleza, sin actitud doctrinal, a cualquier forma de logocentrismo. Describir parejo espectáculo sensible equivaldría a falsearlo; explicarlo, a traicionarlo. Un esquizograma es soberanamente aberrante; y está orgulloso, en el plano político, de serlo. Con todo, quién sabe si esto último no se deberá a que los defensores de las escrituras desasidas y autosuficientes son proclives a confundir, sin más, las revoluciones simbólicas con revoluciones políticas.

Llegados a lo cual, convendría prolongar el desplazamiento del foco, que la idea de esquizograma ha obligado a efectuar, desde la recepción de la obra a su producción, y desde su receptor a su productor; y atender, en lo sucesivo, a la doble y complementaria escena así iluminada, y a sus respectivos protagonistas.

Debería recordarse, por una parte, que *Reel I* es un *patchwork* visual, hecho de fragmentos descartados, luego remendados y cosidos; y revelar, por otra, que el autor, y algunos de sus familiares, cargan con un diagnóstico de esquizofrenia (Stretch, 2011: s/p.). Por tanto, que el vídeo quiebre el orden, y sus manifestaciones semióticas, la lengua y el código, quizá resulte, a la vez, de su género y de la enfermedad de su creador, si no es la enfermedad misma. Pues de sobra consta que la esquizofrenia tiende a bloquear las vías de la significación: los signos del esquizofrénico se vuelven ininteligibles al poder revestir, sus significantes, cualquier significado, asociándose, puntual y efímeramente, a él; e, incluso, prescindir del significado, anulándose a sí mismos como componentes de una función semiótica. De este modo, el esquizofrénico, propiamente hablando, *no significa, sino que se significa*: se enuncia en un idelecto de apariencia impenetrable, situado al margen de toda participación de sentido, y de toda comunidad de comunicación (Lacan, 1981: 69).

De aceptarse lo consignado, habría dos buenas razones para retornar a la hipótesis inicial de que *Reel I* es un objeto absurdo; de que el rechazo, casi instintivo, por él

provocado, se justifica; y de que el intento de redimirlo de sus disparates, sobreinterpretándolos, incurre en abuso. Primera razón: su recién aludida índole de carrete confeccionado, o con tomas de deshecho, o con tomas de capricho. Y, segunda: la enfermedad de su autor, que lo sumergiría en una atmósfera fatalmente singular y única. Al no alcanzar, un instrumento expresivo de todo punto privado, a ser un verdadero lenguaje, según pensaban Marx y Wittgenstein, nuestro tenaz logocentrismo parece darse de bruces, aquí, con una postrera barrera, ya insuperable: el trastorno mental.

6. EL TRABAJO SEMIÓTICO DEL SUJETO

Pero ¿es esta, en verdad, la última palabra sobre *Reel I*? ¿Son sus enigmáticos blancos, sus incoherencias e incongruencias, la transcripción involuntaria de las fracturas en la identidad, y en la integridad psíquica, de su autor, condenado por la patogenia a una idiosincrasia esquizoide, titubeante y temblorosa (Klein, 1975: 262-289)? Tal vez. Alguna confianza de Tobias Stretch semejaría confirmar ese diagnóstico; y señalaría, al mismo tiempo, un método de compensación: “Me siento agradecido por cada día que sigo vivo en un hogar seguro y tranquilo” (2011: s/p.).

Ello escuchado, lo que interesa al semiólogo no es solo que el interior doméstico otorgue protección, sino que también el *trabajo semiótico*, la actividad artística, contribuya poderosamente, a la inversa, gracias a la exteriorización de la conciencia, a suturar los desgarros entre la mente y el mundo (Ricoeur, 1990; Darrault-Harris y Klein, 2007).

Puede ocurrir que el operador artístico pugne por mantener su tarea en las zonas negativas del espacio semiótico, en las posiciones cartografiadas del absurdo y de la extravagancia; es decir, de lo aleatorio y de lo arbitrario. No obstante, crear una obra equivale, constitutivamente, a reparar, aun de modo provisional, la imperfección del todo; y a sanar así, en alguna medida, conforme sostiene el psicoanálisis, la psique del creador. Tobias Stretch no necesita que nadie se lo aconseje, pues lo sabe muy bien por sí mismo: “No estoy seguro de que fuera una elección lo que me condujo al arte, pero sentí que el mundo en mi cabeza tenía que hacerse real, porque, de lo contrario, me volvería loco” (Stretch, 2011: s/p.).

