



# Areas<sup>1</sup> y el documental como una imagen de la 'imagen' del mundo

Escribe MALENA DI BASTIANO

1Areas, de Hernán Khourian, video subvencionado por la Fundación Antorchas, fue en el año 2000 la primera tesis de grado en la Licenciatura en Realización de la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Obtuvo entonces el primer premio en la categoría de Artes Electrónicas en el *Salón Nacional de Artes Visuales* y se exhibió en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Durante el 2001 Areas fue exhibido en el *Salón Nacional de Artes Visuales de Argentina en París*, Francia. Y en el Ciclo/Clínica *Documentales siglo XXI No Oficial. Doc a* cargo de Graciela Taquini, Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires. En ese mismo año participó del *Paris/Berlin International Meetings# 4* y en *Cine latinoamericano de Película*, Casa de América Latina, Bruselas, Bélgica.

En el 2002, mientras su realizador continuaba su formación académica cursando el *Master en Documental de Creación* de la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España, Areas participó del Festival *medio@arte latino* presentado por Jorge La Ferla en la Casa de las Culturas del Mundo de Berlín, Alemania. Se proyectó además en *Imagen invisible 2002, 1ra muestra internacional de videoarte*, en Cali, Colombia y en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

En el 2003, en el marco del *Panorama Latinoamericano del Video* curado por Rodrigo Alonso, Areas se exhibió en el Museo de Arte Moderno de Helsinki, Finlandia.

En el 2004, participó en la retrospectiva argentina en el 26<sup>th</sup> *Cinéma du Réel Film Festival*, en el Centre Pompidou, París, Francia.

---

Licenciada en Historia de las Artes Visuales de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata. Es docente de la cátedra Teoría del Lenguaje Audiovisual, FBA-UNLP. Ha cursado estudios de Postgrado sobre estética y documental de creación en la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona. Actualmente prosigue su formación en la Universidad Paris III, Sorbonne-Nouvelle.

como efecto de verosimilitud, el "es así, ¿verdad?". «En el documental, lo que 'es así' es una representación del mundo y la pregunta '¿verdad?' tiene que ver con la credibilidad de la representación."<sup>9</sup>

El recurso a un registro de tipo indicial, que el documental presenta como *evidencia* de aquello que aconteció y fue captado directamente (visual o auditivamente), contribuye a confundir lo que consideramos dos instancias bien diferenciables, atribuyendo ese poder "evidenciador" del registro indicial (esa "potencia de credibilidad (...) derivada de la ontología del modelo" en palabras de Bazin<sup>10</sup>) directamente a la totalidad de la configuración documental producto de la intervención de un realizador.

Ahora bien, «estos indicios atestiguan una presencia. Pero no necesariamente la presencia de la realidad histórica. Atestiguan más bien la presencia del aparato de registro y la realidad del proceso de registro que nosotros suponemos que ha tenido lugar. Se trata de una impresión de autenticidad basada más en la realidad de la representación que en la representación de la realidad.»<sup>11</sup>

Según Bazin la fotografía, como el documental, "se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción"<sup>12</sup> pero cabría aquí, siguiendo nuestro razonamiento, modificar esta aserción diciendo: *a través* de su reproducción *hacia* la configuración a la que da lugar.

Asumir este traspaso implica al mismo tiempo distinguir dos instancias, tomar mayor conciencia de la cámara como dispositivo me-

La intención del presente trabajo es la de abordar una cuestión que consideramos clave en cuanto a su dimensión teórica, en tanto suele ser retomada por disciplinas tan variadas como la sociología, la antropología, la filosofía o la historia, pero que ocupa un lugar privilegiado en las artes, ya sea en pintura, fotografía, teatro y que repercute con particular resonancia en el campo del documental: se trata del problema de la representación de la realidad.

