

Música, visualidad y espectáculo: del *flash mob* al *smart mob*

▶ ALFREDO TENOCH CID JURADO, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO, MÉXICO

Fecha de recepción: septiembre de 2015

Fecha de aceptación: noviembre de 2015

RESUMEN: *A partir de una serie de instrumentos de la semiótica visual y del espacio, se observan las posibilidades de interacción de la música, la visualidad y el espectáculo en la creación de significados a partir de las formas significantes del flash mob y su variante ideológica, el smart mob. Gracias a algunas reflexiones de Eco (1976, 1979), Cano (2002), Tarasti (2006), Pavis (1994, 1996, 2011) y Tatit (2007) es posible observar la forma de construcción del significado de manifestaciones espectaculares realizadas en restaurantes, plazas públicas, centros comerciales, aeropuertos, estaciones de trenes, etc. con la capacidad de semantizarlos a partir de un acto multitudinario.*

PALABRAS CLAVE: *música, semiótica, visualidad, performances, flash mobs.*

ABSTRACT: *From a series of instruments of visual semiotics and space, are the possibilities of interaction music, visualization and the show in the creation of meanings from significant forms of flash mob and its ideological variant, the smart mob. Thanks to some reflections of Eco (1976, 1979), Cano (2002), Tarasti (2006), Pavis (1994, 1996, 2011) y Tatit (2007) it is possible to observe the form of the construction of the meaning of spectacular demonstrations performed in restaurants, public squares, shopping malls, airports, railway stations, etc. with the capacity of to be semantized from a massive performance.*

KEY WORDS: *music, semiotics, visuality, performances, flash mobs.*

EL ESPACIO Y LA MÚSICA COMO FORMAS DE APROPIACIÓN ESPECTACULAR

La música, entendida desde la semiótica, es un sistema de modelación del pensamiento y por ende del conocimiento, pues representa una forma de estructuración básica en el ser humano. Precisamente, sus efectos en el ser humano van del simple hecho perceptivo a la construcción de significados complejos, incluso de carácter social; pues permiten el consumo y la apropiación individuales; también, al mismo tiempo, colectivos. El neurólogo Oliver Sacks observaba a la *musicalidad* como una cualidad interpretativa del ser humano, que le permite alcanzar alturas emocionales o hacer posible incluso el registro de la memoria. La descripción del proceso que hace posible lo anterior parte de una idea de base:

Lo que se denomina musicalidad comprende una gran variedad de habilidades y receptividades, desde las percepciones más elementales de tono y tempo a los aspectos superiores de inteligencia y sensibilidad musical, y que, en principio, todos éstos se pueden disociar uno de otro (2015, p. 124).

La musicalidad representa entonces una vía organizativa de sistemas y subsistemas de significación y responde a una habilidad orquestadora y desarrollable en el ser humano. Steven Mithen sostiene que “la musicalidad está profundamente arraigada en el genoma humano, con raíces evolutivas mucho más antiguas que el lenguaje hablado” (2008, pp. 38 y 39). El trabajo de una semiótica de la música consiste entonces en explicitar los procesos de la música en su capacidad de servir de motor en la comunicación humana, en sus distintas manifestaciones.

Ahora bien, la relación entre música y espacio supone una pertinencia semiótica de observación y reflexión filosófica, sobre todo cuando se aborda en el marco de una manifestación espectacular. La música, en tanto obedece a patrones estructurados de significado, puede contribuir a la lógica narrativa de los relatos basados en música. Su funcionamiento semántico intersecta al espacio y produce una serie de efectos de sentido capaces de ser observados en distintas manifestaciones humanas¹.

El espacio, desde una perspectiva del entendimiento humano, supone la colocación del individuo como una condición requerida por todo ser vivo para poder escuchar. Su presencia espacial es indispensable para realizar una visión espectacular al momento de situar un punto de vista, fijar la mirada y ubicar el oído como parte del entendimiento y de la fase inicial de apropiación del lugar. Por tal motivo el espacio y la música constituyen una posibilidad humana de dotar de significado al hábitat y transformar la naturaleza en una forma específica de manifestación cultural. El connubio entre musicalidad, como recurso semiótico de la música, y de la apropiación del espacio como un proceso cogni-

1 Véase a López Cano, 2002.

tivo, hace posible el recorrido que va de la percepción a la cognición de formas significantes. La música representa formas iniciales de temporalidad, de inicio y fin, de respuesta y esfuerzo físico para lograr emprender un proceso narrativo que implique significados más complejos y desarrollados semánticamente. Ya sea que el espacio como el tiempo de la musicalidad actúen de manera conjunta en la edificación de formas significantes y sus respectivos conceptos emanados de una abstracción, o funcionen de manera independiente, su tarea consistirá siempre en alcanzar distintos niveles de significado. La narratividad entra en juego al dotar de una estructura lógica y coherente para construir el significado por medio de un pequeño relato, la musicalidad afianza el tiempo y el comportamiento humano frente a él, mientras que el espacio dota de un lugar para la escenificación espectacular.