Diáfana sinceridad del artista. Un mundo hecho real quiere decir, en términos semióticos, un mundo traducido a enunciados que *realizan su sentido*. Los enunciados se producen actualizando otros enunciados antecedentes, y, por tanto, hasta cierto punto ya convencionales, recogidos en un *thesaurus* potencial. Dicho *thesaurus* es, en el caso de *Reel I*, lo hemos comprobado, la historia del arte, de la religión, de la filosofía y de la ciencia, una imprescindible materia prima simbólica y cognitiva. Ahora bien, la enunciación, la recuperación actualizadora de los enunciados artísticos, religiosos, filosóficos y científicos precursores, los rescata de lo consabido al transponerlos, imponiéndoles formas inéditas, ellas sí parcialmente idiolectales, y atribuyéndoles nuevas funciones. Esa transposición, fundamento del trabajo semiótico del enunciador, lo unifica,

de paso, en cuanto sujeto, al empujarlo a *afirmar* los enunciados transpuestos, si es que aspira a que constituyan una obra reconocible como tal; y consolida su integración, después, invitándole a *asumirlos* (Geninasca, 1997: 34), a convertirse en garante de su necesidad y de su oportunidad. Al cabo de esta operación, ejecutada en una primera persona insoslayable (Searle, 2008: 5), el enunciador se dota de una identidad subjetiva; y deviene, de puramente virtual y vacío, en sujeto pleno y realizado, en y por su trabajo semiótico. De modo que, aun cuando un enunciador pretendiera, por mor de la paradoja, “hacer alboroto, a semejanza de la naturaleza” (Stretch, 2011: s/p.), el “caos” obtenido ya no sería solo caótico: resultando de la labor semiótica, cultural, ese caos transportaría, forzosamente, no absurdo y extravagancia, sino las significaciones intencionales del absurdo y de la extravagancia.

Por si fuera poco, además de alienarse de su propia alienación al objetivarla, de manera deliberada, en la producción de la obra, el sujeto semiótico somete esta, en la recepción, a un examen minucioso, la otra vertiente, estrechamente solidaria de la anterior, del trabajo semiótico de creación. En efecto, a menudo se pasa por alto que un creador es, también, su primer espectador; y, con ello, su interlocutor inicial, dialógico y terapéutico. Principio de reflexividad elemental que hace, de la inmanencia de lo creado, la mejor garantía de la trascendencia de su contemplación: quien contempla puede, llegado el caso, sobrevenido el enigma, forzar la intención, quizá confusa, del autor —y de sí mismo como autor—, en virtud de una *atención* sostenida. Es decir que tiene la potestad de *interpretar de más*, incluidos el desorden y el desconcierto, *para no vivir de menos*, desde la creencia trascendental —indesarraigable, porque funda todo otro creer— en que el mundo, y las obras de los hombres, han de tener sentido. Sentido, dado de antemano, en tanto que tal: no este o aquel sentido preciso; ni siquiera el descrito, en sus articulaciones concretas, por nuestras herramientas metodológicas. Esa esperanza es el requisito para que emerja un sujeto capaz, mediante el esfuerzo semiótico, de escapar de su vacuidad, y de encaminarse hacia la experiencia consciente de su propia existencia.

7. DECONSTRUCCIÓN Y ESQUIZOFRENIA, PARANOIA Y RECONSTRUCCIÓN

Intentemos reunir algunas de las piezas de un rompecabezas que quizá nunca podamos completar.

Si el que haya sentido se da por descontado, si he ahí nuestro punto de partida, y nuestra presunción, ante los sujetos y objetos del mundo, frente a sus estados y acontecimientos, entonces no parece cosa sencilla adoptar la que, retrospectivamente, confirmaremos como *posición esquizoide*. La cual supone, acabamos de constatarlo, dedicar el trabajo semiótico, en producción al igual que recepción, a promover el caos, destituyendo el a priori estructural que nos hace sujetos: la humana expectativa de que el ser de cuanto sentimos, percibimos, pensamos o hacemos esté formalmente ordenado; o de que, al menos, sea ordenable, con arreglo a patrones comunes merecedores de interés.

La actitud partidaria de la esquizofrenia prefiere, por el contrario, fomentar sospechas sobre la consistencia de dichos patrones previsibles: promueve la pasión de la extravagancia, e, incluso, engendra desatinos, aun a riesgo de provocar repudio, con la convicción de que toda forma es arbitraria, y de que conviene abandonar la substancia del mundo a una indescifrable y poética indeterminación. La posición esquizoide trata, así, de *dissolver el sentido en enigma*.