Al hablar de una realidad factible de ser representada, surge en primera instancia la pregunta: ¿es la realidad una entidad independiente, externa a nosotros, a la que hay que acceder, o el producto de una construcción producida por los sujetos? Intentaremos aquí dilucidar y proponer algunas respuestas en torno a la compleja relación entre la realidad y su representación, retomando estudios y conceptos de diversos autores. Completaremos nuestro trabajo con un análisis del documental *Áreas* de Hernán Khourian.<sup>1</sup>

*"El documental no es una reproducción de la realidad, es una representación del mundo..."*<sup>1</sup>

La diferencia radica para Bill Nichols en la forma de valorarlas: una *reproducción* según su capacidad de parecerse, de comportarse y de servir al mismo propósito que el original, y una *representación* por el tipo de placer que provee, el grado de penetración y conocimiento y la cualidad de la perspectiva que ofrece sobre una cierta cuestión, acontecimiento o personaje.

La distinción subvierte la suposición generalizada de que un documental ofrece directamente una imagen del mundo, para convenir en que mucho de la misma se debe a la "impresión de autenticidad"<sup>2</sup> producida por la propia naturaleza del material que integra este tipo de discurso; una impresión lo bastante poderosa además como para pasar a ser considerada directamente como una cualidad particular del documental en sí.

Esta impresión surge así en primer lugar de la propia génesis del material por él utilizado.

Al proceder a grabar imágenes o sonidos, lo que obtenemos son verdaderas "impresiones" (no ya hablando meramente en el plano de la sensación sino, más concretamente, en el sentido de marcas o señales que un cuerpo físico imprime sobre otro, según una relación causal), correlatos puramente físicos que no sólo remiten a objetos o acontecimientos manifestados en un espacio-

tiempo real, sino que directamente "graban su huella *efectiva* en un campo perceptivo" audiovisual<sup>3</sup>, lo que llevará a que Schaeffer postule una "tesis de existencia" en cuanto a la función indicial<sup>4</sup> es decir, donde la imagen o el sonido son percibidos como índices (signo referencial) independientemente de que se produzca una *identificación referencial*.<sup>5</sup>

Pero a su vez se trata de impresiones visuales o auditivas de un cierto objeto o acontecimiento que revisten cierto parecido o semejanza con las que se obtendrían mediante la percepción humana directa del mismo. Es decir que, si bien Schaeffer deja en claro que existen diferencias importantes entre una y otra, se da comúnmente en el caso de la fotografía y el documental una relación de analogía.

En este sentido, la autora propondrá una aclaración interesante a través de su interpretación de la definición pierceana de signo: "El signo no ocupa el lugar del objeto en todos sus aspectos, sino en relación con una idea que es el fundamento del *representamen*. Así la imagen fotográfica no ocupa el lugar del impregnante como tal, sino de su manifestación visual"<sup>6</sup>; parafraseando a Malévich, "una imagen de la 'imagen' del mundo".

Por otra parte, la función indicial tiene una condición extra: depende de que *sepamos* que se trata de un registro de este tipo. La mayoría de las veces consideramos o determinamos que se trata de un documental o de una fotografía porque *se presentan como tales*. Se trata entonces, en muchos casos, de una definición que Nichols calificaría como "altamente susceptible" y que descansa sobre la delgada línea entre la evidencia y la apariencia (lo cual ha suscitado cantidad de experiencias audiovisuales, entre ellas *F for Fake* de Orson Welles, ver el artículo de Maximiliano Corti en esta misma publicación).

Y es que "creemos en la autenticidad de lo que vemos y oímos por que se nos dice que lo que vemos son pruebas de incidentes históricos, no simulaciones ficticias de los mismos." De este modo "la garantía de autenticidad que podemos sentir en presencia de la imagen documental parte de nuestra propia complicidad con las reivindicaciones de un texto"<sup>7</sup>: Ricoeur se referirá a tal efecto de lo "convinciente" como resultado de la intersección entre obra y público.<sup>8</sup>

Llegamos así a la cuestión del "realismo"

es decir, transmitir algo de la tensión a la que el realizador se ve sometido durante su trabajo y develar, aunque sea en parte, el instante concreto en que se toman las decisiones que lo han de constituir como tal. Me refiero no sólo a la etapa de registro, sino también a la selección y al montaje, es decir, a la costura del documental.<sup>16</sup>

De esta forma Khourian va desplegando y ensayando ante nuestros ojos todo un repertorio de contratos de producción de imagen diferentes, lo que implicará un intenso ejercicio por nuestra parte para seguir los embates de su incursión, dudando casi todo el tiempo entre la asunción de su lugar, su conflicto de realizador, o aprovechar para hacer el mismo ejercicio en tanto espectadores, actualizando y optando entre los diferentes modelos de espectación según los distintos momentos y lo que nos dispongamos a ver.