Espacio y música poseen la capacidad de resemantizar lugares, acciones y manifestaciones sociales: 1- distinguen un lugar a partir de puntos de vista no tradicionales, como sucede con la música plurifocal²; 2- sitúan un espacio-tiempo al interior de un significado específico; 3- dotan de valor ideológico a las manifestaciones culturales ocurridas en algún lugar, incluso de breve duración³. La relación espacio-música fija cualquier plano semántico, y la función evidente de mostrar un significado específico integra otros sistemas semióticos, como pueden ser el gesto a través de la danza y el baile colectivo (Bourcier 1994) y la palabra en las letras de las canciones (Tatit, 2007). La pregunta que surge implica comprender: ¿Cómo actúan el espacio y la música en conjunción para producir una mirada de tipo espectacular?

LA MÚSICA-ESPACIO COMO MANIFESTACIÓN SEMIÓTICA

Si la música conforma un sistema con la capacidad de modelar la mente humana con la misma importancia cognitiva del lenguaje, ha sido evidente la manera complementaria con la cual logra interactuar en diversas actividades del ser humano (Tarasti, 2006 & Sacks, 2007). Un sistema modelizador o modelizante participa en la formación de esquemas de cognición que permiten, entre otras cosas, la actividad de intercambio social de información y la producción colectiva de significado⁴. La semiogenética deriva en una serie de significados naturales en los seres vivos mediante ritmos propios del cuerpo que participan en la apropiación significativa del territorio. En su calidad de actuación eto-

2 Véase a López Cano, 1999.

3 Eero Tarasti (2006, p. 15) observa al respecto de los signos musicales: "Les signes musicaux peuvent en ce cas tenir lieu de symboles pour des groupes ethniques et sociaux dont les chants leur permettent de se démarquer vis-à-vis de groupes autres: on parle alors de signes manifestes (marked) étant donné qu'ils se déploient par contraste avec le champ plus large des signes *no manifestes* (non-marked). Traducción del autor: "Los signos musicales pueden tomar en este caso el lugar de los símbolos de los grupos étnicos y sociales que ellos cantan les permiten destacar vis-à-vis otros grupos: se llaman *signos evidentes* (marked) según se desenvuelven en contraste con un campo más amplio de los signos *no evidentes* (non marked)".

4 El concepto de sistema *modelizador* o *modelizante* se entiende a partir de los trabajos de la Escuela de Tartu. Para un estudio breve, véase a Yuri Lotman 1996 y 1998.

lógica caracterizada de manera distinta para todas las especies a través de los *biosemiotic universals* (Martinelli, 2007).

Cada uno de los *biosemiotic universals* fija sus propios límites y fronteras donde la musicalización de las manifestaciones sonoras permite marcar el territorio apropiado. En el ser humano es gracias a la influencia directa de una especie de musicalización del cuerpo que el espacio muestra su valor fundamental para acordar significados específicos del cuerpo en su apropiación espacial (Cano, 2002), la memoria (Rauhe, 1987), el paso del tiempo (Fontanille, 2011). Cada especie, y en específico el ser humano, genera las formas significantes para semantizar el espacio, y la musicalidad es una de ellas. Las formas eficaces en ese sentido funcionan de dos maneras posibles: 1- el territorio se marca con la simple presencia y el ritmo corporal en su musicalidad y así imprime el tipo de apropiación, estática o en movimiento; 2- se marca o se señala por medio de una atmósfera acústica evidente y comunicable a los individuos de la misma especie y de otras. Ambas posibilidades permiten distinguir los elementos que signan o transforman en signo al espacio interior y exterior del individuo, para comprender así al espacio como sujeto de medida, gracias al significado construido con la música, ya sea de manera natural o artificial, o al interior de un *Intentional communication process* (Jabłoński, 2010).

La música y el espacio se relacionan de maneras distintas y en diversas manifestaciones de la expresividad humana donde incluyen la respuesta de la percepción como un acto pasivo o activo por parte del denominado espectador, si el fenómeno se da en el campo de lo artístico. Seguramente, en el espectáculo y sus variadas manifestaciones formales: en la danza, el teatro y el performance se manifiestan las posibilidades semánticas implícitas en tanto sistema semiótico. La conjunción entre sistemas semióticos es sin embargo el motor en la posibilidad de innovar en la textualidad comunicativa de cada evento. La conjunción entre espacio y espectáculo se convierte en una línea de continuidad en los estudios a partir de la semiótica dedicada a la puesta en escena. Un espacio del espectáculo y para el espectáculo implica mirar el fenómeno desde tres perspectivas: el espacio natural del espectáculo y el espacio construido para el espectáculo, y así mismo el espacio construido al interior del espectáculo como generador de sentido. Se trata de aquella mirada perfilada en el recorrido visual obligado al espectador. La música juega un papel fundamental, pues se convierte en indicador del recorrido de esa mirada, al mismo tiempo, su dimensión acústica y su efecto en la percepción determinan los límites del espacio espectacular. Yuri Lotman observa al respecto:

El espacio teatral se divide en dos partes: la escena y la sala, entre las cuales se establecen relaciones que forman algunas de las oposiciones fundamentales de la semiótica teatral. Se trata, en primer lugar, de la oposición *existencia/inexistencia*. El ser y la realidad de esas dos partes del teatro se realizan como dos dimensiones

diferentes. Desde el punto de vista del espectador, desde el momento en que se levanta el telón y empieza la obra, la sala deja de existir. (...) Su realidad auténtica se hace invisible y cede el sitio a la realidad enteramente ilusoria de la acción escénica (2000, p. 64).

Introducir la música como parte componente de la *semiótica del espacio*, con la capacidad de hacer visible lo invisible e invisible lo visible, radica en proporcionar al espectáculo de indicaciones al espectador. En el ejercicio de hacer visible un evento, se proyecta sobre el estudio del espectáculo ofreciendo un sinfín de opciones para llevar a cabo un análisis, al momento de focalizar el objeto de estudio y centrar la atención sobre un aspecto específico. Al aplicar la semiótica al recorte del objeto se vuelve posible delimitar los alcances ofrecidos por una disciplina capaz de hacer interactuar tres sistémicas diversas: el espacio, el espectáculo y la música. Plantear un objetivo a priori sólo puede efectuarse si se conoce el tipo de resultado que ha sido individuado, en los casos del *flash mob* y el *smart mob* la delimitación parte de un primer ejercicio descriptivo. La semiótica puede responder al orden de tipos de focalización: 1- al interno del recorrido planteado para la visualidad; 2- a la *proxémica* o *prosémica* aplicada al arte donde se encuentra presente la música (danza, performance, conciertos públicos, opera, etc.); 3- a la focalización de la estructura de la apropiación territorial de los espacios públicos convertidos en espectaculares.

LA MÚSICA EN EL RECORRIDO DE LA VISUALIDAD: MARCACIÓN DEL ESPACIO

Existe una serie de condicionantes para construir un espacio espectacular que deben ser tomados en consideración. El primero radica en comprender que el espacio significa materia, y su transformación en materia significativa implica la posibilidad de interactuar con otros sistemas significantes producidos por el ser humano. El espectáculo brinda la posibilidad de delinear los límites del análisis observando la conformación de usos específicos derivados de la propia cultura que los genera, del sistema de reglas y normas con las cuales se significa un espacio determinado y paralelamente corren las posibilidades combinatorias con las cuales es posible implantar formas de expresividad de carácter artístico.

Si bien el espacio es una semiótica de carácter no natural, no obstante es inherente a la naturalidad de los seres vivos, su conversión en manifestación cultural resulta al interactuar como una semiótica natural determinada por las semióticas artificiales (Greimas & Courtés, 1990). Precisamente, la construcción de una visualidad será el resultado de esa interacción, ya que únicamente es posible la transformación de una “una semiótica sincrética, ‘natural’ en la medida en que se encuentra informada por una cultura” (Greimas & Courtés, 1991, p. 94) y puede señalar la ruta para construir el sentido a través de un signi-

ficado específico. En esa misma dirección Robert Hodge observa la interacción anterior, al subrayar:

Different spatial codes are ranged at different points along the continuum of motivated and conventional signs. Just as bodies are worked over various semiotic systems, so also the physical environment is normally assigned meanings by various codes, many of which derive from or incorporate proxemics components (Hodge, en Bouissac, 1998, p. 587)⁵.

Cristina Cano observa la relación entre música, espacio y movimiento como el resultado de la acción continua entre formas concretas de la experiencia espacio-temporal. La presencia del movimiento es indispensable en la música como determinante semántico del espacio. A pesar de la diferencia entre movimiento y música, al no poder el primero señalar solamente algunas propiedades abstractas, no pierde su capacidad de creatividad expresiva. Es más, al correr paralelo a la música, su posibilidad de componer movimientos puros se ve impedida al momento de referir a objetos precisos. Por el contrario, significados específicos presentes en el movimiento (velocidad, dirección, amplitud, forma) – todos ellos componentes cuantitativos y cualitativos – pueden ser traspuestos por la música, ampliando algunas expresiones y reduciendo la cantidad de abstracciones por transmitir. Precisamente, la imposibilidad de la música de apuntar hacia significados específicos mantiene la dependencia en el movimiento y en la significación espacial. Surge así una relación de dependencia entre el simbolismo espacio-temporal y el simbolismo fisionómico.

Il concorso di tutte le dimensioni costitutive del linguaggio musicale (ritmico-melodiche, dinamiche e agogiche) sembrano in grado di rappresentare in modo simbolico dei movimenti spaziali e dei processi temporali che, a loro volta, possono evocare oggetti di spazio immaginario (Cano, 2002, p. 68)⁶.

