

MIRADAS, LENGUAJES Y PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS

APORTES DESDE AMÉRICA LATINA

NEYLA GRACIELA PARDO ABRIL
LUIS EDUARDO OSPINA RAIGOSA
Compiladores

fels Federación
LATINOAMERICANA
de Semiótica
30 AÑOS



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA



MIRADAS, LENGUAJES Y PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS

APORTES DESDE AMÉRICA LATINA

NEYLA GRACIELA PARDO ABRIL
LUIS EDUARDO OSPINA RAIGOSA
Compiladores

fels Federación
LATINOAMERICANA
de **Semiótica**
30 AÑOS



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA



- © Instituto Caro y Cuervo
- © Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO)
- © Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)
- © Neyla Graciela Pardo Abril, Luis Eduardo Ospina Raigosa, compiladores
- © Todos los autores

Comité Científico

Dr. José María Paz Gago (España). Dr. José Enrique Finol (Ecuador). Dr. Eliseo Colón (Puerto Rico). Dr. Álvaro Góngora (Colombia). Fabián Adolfo Beethoven Zuleta Ruiz (Colombia). Dra. Neyla Graciela Pardo Abril (Colombia). Mg. Luis Eduardo Ospina Raigosa (Colombia) (Asistente Académico).

Instituto Caro y Cuervo

Editor general

Luis Eduardo Vásquez Salamanca

Coordinador Procesos Editoriales

César Augusto Buitrago Quiñones

Corrección de textos

Steven Alejandro Molina Osorno

Diseño y diagramación

David A. Rendón, Instituto Caro y Cuervo

ISBN: 978-958-611-362-5 (digital)

Primera edición, 2017

Instituto Caro y Cuervo

Bogotá, Colombia

2017

Licencia de Creative Commons

Los autores son responsables por los contenidos aquí expresados y el manejo formal del documento.

ÍNDICE

- 12 Presentación
- 14 **PRIMERA SECCIÓN**
Semiótica y transdisciplinas
- 15 LA CULTURA URBANA COMO MEMORIA
LIZARDO ÁLVARO GÓNGORA VILLABONA
- 23 DE OBJETOS PROCESALES POLÉMICOS. LA INSCRIPCIÓN DE DOMINIOS
DE MEMORIA EN LAS *ÚLTIMAS PALABRAS* DE ACUSADOS EXMILITARES
PAULO DAMIÁN ANICETO
- 38 LA CASA DE LAS OCHO PUERTAS: PARA UNA SEMIÓTICA DEL
ACONTECIMIENTO
ROCCO MANGIERI
- 56 SUBJETIVIDADES E INTERSUBJETIVIDAD EN ACTOS DIALÓGICOS Y
EXPRESIVOS DE LOS SUJETOS EN LAS FAMILIAS EN EL MUNICIPIO DE
SOACHA
JOSÉ MIGUEL MAYORGA GONZÁLEZ
- 65 REPRESENTACIONES, MEDIACIONES Y DETERMINACIONES: LA SEMIOSIS
DE LAS DINÁMICAS URBANAS EN LA APROPIACIÓN DEL ESPACIO
PÚBLICO EN LOS MUNICIPIOS DE FUNZA Y MOSQUERA
ÁNGELA PATRICIA OTÁLVARO OTÁLORA
- 78 MITOLOGÍA DE LA (IN)SEGURIDAD: ENTRE PRÁCTICAS SEMIÓTICAS Y
CAMUFLAJES
ELDER CUEVAS-CALDERÓN
- 86 EL SENTIDO EN LA DANZA PREHISPÁNICA DESDE UNA PERSPECTIVA
TRANSCULTURAL
EDWIN MORÓN GARCÍA / VERÓNICA TRUJILLO MENDOZA
- 95 NATURALIZACIÓN DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO: RELATOS DE SUS
PROTAGONISTAS
ANA MILENA RINCÓN / MARÍA JIMÉNEZ DELGADO