Esta postura, seductora, sobre todo para los artistas, en producción, por sus sugerencias revolucionarias, aun ansiando superar los límites de la cultura, territorio de todas las convenciones civilizatorias, adolece de una estricta limitación en sí: se antoja subjetivamente pobre; y es, objetivamente, minoritaria. Primero, de poder mantenerla, sería arduo, para el enunciador, asumir su confusión estética tras haberla afirmado, y no dejar de ser visto, por eso mismo, como un sujeto digno de confianza; ahora bien, sin confianza en el creador, se dificulta la recepción participativa en su obra, la adhesión a ella. Segundo, aun cuando las estéticas “aberrantes”, que giran en torno a lo esquizoide, hayan podido considerarse, en su radicalismo declamatorio, emancipadoras (Deleuze, 2014), carecen de un papel social relevante, acantonadas, según lo están, en el exiguo espacio artístico de las vanguardias.

En cambio, al talante que ahora calificaremos, respetando la terminología psicológica al uso, de *paranoide*, lo guía la *decisión semiótica* contraria (Klinkenberg, 1996: 76). Aquel centra su trabajo en construir, en producción, y en reconstruir, en recepción, formas coherentes y congruentes, a partir de indicios, rastros y pistas convenidos, movilizándolo, con ese fin, los enteros recursos culturales — comprendidos los de la religión, la filosofía, la ciencia—, desde el presupuesto de que el arte, como el mundo, es un lugar donde se configuran estructuras. Toda obra artística, todo hecho óptico, convocan, transponen o revocan formas precedentes: hasta las que presentan la apariencia de la gratuidad, o de la opacidad, se nutren de repertorios anteriores, depositados, a la vez, en la cultura y en la substancia del ser, estando por ello, al menos en cierta medida, justificadas. La mirada paranoide rastrea, con interés, dicha justificación; y procura, en consecuencia, *resolver el enigma en sentido*.

Al operar de tal suerte, la posición paranoide eleva la conciencia que enunciador y enunciatario tienen de sí mismos en tanto animales simbólicos, y el conocimiento de su íntima necesidad de instaurar y restaurar cosmos: de entrada, aceptando la convención; y, luego, superándola mediante un impulso de rediseño metódico, dirigido hacia el significado pleno y fascinante, uno que merezca la pena realizar y asumir. La posición paranoide, al revés de la esquizoide, crea, en suma, sujeto: redobla su *vigilancia simbólica*, y lo confronta con sus responsabilidades de productor y de receptor.

Y, por poner de nuevo el foco en el contemplador, del que partimos, incorpora también a este, quizá se piense que conservadoramente, al marco hermenéutico en el que se inscriben el arte y la literatura; y a las principales instituciones del sentido, entre otras las de la docencia y la investigación (Descombes, 1996). Según se ha apuntado en alguna oportunidad, sin una pizca de paranoia, sin la obsesión de que un sistema por descubrir

—un método en su locura— subyace en cada obra de arte, en cada documento cultural, en cada testimonio de la alteridad, espacial, temporal o antropológica, no es posible abrazar la forma de vida del investigador ni la del docente (Culler, 1997: 127-142).

A manera de conclusión, avanzaremos una sola idea: afrontar el enigma, y los modos en que se produce o se reduce la enigmaticidad en el campo artístico y en el mundo, su horizonte, permite comprender mejor tanto la constitución de la subjetividad individual como la instauración de la objetividad social, sus fundamentos y sus funcionamientos. En síntesis:

	Supercontrario 1	Subcontrario 2	Subcontrario 3	Supercontrario 4
Relación cognitiva	Absurdo	Extravagante	Convencional	Significativo
Dimensión pasional	Rechazo	Susplicacia	Interés	Fascinación
<p><i>Disolución del sentido en enigma</i></p> <p>◀..... Posición esquizoide</p> <p><i>Inobservancia semiótica</i></p>				
<p><i>Resolución del enigma en sentido</i></p> <p>Posición paranoide ▶</p> <p><i>Vigilancia simbólica</i></p>				