Para Cano resulta fundamental el nexo que impide separar los conceptos de espacio, tiempo, movimiento y proceso. Gracias a su trabajo conjunto pueden construir visualidad por medio de asociaciones a partir de la música como “ir hacia delante”, “moverse pausadamente o en un cierto modo” y por ejemplo crear la sensación de “subir o bajar” de acuerdo al gesto melódico (op. cit., p. 69).

El espacio señalado por el gesto musical parte de una sustancia semiótica pero debe sumar una serie de códigos y sub-códigos del evento espectacular que se está construyendo. La música señala, apunta, pero también marca por

⁵ “Diferentes códigos espaciales se extendieron en diferentes puntos a lo largo del continuo de los signos motivados y convencionales. Del mismo modo que un cuerpo está trabajado sobre varios sistemas semióticos, así también el entorno físico asigna normalmente significados en diversos códigos, muchos de los cuales se derivan de o incorporan componentes proxémicos”. Traducción: autor.

⁶ “La ayuda de todas las dimensiones constitutivas del lenguaje musical (rítmica, melódica, dinámica y agógica) parece capaz de representar en un movimiento simbólico algunos movimientos espaciales y procesos temporales que, a su vez, pueden evocar objetos del espacio imaginario”. Traducción: autor.

medio del gesto corpóreo, ya sea en el baile o en el simple desplazamiento al interior de un espacio significado a la manera teatral. Por otro lado, el trabajo de la semiótica radica en individuar la interacción y el funcionamiento al momento de establecer normatividades y estandarizaciones que poco a poco van construyendo una sistémica expresiva. El espacio muestra de este modo una serie de posibilidades semióticas ordenadas según axiologías, las cuales serán potenciadas por el gesto musical. Las dicotomías tradicionales han sido identificadas por la proxémica de Edward T. Hall (1966): público/privado; centrípeto/centrífugo; íntimo, personal; social y público; al que agregan componentes proxémicos (marcadores espaciales, sistemas secundarios de marcadores espaciales); abierto/cerrado; inicio final; afuera/dentro; arriba/abajo; mirada/recorrido (Hodge, 1998).

LA PROXÉMICA DEL ARTE ESPECTACULAR Y LA MÚSICA

El trabajo conjunto entre espacio, tiempo, movimiento y música es el componente indispensable para la construcción de sentido en un evento espectacular. Precisamente uno de los sistemas funciona como elemento de unión entre los otros, tal y como observa Cano: “Il movimento è in qualche misura, l’unione del tempo e dello spazio, nella misura in cui un oggetto dato, si sposta nel tempo da un posto all’ altro” (2002, p. 68)⁷.

Al observar la apropiación del espacio por medio del movimiento, se resume un comportamiento de carácter humano cuando ese ejercicio se realiza mediante la construcción de la mirada y el recorrido que debe seguir gracias a la presencia de un espectador. El evento espectacular parte de una serie de premisas que involucran la participación del sujeto creador y del sujeto espectador. La conexión lógica entre las tres radica en saber posicionar al sujeto del espectáculo y al sujeto que lo mira. Precisamente el espacio permite trazar el espacio del escenario diferenciado del espacio del público. El recorrido que sigue la mirada se logra gracias a distintos recursos comunes a espectáculos de tipo callejero: la magia, la danza, la performance y el flash mob en todas sus variantes. La acción del espectador reside en cada uno de los individuos participantes al seguir el recorrido con la mirada, para activar el significado dispuesto en los elementos significantes, donde unidades semánticas como el intervalo musical, el paso de baile y el gesto corporal se integran en un mismo significado.

Otro elemento indispensable radica en la comprensión holística del evento espectacular mediante la relación de las partes componentes en la totalidad del evento y de las acciones representadas en su interior. El “dispositivo” debe funcionar de manera lógica y de manera pasional con el objetivo evidente de conmover y sacudir a la persona que está mirando (Marrone, 2001). La mirada

7 “El movimiento es, en cierta forma, la unión del tiempo y el espacio, en la medida en que un objeto dado se mueve en el tiempo de un lugar a otro”. Traducción: autor.

tiene entonces la capacidad de poner en relación los elementos participantes en un espectáculo al momento de seguir el movimiento previsto por el espectáculo. Robert Hodge observa:

The gaze constructs relationship between the object as represented and the position of the spectator, and since spectators are always looking, they are always being positioned and their relationships to the objects in the frame of representation constantly constructed by the act of looking (1998, p. 198)⁸.

Siempre de acuerdo con Hodge, el teatro, al que sumamos la performance y el flash mob, tiene como característica general la capacidad de atacar las convenciones establecidas y forzar los códigos para generar nuevas opciones de significado. Precisamente, esto mismo se observa en sus efectos, ya que logran “(to) challenge the typical construction of the spectator and the social relations of power and solidarity that constitute the dominant tradition” (1998, p. 198)⁹.