- 106 MITO Y MOVIMIENTO ESTUDIANTIL. EL CASO DE YO SOY 132 ZACATECAS
MONTSERRAT GARCÍA GUERRERO
- 116 LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN POLÍTICA EMERGENTE
JUAN FELIPE CAMACHO CAMPOS
- 123 MENTIRAS, FORMAS SÍGNICAS Y CAMPAÑAS ELECTORALES
MAURICIO ISIDRO ARELLANO CORTÉS
- 132 LA LEGITIMIDAD Y LA SEMIÓTICA EN EL SPOT POLÍTICO
MARIO ALBERTO VELÁZQUEZ MORALES
- 146 EL SÍNTOMA EN PSICOANÁLISIS. DEL SIGNO AL SIGNIFICANTE... Y
RETORNO
SYLVIA DE CASTRO KORGI
- 158 EL CONFLICTO DE LAS PALABRAS. ANÁLISIS DEL DISCURSO
ESQUIZOFRÉNICO DESDE LA SEMIÓTICA DE LAS PASIONES
JHENNIFER R. RODRÍGUEZ Q.
- 173 NARRACIÓN Y ESTUDIO PERFORMATIVO EN *MEMORIAS DEL GESTO* DE
ANDRÉS AGUSTÍ
SANDRA CUESTA
- 183 MITOS EN TORNO AL TEMPLO DE SALOMÓN. LA EMBLEMÁTICA EN EL
MANUAL DE LA ESTRELLA DEL ORIENTE... DE ANDRÉS CASSARD
SALVADOR LIRA
- 200 LA ARQUEOLOGÍA SEMIÓTICA
WENCESLAO CASTAÑARES
- 212 **SEGUNDA SECCIÓN**
Semióticas de las artes
- 213 CONTRAPUNTO: MÍSTICA Y SEMIÓTICA
ÓSCAR ALFREDO QUEZADA MACCHIAVELLO
- 225 PANDORA, EVA Y LUCIFER: UN EXITOSO CASO FALLIDO DE
INTERPRETACIÓN PICTÓRICA
CARLOS ALBERTO GALEANO MARÍN
- 240 LA CRÍTICA DE ARTE: UN CAMPO DE DIÁLOGO CON LA EXPERIENCIA
ARTÍSTICA, ABIERTO A LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS Y
SIGNIFICACIONES
DIEGO LEÓN ARANGO GÓMEZ
- 254 LA CLAVE DE LOS SUEÑOS
DAVID JACOBO VIVEROS GRANJA
- 269 LAS REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA COLOMBIANA EN LAS OBRAS
DE BEATRIZ GONZÁLEZ REALIZADAS ENTRE EL PERIODO 1991-2009
JORGE EDUARDO URUEÑA LÓPEZ

- 283 EL GIRO PICTÓRICO, UN ENSAYO SOBRE LA TEORÍA DE W.J. MITCHELL
LUIS FELIPE VÉLEZ FRANCO
- 289 EL CONCEPTO DE SÍMBOLO EN EL BARROCO
CARMEN FERNÁNDEZ GALÁN MONTEMAYOR
- 296 APROXIMACIÓN SEMIÓTICA A LA OBRA FOTOGRÁFICA Y NARRATIVA
DE JUAN RULFO
CLAUDIA GIOVANNA ESCUDERO ZAPATA
- 309 REVISUALIZING HISTORY: ELENA PONIATOWSKA'S VISUAL NARRATIVE
LAS SOLDADERAS
NATHANIAL GARDNER
- 317 SOBRE LA POLIFONÍA DEL YO DIALÓGICO Y SU DEVENIR DISCURSIVO EN
LA REALIDAD DE LA VIDA COTIDIANA
ELŻBIETA MAGDALENA WĄSIK
- 332 LA MALINCHE TRADUCTORA: REESCRIBIR LA IMAGEN DE LA MUJER
CLAUDIA LILIANA GONZÁLEZ NÚÑEZ
- 343 ANÁLISE SEMIÓTICA DA METALITERATURA NAS CRÔNICAS
“GRAMÁTICA”, DE LUIS FERNANDO VERÍSSIMO E “O MISTÉRIO DA POESIA”,
DE RUBEM BRAGA
ERIVELTO DA SILVA REIS
- 358 LOS IMAGINARIOS EN TORNO AL MÚSICO JALISCIENSE CLEMENTE
AGUIRRE, CONSOLIDACIÓN SIMBÓLICA E IDENTIDAD
EDUARDO ESCOTO ROBLEDO
- 371 META-RELATO Y ESTÉTICA NARRATIVA: LOS VALORES
TRASCENDENTALES EN EL CINE
SAÚL ARIZA LARRAÑAGA
- 378 BURLA E IRONÍA EN EL CONTENIDO DISCURSIVO DE LAS LETANÍAS DEL
CARNAVAL DE BARRANQUILLA, COLOMBIA
ALEJANDRO ESPINOSA PATRÓN
- 401 CÓDIGOS CULTURAIS COMO CONSTRUÇÕES DE SÍNTESE ANALÍTICA DO
ESPAÇO CINEMÁTICO
IRENE MACHADO
- 420 **TERCERA SECCIÓN**
Semiótica y lenguajes digitales
- 421 SIGNOS IMAGÉTICOS E INSERÇÃO SOCIAL
ANTONIO ROBERTO CHIACHIRI FILHO
- 430 DATOSFERA COMO SEMIOSFERA: WEB 2.0 Y SEMIÓTICA DE DATOS EN LA
ERA DE LA INFORMACIÓN
RUBÉN RAMÍREZ SÁNCHEZ