Es así como Khourian, al ponerse en crisis como realizador, hace lo propio con el documental mismo como forma acabada y con nosotros mismos en cuanto a nuestra actitud a adoptar. La incomodidad se propone como una actitud crítica, propia de una búsqueda de sentido estético.

Áreas se separa de esta manera de todo un repertorio convencional de formas documentales establecidas que determinan ciertos hábitos de percepción y promueve una actitud de apertura. Esta actitud que busca amplificar la definición de lo documental tanto desde el punto de vista realizativo como receptivo implica asumir ambos procesos desde una perspectiva temporal de apropiación.

*«Si quiero prepararme un vaso de agua azucarada, no tengo más remedio que esperar a que el azúcar se disuelva. El tiempo que tengo que esperar ya no es el tiempo matemático que se aplica igualmente a lo largo de la historia entera del mundo material... coincide con mi impaciencia, es decir, con cierta porción de mi propia duración, que no es prolongable ni reducible a voluntad. Ya no es algo pensado, sino vivido.»*

Henri Bergson

Áreas trabaja en este intervalo que se produ-

ce entre la duración de lo que sucede y de nuestro apercibimiento, planteando a la observación como un fenómeno o una actividad sumamente compleja, resultado de una oscilación constante frente a lo inmediato y una cierta capacidad o disposición observante.

Expone así la tensión y la contingencia de la observación asumida como trabajo, para operar un desvío de la mirada fundada en ciertos hábitos de percepción, hacia una experiencia que concierna más a los aspectos intuitivos de la observación, a toda una dimensión potencial ligada a una cierta abstracción estética.

Propone un pasaje, un deambular fluctuante entre ámbitos, situaciones y sensaciones, haciendo de Áreas una gran área o, en palabras de Barthes<sup>17</sup>, "un simple espacio, un campo de permanencias y permutaciones" en donde la lógica de la consecuencia, de la información y de lo simbólico ceden para dejarnos expuestos a la aprehensión de la duración, al devenir de lo observable y de la descripción, a "la potencia virtual de las cosas" de la que anoticiaba Artaud<sup>18</sup> hace un tiempo.

Recorrer este espacio compuesto de áreas implicará dos ejercicios simultáneos.

Por un lado, tiene que ver con una sumatoria, una sucesión de cosas que van apareciendo, una tras otra, se acumulan, remitiendo a cierto "efecto de lista" que Philippe Hamon<sup>19</sup> ha sabido asociar a toda actividad descriptiva.

Toda enumeración encierra para él una "infinitud potencial" mientras dura, en tanto es en ella donde se actualiza la cuestión de los confines de la descripción: el "hasta cuándo" y "hacia dónde" ésta se dirige (y que rigen la realización del documental, la toma de decisiones de las que hablábamos antes), la develación paulatina del criterio que hay detrás.

Cada cosa que se agrega a la lista reacomoda y redefine lo anterior y predetermina en alguna instancia lo siguiente, articulando un mecanismo sustancialmente ambiguo que supone tender hacia una circunscripción y a su vez va implosionando progresivamente y en una pluralidad de sentidos a los segmentos anteriores, impidiendo su cristalización. Es por eso que puede pensarse que toda descripción, en tanto enumeración, no acaba en la develación de un objeto, un lugar, un significado, un tema, sino más bien y tan sólo en el punto que le da fin.

diante el cual se obtiene el registro (Vertov fue plenamente consecuente con esta idea) y acercarnos al *quid* del trabajo documental, que es el de trabajar en esta brecha entre re-presentación y representación.

A fin de aclarar más acabadamente los términos de esta distinción adoptaremos aquí aquella que Ricoeur utiliza para referirse a la narrativa histórica: él refiere a una dimensión *episódica* y a una dimensión *configurativa*.