Al focalizar la mirada del espectador surge de manera indudable la construcción de visualidad posible en el trabajo de acción coordinada en la presencia de otros subsistemas. La música como indicador espacial, como indicador de movimiento, del gesto, de la corporeidad individual o colectiva, del movimiento coreográfico, dirigidos a cumplir un objetivo comunicativo específico. Existe un elemento catalizador del proceso compositivo del sentido en un espectáculo a partir del llamado gesto diegético (que permite predecir y relacionar elementos dentro de una historia), gracias al cual se funda un proceso de lectura específica, con un objetivo semántico coordinado con el cuerpo en movimiento. Ese gesto modalizado obedece a la indicación musical que determina las características del significado en un proceso continuo de interpretación. El mecanismo interpretativo proporciona la significación al evento espectacular gracias al valor de la mirada del espectador. El trabajo interpretativo parte del valor semántico del gesto, de su respectivo movimiento acompasado con la música e incluso la letra en caso de ser una canción. Luiz Tatit subraya la relación interna entre letra y música en una canción y el tipo de interacción establecida:

O processo de estabilização melódica de uma canção prevê necessariamente a imbricação dos ataques rítmicos (representados fonéticamente pelas consoantes e acentos vocálicos) como as durações de sonoridade propriamente dita (instaladas fonéticamente nas vogais), dando origem ao que chamamos de perfil rítmico-melódico (2007, p. 45)¹⁰.

⁸ “La mirada construye la relación entre el objeto tal y cómo se representa, y la posición del espectador, y puesto que los espectadores están siempre buscando, siempre se están posicionando y las relaciones con los objetos se dan en el marco de la representación constante construida por el acto de mirar”. Traducción: autor.

⁹ “Desafiar la construcción típica del espectador y las relaciones sociales de poder y la solidaridad que constituyen la tradición dominante”. Traducción: autor.

¹⁰ “El proceso de estabilización melódica de una canción prevé necesariamente la superposición de ataques rítmicos (representados fonéticamente por los acentos de consonantes y vocales) como las duraciones de sonidos reales (instalados fonéticamente en vocales). Así se da origen a lo que llamamos el perfil rítmico-melódico”. Traducción: autor.

El perfil rítmico-melódico contribuye entonces a demarcar el movimiento corporal en la danza resaltando la importancia del gesto a través del cual la *mirada espectacular* en el espacio hace posible la interacción dirigida a alcanzar niveles de mayor profundidad en el significado. El espacio modalizado por la música (letra y canción) y el gesto corporal pueden funcionar como determinantes para establecer una jerarquía de los elementos participantes en ese espectáculo. Es este contexto, el espacio mismo supone un acto declarativo, al momento de fijar el nivel semántico de todo el evento que aparece como un todo ante el espectador¹¹.

Es necesario establecer entonces las formas condicionantes de la música en el espectáculo visual tal y como se presenta en una multitud organizada para un evento momentáneo. La primera dicotomía se basa en la presencia o ausencia de música que se ubica también en un flash mob silencioso/ruidoso, posteriormente las variables parten de la música en su formato; canción con letra/sin letra, pieza única/ensamble de canciones, canción total/fragmento, bailable/no bailable, protagonista/acompañamiento, etc. La aparición de los smart mobs silenciosos como muestra de rechazo a una política pública, puede ser contestada por los oponentes ideológicos sirviéndose de una canción, como se observó en las respuestas de los grupos homosexuales a “Le sentinelle” en diversas ciudades de Italia, en junio de 2014.

GESTO, MÚSICA Y ESPACIO EN EL FLASH MOB: VISUALIDAD Y ORGANICIDAD COLECTIVA

El vocablo *flash mob* proviene del idioma inglés y significa literalmente “multitud instantánea” (*flash*: ráfaga, destello; *mob*: multitud). La multitud instantánea es resultado las nuevas tecnologías masificadas y utilizadas en la comunicación, e implica una acción organizada en un sitio público, inusual, por un grupo de sujetos numeroso que decide realizar un evento rápido y momentáneo para luego dispersarse inmediatamente. Una variable recurrente se encuentra en su uso con fines promocionales de, por ejemplo, una orquesta sinfónica, un espectáculo teatral, un producto, una cadena de tiendas, etc., mostrando recurrencias que hacen posible considerarlas un mismo fenómeno. Generalmente la convocatoria es a través de las redes (internet o dispositivos móviles) y con distintos fines: conmemoraciones, festejos, entretenimiento o en algunos casos reivindicativos, incluso ideológicos o políticamente comprometidos. La característica del espacio apropiado radica en ser transitado y utilizado por muchas personas, los cuales significan un público potencial; los lugares pueden ser abiertos o cerrados, públicos o privados; amplios o reducidos, etc.

11 François Jost (2001) señala las formas determinantes en la interacción entre palabra e imagen en los programas informativos de televisión como una jerarquía de los elementos modalizadores. Jost también señala las formas determinantes en la interacción entre palabra e imagen en los programas informativos de televisión como una jerarquía de los elementos modalizadores.