- 440 PLURALIDAD CULTURAL, SIGUIENDO LA DINÁMICA DEL DOCUMENTAL INTERACTIVO EN EL CONTEXTO ACADÉMICO
NORBERTO FABIÁN DÍAZ DUARTE
- 450 RECUPERACIÓN SIMBÓLICA QUE UNE GENERACIONES: EL CASO DE “EL ARTILUGIO DE MADERA” DESDE LA PERSPECTIVA STORYTELLING
MARTHA LIGIA JIMÉNEZ TILAGUY
- 462 MUTACIÓN DE UNA REVISTA DE ARTE CONTEMPORÁNEO A SU DIARIO DIGITAL
LYDIA ELIZALDE
- 474 HIBRIDACIONES ESPACIO-TEMPORALES EN AMBIENTES COLABORATIVOS MULTIMEDIÁTICOS
HEIDI J. FIGUEROA SARRIERA / LAURIE ORTIZ / HUMBERTO CAVALLIN
- 490 INFORMAR Y DAR FORMA AUDIOVISUALMENTE: INTERSECCIÓN, TERRITORIO Y RECIPROCIDAD
CRISTINA VOTO
- 503 NETFLIX: ALGORITMO DE LA ACCIÓN MENTAL O LÓGICA DEL CAPITALISMO COGNITIVO
ELISEO R. COLÓN ZAYAS
- 512 PERSONAJES HISTÓRICOS Y MELODRAMA LA NARRATIVIDAD EN LAS SERIES: *AMERICAN CRIME STORY*, *THE PEOPLE V. O. J. SIMPSON*
RAÚL QUINATZI BUENDÍA RAMÍREZ
- 520 LÓGICA DE LA GESTIÓN Y PRODUCCIÓN SEMIÓTICA MULTIMODAL
BIANCA SUÁREZ PUERTA
- 541 CURSO VIRTUAL PARA LA ENSEÑANZA DE FUNDAMENTOS DE PROGRAMACIÓN DE COMPUTADORES EN LENGUA DE SEÑAS COLOMBIANA
JULIÁN J. NOGUERA / CARLOS A. AREIZA / GLORIA M. DÍAZ
- 549 “RECONSTRUCCIÓN: LA GUERRA NO ES UN JUEGO”: UN VIDEOJUEGO PROSOCIAL Y TRANSMEDIA
ÁLVARO TRIANA
- 560 RECURSOS SEMIÓTICOS EN LOS VIDEOCLIPS DEL NARCOCORRIDO CONTEMPORÁNEO
TANIUS KARAM CÁRDENAS
- 576 UTOPIÁS, DISCURSOS E IMAGINARIOS: LAS POSIBILIDADES SEMIÓTICAS LATINOAMERICANAS
LUIS JAVIER HERNÁNDEZ CARMONA