No hará falta añadir que la semiótica y la hermenéutica, esas dos disciplinas hermanas, la una rigurosa y autocontrolada, y la otra ingeniosa y vehemente, revelan, en su existencia social, una marcada tendencia a la recepción paranoide. Reconocido lo cual, la proclividad a la sobreinterpretación, síntoma clásico de paranoia, se diría el reverso oscuro de un luminoso logocentrismo: cuando se considera que todo transporta algún sentido, y, con frecuencia, uno arcano, críptico, enigmático, la pulsión semiótica encuentra su más honda satisfacción en enunciarlo, desvelarlo, revelarlo. La descripción y la explicación practicadas, hoy, por la semiótica —una antropología simbólica—, son el más valioso logro de haber institucionalizado la condena al sentido del ser humano. Y la creencia —central en la hermenéutica— de que ese sentido, a su vez, haya de tener sentido, la mejor prueba de que el hombre, en su condición de creador y manipulador de símbolos, se encuentra siempre situado ante su propia trascendencia, ya sea esta estética o ética, religiosa o metafísica (Dufrenne, 1967: 400).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, TH. W. (2005). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- BENJAMIN, W. (2012). *Obra completa. Libro V/Vol. I*. Madrid: Abada.
- BESSON, S. (2014). *Stop motion. La fabbrica delle meraviglie*. Modena: Logos.
- BOURDIEU, P. (2013). *Manet. Une révolution symbolique*. Paris: Seuil.
- BURCH, N. (1989). *Une praxis du cinéma*. Paris: Gallimard.
- COURTES, J. (1995). *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette.
- CULLER, J. (1997). "En defensa de la sobreinterpretación". En *Interpretación y sobreinterpretación*, U. Eco (ed.), 127-142. Madrid: Cambridge University Press.
- DARRAULT-HARRIS, I. ET KLEIN, J.-P. (2007). *Psychiatrie de l'ellipse. Les aventures du sujet en création*. Limoges: PULIM.
- DELEUZE, G. (2014). *Les mouvements aberrants*. Paris: Gallimard.
- DELEUZE, G. ET GUATTARI, F. (1972). *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe. 2. Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1972.
- DESCOLA, PH. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- ____ (2020). "Anthropologie de la nature". *Annuaire du Collège de France* 118, 443-469.
- DESCOMBES, V. (1996). *Les institutions du sens*. Paris: Minuit.
- DUFRENNE, M. (1967). *Phénoménologie de l'expérience esthétique. Vol. I. L'objet esthétique*. Paris: PUF.
- ECO, U. (1999). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.
- ____ (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007.
- FONTANILLE, J. ET COUEGNAS, N. (2018). *Terres de sens. Essai d'anthroposémiotique*. Limoges: PULIM.
- GENINASCA, J. (1997). *La parole littéraire*. Paris: PUF.
- HOUBEDINE-GRAAUD, A.-M. (2004). "Pour une sémiologie des indices, structurale et interprétative". *Les Cahiers du Collège iconique* XVII, 1-18.
- ____ (2009). "Interdiscusivité et intericonicité comme interprétants en sémiologie interprétative". En *Intertextualité, interdiscursivité, intermédialité*, L. Hebert et L. Guillemette (eds.), 371-387. Quebec: Presses de l'Université Laval.
- JAMESON, F. (1983). "Postmodernism and Consumer Society". En *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, H. Foster (ed.), 111-125. Washington: Bay Press.
- KLEIN, M. (1975). "A contribution to the psychogenesis of manic-depressive states". En *Love, Guilt and Reparation, and Other Works*, 262-289. New York: The Free Press.
- KLINKENBERG, J.-M. (1996). *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles: De Boeck.
- LACAN, J. (1981). *Le séminaire. Livre III : Les psychoses*. Paris: Seuil, 1981.
- MAINGUENEAU, D. (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.

- MARTÍN PRADA, J. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos.
- MERLEAU-PONTY, M. (1976). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- PASSERON, J.-C. (2006). “L’usage faible des images. Enquêtes sur la réception de la peinture”. En *Le raisonnement sociologique*, 257-290. Paris: Albin Michel.
- PERUSSET, A. (2022). “Éléments de sémiotique catégorielle”. *Nouveaux Actes Sémiotiques* 126, s/p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.25965/as.7443> [16/04/2024].
- RASTIER, F (2001). *Arts et sciences du texte*. Paris: Presses Universitaires de France.
- RICOEUR, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- ROSENTHAL, E. (2014). “New Stop-Motion Film ‘Unity’ Is the Work of a Potential Animation Legend”. *Vice*, 15 May, Disponible en línea: <https://www.vice.com/en/article/qkw8vv/new-stop-motion-film-unity-is-the-work-of-a-potential-animation-legend> [02/05/2024].
- SEARLE, J. (2008). *Freedom and Neurobiology. Reflections on Free Will, Language and Political Power*. New York: Columbia University Press.
- STRETCH, T. (2011). “An interview with Tobias Stretch”. *The 22 Magazine*, 12 August. Disponible en línea: <https://the22blog.com/2011/08/12/an-interview-with-tobias-stretch/> [08/05/2024].
- WARBURG, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- ZUNZUNEGUI, S. (2003). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

El firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 13/01/2025

Fecha de aceptación: 09/07/2025