Existe una variante de los *mobs* y son los denominados *smart mobs*, que poseen un mayor sentido de contenido social respecto a los tradicionales *flash mobs*. El concepto es definido a partir de un término propuesto por Howard Rheingold¹², cuya traducción corresponde a “multitud” o “muchedumbre inteligente”. De acuerdo con Rheingold, los denominados *smart mobs* representan un signo de los cambios en las tecnologías emergentes –y sus prácticas– de comunicación, gracias a las cuales es posible la organización social de grupos por medio de entidades que se van construyendo de acuerdo a las necesidades específicas en dimensiones supraindividuales. Según observa Gianfranco Marrone: “Se l’oggetto della semiótica è la significazione, e la significazione è un fenomeno collettivo, la semiótica è a tutti gli effetti una socio-semiotica”¹³ (2001, p. XIII).

Se trata entonces de establecer la base de una socio-semiótica en esa vinculación de participantes pero sobre un doble orden de ideas: por una parte los sujetos organizados que se sirven de los beneficios de las tecnologías emergentes y por el otro la conjunción de recursos expresivos tradicionales como son la apropiación del espacio, la visualidad del espectáculo, la capacidad semántica de la música y la expresión colectiva e individual del gesto-baile. En el primer caso, las tecnologías emergentes presentes en Internet, a través de sus recursos, hacen posible la comunicación digital (blogs, chat, redes varias), incluyendo los dispositivos de comunicación como teléfonos celulares (móviles) y los llamados PDAs. El efecto resultante de mayor notoriedad radica fundamentalmente en la comunicación inmediata entre personas afines a un propósito único. La idea de un *smart mob* consiste en identificar a un grupo organizado de manera inteligente o eficaz, gracias al aumento exponencial de los nexos a través de la red y la consiguiente agregación multitudinaria. El resultado será, en este caso, una acción conjunta con fin específico realizada de manera coordinada potenciada por los recursos de la comunicación en red.

En el segundo orden de ideas, aparece el gesto en su conversión en cinética gracias a la contribución rítmica de la música y la semantización espacio-temporal de la coreografía. En su trabajo conjunto, música y gesto, constituyen la principal combinación para poder realizar la observación vinculada en la tarea de construir visualidad. En la mayoría de los casos el *flash mob* y su variante *smart* se constituyen en un espectáculo callejero o ejecutado en un espacio específico, cuya función principal es estructurar significado con el concurso y participación cognitiva del espectador. La música permite trazar un recorrido visual que pone en movimiento cuerpos de grupos al interior de una coreografía. La música se convierte así en uno de los telones que hacen po-

¹² En 2002, H. Rheingold publica su libro *Smart mobs: the next social revolution*, donde hace énfasis en la aplicación de las nuevas tecnologías en las formas emergentes de colectivos sociales.

¹³ “Si el objeto de la semiótica es la significación, y la significación es un fenómeno colectivo, la semiótica es para todos los efectos una socio-semiótica”. Traducción: autor.

sible trazar el inicio y el fin del espectáculo, al mismo tiempo que configura un espacio imaginario de existencia/inexistencia. Cuando la música se encuentra presente, la coordinación entre gesto y cinésica delimitan el espacio y trazan la frontera entre el lugar de la ejecución y el lugar de la visión del espectáculo. A partir de la tipificación del espacio, de acuerdo a la suma del componente tiempo de Patrice Pavis (2011), emergen las categorías para diferenciar el consumo del espacio.

En una tercera columna referente a la música es posible observar las demarcaciones que hacen posible esclarecer los efectos del significado en las combinatorias posibles:

ESPACIOS	TIEMPOS	MÚSICAS
Abierto	Infinito	Esfumada
Cerrado	Limitado	Intensa
Grande	Largo	Poco audible
Pequeño	Corto	Muy audible
Global	Ininterrumpido	Continua
Fragmentario	Interrumpido	Discontinua

Cada una de las formas muestra el uso de los recursos para demarcar un espacio-temporal, pero constituye además una forma de apropiación. Las formas resultantes apuntan hacia una forma conceptual y, por lo mismo, a un significado, gracias a la correlación que instituye una función signíca, es decir en la semiosis del flash mob, con la capacidad de transmitir un significado específico. El resultado es un orden sintagmático dirigido hacia una coherencia global en relación con la capacidad de producir efectos de sentido a partir de dicotomías básicas de la dimensión espacio-temporal: como continuo/discontinuo, abierto/cerrado, infinito/limitado, la dimensión sonora: ruido/silenció, música instrumental/música con letra; música bailable/ música no bailable para acceder a significados como fragmentario/interrumpido, solemne/informal, grandioso/ insignificante, etc.