- 584 **CUARTA SECCIÓN**
Semiótica y mediatizaciones
- 585 INTERACCIÓN Y AGENCIA DERIVADA: IMPLICACIONES EN LA SEMIÓTICA DEL DISEÑO
JUAN CARLOS MENDOZA COLLAZOS
- 591 UTOPIA
AMALIA SOLEDAD MARTÍNEZ
- 604 ANIMALIER, ANIMISMO E COSTUMI FOLKLORICI
BIANCA TERRACCIANO
- 615 MODA SOSTENIBLE: MODA CON IMPACTO POSITIVO
GEMA GÓMEZ DE PABLO
- 629 PATRONAJE CON RESIDUO CERO: UN CÓDIGO PARA FORMARY TRASCENDER FRONTERAS
LIDIA ESPERANZA ALVIRA GÓMEZ
- 641 LA NARCOVIOLENCIA Y SUS RELATOS TELEVISIVOS
ALFREDO TENOCH CID JURADO
- 652 LA UTOPIA DEL AMOR ROMÁNTICO Y EL CONSUMO DE TELENOVELAS
VERÓNICA VÁZQUEZ MANTECÓN
- 668 MITOPOEIA EN LAS NOTICIAS DE LA TELEVISIÓN NORTEAMERICANA: IMÁGENES, ARQUETIPOS Y NARRATIVAS DEL COWBOY Y LA DIOSA
OTTO SANTA ANA
- 683 DESFASAJES ENTRE VISIBILIDADES Y DISCURSOS TELEVISIVOS: EL APORTE DE LA SEMIÓTICA A LOS ESTUDIOS DE GÉNERO Y MEDIOS
GUIDO ALEJO SCIURANO / IVÁN FACUNDO RUBINSTEIN
- 697 PRODUÇÃO TELEVISUAL: FORMULAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS
ELIZABETH BASTOS DUARTE
- 707 *BUONO DASCATTARE*: EL LENGUAJE DE LA FOTOGRAFÍA
SABRINA LEMBO
- 715 DUANE MICHALS: RELACIÓN ENTRE IMAGEN Y PALABRA
GLORIA INÉS OCAMPO RAMÍREZ
- 729 CORREDOR FOTOGRÁFICO: HAGAMOS MEMORIA
YEISMY AMANDA CASTIBLANCO VENEGAS
- 738 EL SIGNO ES VACACIONES: ACAPULCO A TRAVÉS DE LA MIRADA DEL TURISTA
MIGUEL DARÍO SÁNCHEZ SEGOVIA
- 756 LA REPRESENTACIÓN FEMENINA DE LAS PORTADAS DE VOGUE
DUANNY DANIEL VILLARROEL ROJAS / MARÍA INÉS MENDOZA

ANIMALIER, ANIMISMO E COSTUMI FOLKLORICI

BIANCA TERRACCIANO
Sapienza Università di Roma
biancateracciano@alice.it

Trama e ordito dell'animalier¹

Se, seguendo Roland Barthes (1973, p. 63), “Testo vuole dire Tessuto” nel cui intreccio si cela un senso, allora possiamo sovvertire questo assunto, affermando che anche un tessuto è un testo, indossato da un soggetto che “si disfa” al suo interno. Ogni filo di un tessuto esprime, crea e trasforma il corpo che ricopre, lo rende leggibile all'esterno portandolo a rappresentare qualcosa, attualizzando l'immaginario di cui si fa latore.

Proprio come nel testo, trama e ordito del tessuto ne costituiscono la coerenza discorsiva dotata di un'intenzionalità volta a generare senso, rendendolo atto comunicativo assunto tanto dal destinante quanto dal destinatario. I giochi di trama e ordito creano motivi sul tessuto, delle decorazioni, che assumono funzioni poetiche ed espressive, ispirando interpretazioni, associazioni emotive, basate su un repertorio figurativo e plastico significativo per una certa cultura. I tessuti assumono delle denominazioni diverse proprio in relazione ai loro motivi, come dimostra l'animalier, un tributo alla vicinanza tipicamente femminile allo stato autentico dell'animalità, una similarità figurativizzata dall'energia primigenia della madre terra che rende la donna una summa di natura e cultura, il superamento incarnato di una dicotomia.

In italiano, l'aggettivo animalier deriva da un falso francesismo, poiché, da quanto si legge nel dizionario Garzanti, ha acquisito il significato di “disegno maculato, zebrato, tigrato ecc., utilizzato come elemento decorativo di tessuti”. In francese il termine è associato alla rappresentazione fedele dell'aspetto e del comportamento degli animali, nella danza o nelle arti figurative, oppure alla riproduzione del loro habitat in parchi a tema (Dizionario Larousse). Possiamo definire l'animalier come un forestierismo del sistema moda, un termine ombrello al cui interno si inseriscono le varie conformazioni e colorazioni del manto animale, con cui instaura un rapporto sineddochico. Restando