La primera se refiere a los acontecimientos en sí, la segunda a la capacidad de dar sentido a estos acontecimientos por parte de un sujeto argumentante.

Y es que la narrativa histórica, al igual que el documental, trabaja sobre pruebas documentales concretas, fragmentos de realidad que adquieren sentido en tanto participan de un argumento propuesto por alguien (el historiador), "sugerencias de pautas de significado que nunca podrían ser producidas por una representación literal de aquéllos en cuanto hechos" <sup>13</sup>, como sucedía con la crónica.

De igual forma, el documental por un lado "re-presenta al mundo histórico haciendo un registro indicial de él" y por el otro "representa al mundo histórico modelando o conformando ese registro desde una perspectiva o punto de vista diferente. La evidencia de la re-presentación soporta el argumento o perspectiva de la *representación*."<sup>14</sup> La re-presentación equivaldría a lo que Ricoeur llama "redoblamiento presencial" mientras que la *representación* debe concebirse más bien como un "corte que abre el espacio de ficción".<sup>15</sup>

Es muy interesante que en este punto, en esta segunda instancia, Ricoeur introduzca a la ficción. Todo documental posee o incluye así una posibilidad de ser leído como ficción, así como todo film de ficción puede ser entendido como un documental, según la famosa sentencia godardiana.

Pero además, y este es otro de los aspectos más atrayentes del trabajo documental, estos elementos indiciales no permanecen ni totalmente fuera del dominio del documentalista, ni absolutamente bajo su poder, conservando cierto carácter obtuso, reticente.

Trabajar el documental poniendo de relieve e incluso enfatizando esta zona de tensión entre el control y el azar de lo indicial, entre los aspectos

re-presentativos y la representación, es trabajar sobre la definición misma del documental mientras se lo pone en obra.

Este abordaje reflexivo es el que observamos en *Areas* de Hernán Khourian, y que lo constituye como una verdadera tesis.

## Acerca de *Areas*

«El cine es el lazo entre algo exterior y algo muy secreto que un gesto invisible revela sin explicar.»

Jacques Rivette

*Areas* trabaja en esta brecha entre re-presentación y representación, antes que para diferenciarlas, más bien para dar cuenta y, sobre todo, elaborar a partir de la sutil imbricación que existe entre ambas, toda una propuesta estética. Y es esta misma elección e indagación la que revela el grado de conciencia y compromiso que su autor posee (y al mismo tiempo cuestiona) en cuanto a la operatoria documental.

Entre sus embates, el realizador va descubriendo cómo a veces lo más "reproductivo" del trabajo documental, lo que más intenta apegarse a la re-presentación va cobrando casi naturalmente una conformación propia. La realidad manifestándose a través suyo por su propia fuerza poética. El trabajo documental se devela entonces como una capacidad de escucha y de atención, de espera antes que de provocación.

Pero en *Areas*, Khourian no sólo espera, observa y da lugar a que las cosas se manifiesten, encuentren y le indiquen una cierta forma u orden. También provoca, también digita cuándo debe comenzar o terminar un gesto, decisión que cobrará a veces el status de un sacrificio, el valor de una vida. La decisión actúa y es entendida como un gesto definitivo, final, irrecuperable.

*Areas* va produciendo de esta forma todo un inventario sobre las diversas maneras de registrar un ámbito o situación. La variación de posiciones y ángulos de toma que la cámara va adoptando, incluso ante nuestros propios ojos, expone lo que consideramos la intención principal de este trabajo: documentar el proceso por el que el documental se busca y se descubre a sí mismo,

la realidad no está circunscripto o restringido al ámbito textual, sino que es más bien aquel lugar que lo excede.

La realidad no es su representación, aunque toda representación pasa a ser una realidad en sí misma, que podrá a su vez ser retomada por otros sujetos creadores (ya sea de textos críticos, remakes, parodias, etc.).

Es decir que la realidad pertenece a un no-lugar, espacio negativo entre lo dicho y lo no dicho, lo mostrado y lo oculto –no sólo lo que se omite, sino aquello que no se pretendía decir o mostrar. La realidad es exceso en tanto se resiste a la contensión de toda producción discursiva que pretenda dar cuenta de ella.