Si los espacios del *flash mob* adquieren significado gracias a la visualidad que permite identificar dicotomías significantes simples como: cerrado/abierto; público/ privado el componente semántico radica en la fusión de los sistemas semióticos participantes. La mirada desde el posible espectador es conducible por un recorrido lógico del significado gracias la gestualidad individual, convertida en manifestación colectiva por la coreografía, y con la necesaria presencia del ritmo, brindado fundamentalmente por la música. De este modo un espacio público funciona de manera diferente a un privado y la música será un elemento ulterior de definición semántica. Los rasgos

definitorios de cada evento aislado son el resultado conceptual de la puesta en relación entre espacio apropiado, temporalidad sonora y movimiento cinético de expresión corporal colectiva.

Las principales categorías del uso espacio-temporal en la puesta en escena de los flash mobs se muestran en recurrencias dicotómicas como: monofocal/plurifocal, centro/periferia, estático/traslación; arribo/transición, llegada/alejamiento, etc. La presencia del elemento musical permite además apropiarse el espacio con una carga semántica capaz de transmitir cualquier nivel de significado, como lo han demostrado los flash mob multitudinarios de protesta de los estudiantes chilenos en 2013. La marcación espacial con el movimiento produce ulteriores dicotomías, efecto de su combinación como sucede en la oposición centrípeto/centrífugo, donde gracias a la gestualidad coreográfica y su respectiva forma de traslación hacia un centro o una periferia un acto colectivo adquiere un tipo de significado, observado en las formas de protesta por los muertos de Ayotzinapa en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara de 2014. O por el contrario, una estaticidad en el baile hace posible mostrar los orígenes tradicionales de un paso de baile irlandés como sucede en los flashmobs para conmemorar el *San Patrick Day* en distintos lugares del mundo de manera coordinada y similar. Es así que el gesto, el movimiento, y su necesaria coreografía marcan el tipo de visualidad, centran la perspectiva de la focalización del doble tipo de espectador: el que consume el evento espectacular *in situ* y el que lo observa a través de las grabaciones colgadas en la red. Cada manifestación específica recurre a las combinaciones necesarias y en ese particular específico reside su espacio de creatividad.

La siguiente tabla presenta las posibilidades semánticas a partir del gesto en su relación al movimiento establecido por la ausencia o presencia de música, bailable o no, fragmentada o de pieza única, etc.

1. Espacio centrípeto-Movimiento gestual estático, música repetitiva Paso de baile conocido previamente	2. Espacio centrípeto-Movimiento gestual de traslación, una sola pieza musical Orquesta sinfónica
3. Espacio centrífugo-Movimiento gestual estático, ausencia de música Manifestación social de parcial desnudez	4. Espacio Centrífugo-Movimiento gestual de traslación con ensamble musical Espectáculo de danza colectivo

La puesta en escena va a depender del gesto y del movimiento, ya sea en la apropiación y en el posicionamiento, ya sea en la construcción de visualidad en los grandes grupos convocados que se convierten en una sola expresión corporal u orgánica. Su elemento de unión será el tipo de música utilizado o incluso su ausencia. Tal y como sucede, por ejemplo, en los grupos pre-existentes como una orquesta sinfónica, con el elenco de un grupo de teatro, con los trabajadores de una tienda. En esos casos se requiere establecer una actitud gestual que se va modificando a lo largo del desarrollo del “evento espectacular”.

Es necesario entonces comprender en esta manifestación específica la diferencia entre *lenguaje gestual cotidiano* y *expresión corporal* a partir de una acción colectiva y sincronizada por medio de la intervención musical. María Schinca observa: “En toda acción está plasmado el movimiento, las distancias y las direcciones, las fluctuaciones del tiempo y el ritmo, las intensidades tonales” (2011, p. 11). La unidad fragmentada logra en conjunto la coherencia y la cohesión del texto-espectáculo en el flash mob y radica en la conjunción entre gesto/movimiento/ritmo. Su fuerza se centra en la captación de la mirada desde diversos ángulos y en su paulatina transformación en una visualidad dirigida. El flash mob recupera pasos de baile, lucha de almohadas, desnudez parcial, actos que en su conjunto logran “transformar el gesto convencional, vacío, en un gesto corporal con una validez subjetiva, creadora” (Schinca, 2011, p. 12). La relación grupal durante la puesta en escena mediante la improvisación con base únicamente en unos cuantos pasos, gestos o movimiento y una débil coreografía requieren a los ojos de la coreógrafa Marisa Brugarolas tener en cuenta: “Máxima alerta o atención. Compromiso en la acción grupal. Doble foco; en la acción personal y en la acción grupal. No hay lugar para hábitos de movimiento. Los individuos son parte del grupo. Reconocer la imagen emergente” (2012, pp. 61 y 62).