¹ Il primo paragrafo è una rielaborazione parziale del testo di prossima pubblicazione dal titolo “Anime Animalier” (Atti del Convegno Internazionale “Zoosemiotics 2.0”, Palermo 1-2 dicembre 2016), che indaga il fenomeno sotto aspetti diversi sulla scorta di casi di studio incentrati quasi unicamente sul gatto. Pertanto preghiamo il lettore di considerare il presente articolo come il completamento di una ricerca dal frame comune.

nell'ambito dei tropi, se ci focalizziamo sull'animalier come componente di un outfit, di un total look, allora dobbiamo rifarci all'altra figura della contiguità, la metonimia, poiché l'insieme delle sue parti implica un principio di causalità che lo rende intellegibile e coerente all'interno di una cultura, proprio come per un testo è richiesta una data interpretazione, pena la sua decodifica aberrante. L'abbigliarsi con motivi animalier rende simili alle specie da cui si trae ispirazione per il decoro della stoffa, instaurando un rapporto di una somiglianza e dunque una metafora tramite cui si attiva una catena metamorfica da umano ad animale. Nella letteratura fiabesca e nella mitologia la trasformazione della donna in animale è un universale culturale, basta pensare alla donna-volpe in Asia ed Europa, oppure alla più celebre *Pelle d'asino*, fiaba popolare resa celebre da Charles Perrault, dove grazie a una lurida pelliccia una meravigliosa principessa diventa altro da sé riuscendo a portare avanti il suo programma narrativo votato al desiderio di una nuova vita. Ecco che grazie a *Pelle d'asino* riusciamo a comprendere la natura trasformativa del tessuto animalier, un oggetto semiotico dalle proprietà magiche che media tra vestito e accessorio, nascondendo ed esaltando il corpo.

L'animalier frammenta il corpo vivente in modo feticistico e opera un'alterazione della struttura della soggettività come un assemblaggio, un rizoma, animando una topologia altra del sé, per un'economia dello sguardo, dell'identificazione del divenire. Se ci soffermiamo sull'animalier come rizoma (Mackinney-Valentin, 2017, p. 84), comprendiamo che si inserisce in una struttura aperta e dinamica dove il suo essere di moda non riguarda un cambiamento netto, improvviso, dovuto solo all'alternarsi delle tendenze stagionali, ma graduale e ricorrente, dove tramite variazioni ed estensioni di significato oscilla, a mo' di pendolo, tra differenti valorizzazioni, sedimentatesi nel corso dei secoli, come dimostrano miti, folklore, storia e religione, tutti accomunati da zoomorfismo e antropomorfismo come fil rouge. Il discorso però può andare ancora oltre, superando le canoniche barriere tra regno animale e vegetale se si tiene presente, per utilizzare un'espressione di Henri Bergson (1907), che condividono lo stesso *slancio vitale*, una simile esigenza creatrice, vale a dire una comune energia preesistente e potenziale.

L'anima animalier va intesa in una concezione metafisica dove la moda tesse trama e ordito delle sue assiologie adoperando il vasto telaio della natura, capace di diffondere universali culturali su questioni generalmente relegate esclusivamente nei loro luoghi di pertinenza geografica. A supporto di questa ipotesi ci proponiamo di analizzare alcune collezioni di alta moda in cui sono presenti pattern animalier e capi mutuati dal costume folklorico, supportati da riferimenti transculturali e intertestuali, con particolare riguardo al tema dell'animismo, rispetto a cui abbiamo trovato parecchi spunti di riflessione nei miti delle civiltà indigene colombiane.

Felini e serpenti

Cominciamo il nostro excursus con Alessandro Michele, direttore creativo del brand Gucci che, dichiaratosi apertamente animista, ha dato vita al *Gucci Garden*, dove specie