Se trataría entonces, más bien, en el caso del documental, de "traer lo real como lo que, filmado, no es enteramente filmable –exceso o carencia, desborde o límite- vacíos o rebordes que de pronto se nos aparecen para ser sentidos, experimentados, pensados." <sup>21</sup>

Áreas nos somete a una experiencia de este tipo, replanteando dentro del campo del documental la necesidad actual de una experimentación que nos ligue a aquella desenvoltura de los primeros años del cine, a una apertura perceptual que no siempre es bien vista por los principales operadores culturales pero que cada vez empieza a tener un mayor espacio de difusión tanto en el país como en el mundo. 

1 Bill Nichols, *Introduction to documentary*, pág.20.

2 op.cit, Intr.xiii.

3 Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria*, pág.43.

4 op.cit, pág.64.

5 op.cit, pág.37.

6 op.cit, pág.41.

7 Bill Nichols, *La representación de la realidad*, págs. 155,203 y 201.

8 Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, pág.110.

9 Bill Nichols, *La representación de la realidad*, pág.157.

10 André Bazin, *¿Qué es el cine?*, pág.28.

11 Bill Nichols, *La representación de la realidad*, pág.240.

12 André Bazin, op.cit.

13 Hayden White, *El contenido de las formas narrativas. Discurso y representación histórica*, pág.69.

14 Bill Nichols, *Introduction to documentary*, págs. 36 y 37.

15 Paul Ricoeur, op.cit, págs.103 a 112.

16 Diferentes criterios trabajados en el documental:

-de lo perceptualmente indefinido a lo definido (una bruma blanca se va despejando hasta dejar ver a un hombre con una

pala en una montaña de arroz)

-mostrar una acción mediante un plano secuencia, en tiempo real (despliegue y pliegue de un cuero vacuno)

-mostrar una acción mediante un fragmento o combinando fragmentos y planos generales (matan una oveja)

-de una causa a una consecuencia, o de un "desde" –origen- a un "hacia" –destino (un sonido alerta que algo va a suceder, no sabemos que es así, hasta que el sonido cesa y la cinta que transporta aceitunas comienza a moverse; cueros arrojados a un hoyo oscuro)

-de una consecuencia a su causa, o de un "hacia" –destino- a un "desde" –origen (los granos que caen hacia un orificio y la pala que los empuja en el silo; el sonido de un machete, luego el hombre que lo empuña y corta las ramas; de un paquete que se llena de yerba al hombre que pone y saca los paquetes; del reflejo de una acción en un charco de agua a la acción misma)

-de un detalle a un plano general (manos que seleccionan aceitunas y luego un plano cenital de la fábrica)

-de lo general a un detalle (las gallinas comen en una cinta que pasa con alimento, luego los picos que arremeten contra el alimento)

-interacción de continuidades (partículas que flotan en el aire, se alteran ante un grupo de niños que pasan corriendo; las acciones coordinadas de dos hombres que comparten un mismo ámbito de trabajo); entre otras.

17 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, pág.64.

18 Antonin Artaud, *El cine*, pág.14.

19 Philippe Hamon, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, pág.19.

20 Antonin Artaud, op.cit, pág. 88.

21 Jean-Louis Comolli, "Viaje documental al mundo de los reducidos de cabezas", en La Ferla, Jorge (comp), *Medios Audiovisuales. Ontología, historia y praxis*, pág. 318

## Referencias Bibliograficas

ARTAUD, Antonin: *El cine*, Alianza, Madrid, 1982.

BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Bs. As, Paidós, 1986.

BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2001.

COMOLLI, Jean-Louis: "Viaje documental al mundo de los reducidos de cabezas", en *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, Bs.As, Simurg, 2002

HAMON, Philippe: *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Edicial, Buenos Aires, 1991.

NICHOLS, Bill: *La representación de la realidad*, Bs.As, Paidós Comunicación, 1997.

----- *Introduction to documentary*, Indiana, Indiana University Press. 2001.

RICOEUR, Paul: *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Mejico, Siglo XXI,1998.

SCHAEFFER, Jean-Marie: *La imagen precaria*, Madrid, Cátedra, 1990.