El efecto es la construcción de un todo coherente en términos de paradigma, que apunte a un significado global que puede ser protesta, respuesta en contraposición ideológica, denuncia, etc. La diversidad en las distintas variantes efectivas en el gesto colectivo del smart mob es directamente proporcional a la creatividad y a la función comunicativa con la cual se dota al espectáculo. Sin embargo, el trabajo coreográfico, ordenando sintagmáticamente los pasos y gestos individuales, manifiesta recurrencias que permiten establecer coordenadas para clasificar el tipo de evento y el tipo de espectáculo. Se deja de un lado la simple reunión callejera para ejecutar una danza o promocionar algo, y se desliza hacia la denuncia, la lucha social, el compromiso ideológico. La música representa en ese momento un elemento de cohesión interna y al mismo tiempo de coherencia semántica, ya que actúa de manera sustantiva y lleva la principal carga de sentido, como sucede en una ejecución de “El Bolero” de Ravel, un movimiento de “Carmina Burana”, de la “Novena Sinfonía”

de Beethoven o el “Huapango” de Moncayo, o, por otro lado, se convierte en una función adjetiva para llenar de colorido una protesta o dar el toque lúdico del evento.

El flash mob y el smart mob son el resultado de un connubio de sistemas semióticos capaces de interactuar de manera coordinada con la fuerza de construir significados de complejidad cada vez mayor. La primera generación de eventos clasificados en esta forma de performance demuestra una función lúdica y de agregación social, conmemora eventos mediáticos o figuras del espectáculo, es decir, un uso sin fines ideológicos. La segunda generación, más evidente a partir de la segunda década de este siglo, muestra la capacidad de vehicular acciones específicas como la protesta, la rabia, el descontento social. El espacio y la música reunidos a partir de una mirada de tipo espectacular ha permitido el desarrollo de un sistema semiótico al interior del espectáculo gracias a la confluencia de la parte lúdica o expresiva, del movimiento instantáneo de multitudes y de canalizar la fuerza de los medios de comunicación emergentes como vehículos de nuevas formas de reivindicación social

REFERENCIAS

- Cano, C. (2002). *La música nel cinema. Musica, imagine, racconto*. Roma: Gremese Editore.
- Cid Jurado, A. (2012). El espacio como forma signifiante: vehículo, estructura, y contenido en la construcción del significado. En Eudave, Cecilia, *Análisis discursivos y semióticos actuales de la literatura mexicana*, pp.245-268. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Cid Jurado, A. (2015). Visión espectacular, visión mediatizada en el caso del flash mob. *Revista LIS, UBACyT*.
- Bourcier, P. (1994). *Histoire de la danse en occident. De la péhistoire à la fin de école classique*. París: Seuil.
- Fontanille, J. (2011). *Corps et sens*. París: PUF.
- Gómez Lozano, S. & Vargas Macías, A. (2012). *De la danza académica a la expresión corporal*. Murcia: Diego Marín editor.

- Greimas, A. J. & Courtés, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Hodge, R. (1998). Space. En Bouissac, P., *Encyclopedia of Semiotics*, pp. 586-588. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Jabłoński, M. (2010). *Music as Sign*. Imatra: Acta Semiotica Fennica XXXVI.
- López Cano, R. (1999). El compositor in fabula, el receptor confuso y el músico verdadero. En Llorenç Barber. *O Roma nobilis*, pp. 3-17. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Lotman, Y. M. (2000). Semiótica de la escena. En *La semiosfera III. SEMIÓTICA DE LAS ARTES Y DE LA CULTURA*, pp. 57-84. MADRID: CÁTEDRA.
- Marrone, G. (2001). *Corpi sociali. Processi comunicativo e semiotica del testo*. Turín: Einaudi.
- Martinelli, D. (2007). *Zoosemiotics. Proposals for a handbook*. Helsinki: Acta Semiotica Fennica XXVI.
- Mithen, S. (23 de febrero de 2008). The diva within. *New Scientist*, pp. 38 y 39.
- Rauhe, H. (1987). Tipi de appropriazione. En Marconi, Luca & Stefani, Gino (a cura di), *Il senso in musica. Antologia di semiotica musicale*, pp. 251-256. Bolonia: CLUEB.
- Rheingold, H. (2004). *Smart Mobs: The Next Social Revolution* (Tr. Esp. *Smart Mobs: Multitudes Inteligentes. La próxima revolución social*). Barcelona: Gedisa.
- Sacks, O. (2015). *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*. New York. (Tr. Esp. *Musicofilia. Relato de la música y del cerebro*). Barcelona: Anagrama.
- Schinca, M. (2011). *Expresión corporal. Técnica y expresión del movimiento*. España: Wolters Kluwer.
- Tatit, L. (2007). *Semiótica da canção. Melodia e letra*. São Paulo: ESCUTA.

ALFREDO TENOCH CID JURADO

Doctor (Ph) en Semiótica por la Università degli Studi di Bologna y Licenciado en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Metropolitana de Xochimilco, México. Es Profesor Investigador de esa universidad y de la Universidad Iberoamericana y del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Publicó más de cuarenta trabajos en distintas revistas especializadas de Europa y América Latina sobre semiótica de la imagen, sistemas de escritura gráfica y traducción cultural.
E-mail: alfredo.cid.jurado@hotmail.com