WHITE, Hayden: *El contenido de las formas narrativas. Discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.

Por otro lado, trasladarse en este documental implica un constante salto hacia categorías o planos de descripción diversos. Y es que *Areas* viene a ser un muestrario, un catálogo, pero en múltiples sentidos. Como su título anuncia, es en primera instancia un compendio de ámbitos, que por lo general se refieren al trabajo, pero que al mismo tiempo remiten de forma más amplia al ámbito mismo de lo humano (la fiesta, la escuela).

Y, junto a lo humano, como órdenes paralelos, lo animal, lo vegetal y lo objetual.

Asimismo, reúne todo un repertorio de aprehensiones ligadas a los sentidos, lo que podríamos llamar lo *dérmico* de la descripción: lo húmedo, lo empapado, lo seco, lo crujiente, lo graso, lo blando, lo duro, lo pesado, lo rugoso, lo suave.

Pero además *Areas* recoge toda una serie de actitudes, de comportamientos inherentes y descriptivos en y por sí mismos. No por creer que cumplen con el viejo anhelo documental de ser los que *mejor dan cuenta* de algo. Porque en este trabajo, el "algo" a ser descrito (por ej: el trabajo) es más bien y seguramente una excusa para tratar la experiencia misma del describir como la oportunidad y la capacidad de hacer hasta de lo aparentemente más insignificante o casual, un fenómeno de sentido, y en donde el acto de registro y selección está más ligado a una experimentación aprehensiva del ámbito que a una intención de fundar un relato sobre el lugar. El que ata, el que selecciona con su vista y con sus manos; el que carga, el que barre, el que cosecha, el que golpea; el que manipula máquinas, bolsas o animales; los niños que espían, cantan y bailan, trabajan de alumnos; los animales que oyen, estornudan, comen, se quejan; las máquinas que emiten sonidos, giran, suben y bajan, se sacuden: todos integran un amplio inventario de ritmos, movimientos, desplazamientos y disposiciones. Es decir que al mismo tiempo que se muestran diferentes lugares y diferentes trabajos, *Areas* captura su dimensión gestual.

El gesto se manifiesta como el lugar donde se materializan una multiplicidad de sentidos (apatía, rutina, violencia, reposo); es decir que, más allá de lo sensitivo, de lo que pueda resultarnos o afectarnos, emocional o intelectualmente, ciertas actitudes o situaciones son, asimismo, tan sólo marcas y gestos que hacen a una des-

cripción de mundo. Quizás esto pueda parecer una perspectiva un tanto indolente o impasible frente a la realidad, aunque seguramente sea todo lo contrario.

Mediante esta estratificación descriptiva, *Areas* encuentra una manera de documentar que cumple, sin deliberación, con aquella ambición artaudiana de hacer un cine con situaciones puramente visuales, donde los actos surjan "de un simple choque de objetos, de formas de repulsiones, de atracciones"<sup>20</sup>; eso sí, un "simple" choque que devela ese sentido suplementario, obtuso, ese remanente imponderable que las imágenes nos restituyen con su materia directa y que provoca "en el mismo instante en que aparecen, cierto divague del sentimiento y del pensamiento".

*Areas* invita a un ejercicio pleno del desprejuicio asociativo, apela a la capacidad de distracción antes que a la pretensión de entender "el sentido de las cosas", para instaurar lo espontáneo y revivir lo inmediato ligados al componente intuitivo de la producción artística, sin dejar de asumirla sin embargo como el producto de una exigencia y un compromiso por parte de su creador.

## A modo de conclusión

Dejamos planteada entonces la idea de una naturaleza paradójica (he aquí su singularidad y su riqueza) de todo discurso o representación visual que pretenda dar cuenta de la realidad, en este caso, del documental.

Paradoja que radica en la tensión entre la intención potencialmente indicial dirigida hacia el mundo y la consciencia y asunción de su naturaleza discursiva, textual, es decir, de que sigue siendo un constructo humano.

Ahora bien, como señalaba Bill Nichols, "digamos lo que digamos acerca de la naturaleza construida, mediada y semiótica del mundo en que vivimos, también debemos decir que supera todas sus representaciones". Y es que el lugar de