esotiche animali e vegetali incontrano i nuovi motivi della collezione Pre-Fall 2017: il primo, chiamato *Angry Cat*, consiste nella raffigurazione di un gatto infuriato che condivide i principali elementi ricorrenti nell'iconografia felina degli indigeni colombiani, cioè le fauci spalancate e le zanne in mostra; mentre il secondo, ovvero la stampa *Flora Snake*, è una rivisitazione degli storici disegni realizzati negli anni Sessanta da Vittorio Accornero per Grace Kelly, dove ai classici fiori si intrecciano dei serpenti, altra figura rilevante nell'animismo tribale della Colombia amazzonica. I capi in seta realizzati con il pattern *Flora Snake* presentano, stampata sugli orli, la frase già comparsa nella collezione AI 2016-17 in abbinamento a figure tessili feline, "L'Aveugle Par Amour", "cieco per amore", citazione di un dramma del 1871 scritto da Marie-Anne-Françoise Mouchard de Chaban, detta Fanny, nota come la contessa de Beauharnais, un'esponente della mondanità francese che ha adoperato la sua influenza sociale per difendere ed esercitare la libertà di espressione delle donne. Il dramma in questione è stato pubblicato dopo la morte di Claude Joseph Dorat, intimo amico della contessa a cui venivano malignamente attribuiti i suoi scritti, ed è servito a darle dignità letteraria, affermandola come la prima donna a cui venne riconosciuto un certo valore intellettuale. Quindi la cecità amorosa non è solo una frase a effetto, bensì il riferimento a un preciso immaginario, popolato da donne-fiere capaci di distinguersi e combattere coraggiosamente per i propri ideali, proprio come si legge sul sito Gucci.

La frase della contessa de Beauharnais ci fa pensare a una donna alla moda che si appropria delle qualità dei felini e del mondo naturale per raggiungere i suoi obiettivi, come conferma uno dei capi iconici della collezione autunnale di Gucci, ossia la cappa in lana a righe arcobaleno e frange, al cui centro è posizionato il decoro *Angry Cat*, da cui si diramano raggi ricamati con paillettes, che compongono una sorta di aureola al contrario, elevando il felino a essere soprannaturale, similmente a quanto accade nella cultura animista amazzonica.

Come già anticipato, nell'iconografia degli indigeni colombiani ritroviamo come motivi ricorrenti connessi allo sciamanesimo serpenti, anaconda o boa, declinati anche in forma stilizzata con linee curve, e felini, tra cui si riconosce principalmente il giaguaro, o i tratti plastici del suo mantello maculato. Felini e serpenti vengono spesso uniti all'uomo per dare vita a esseri soprannaturali feroci, zoomorfici e antropomorfici insieme, di cui i singoli elementi attribuibili alle tre specie coinvolte sono volti, arti, zanne, fauci spalancate e lingua bifida.

In questo senso gli studi di Gerardo Reichel-Dolmatoff (1972) sulle sculture megalitiche del parco archeologico di San Agustín sono di fondamentale importanza, in quanto evidenziano che la trasformazione in felino è un motivo predominante nella cultura colombiana da millenni, specialmente nell'arte figurativa, dove si tende a rappresentare il felino nell'atto di ringhiare, dotandolo di corpo o sagoma umana, per esprimere la simbiosi tra le due specie. Lo studioso ha anche esaminato un oggetto di legno intagliato, conservato presso i Musei Vaticani di Roma, che sembra rappresentare

un mostro metà felino e metà serpente che nell'iconografia degli indiani colombiani Kogi sta per l'opposizione tra le costellazioni di Orione e Scorpione, tra giaguaro e serpente, figurativizzazione dell'avvicinarsi della stagione secca e di quella piovosa (Reichel-Dolmatoff, 1990, p. 33). Infatti, nello sviluppo del motivo ferino Reichel-Dolmatoff (1971, p. 212) ha osservato una caratterizzazione più complessa degli attributi del giaguaro, animale capace di sopravvivere nelle più disparate condizioni ambientali, di arrampicarsi sugli alberi, nuota, di adattarsi al giorno e alla notte, dunque in grado di dominare tutti gli elementi così come la luce e l'oscurità, ponendosi come un essere trasversale, poliedrico, capace di chiudere il divario tra universo visibile e quello invisibile.

Gli indigeni considerano il giaguaro come la figurativizzazione del potere, e lo confermano le pratiche sciamaniche di alcuni gruppi, tra cui ci sono i Tukano, dove è prevista l'assunzione di potenti allucinogeni creduti emanazione diretta del felino, perché vige la credenza che in questo modo si possano assorbire la sua essenza e la sua energia vitale, quest'ultima associata anche al colore acceso del suo mantello (Reichel-Dolmatoff, 1972, p. 62), considerato come formante plastico della creazione e della crescita.

Il giaguaro è protagonista anche dei miti d'origine Barasana in cui si narra che Yeba, un giaguaro diventato umano, divenne progenitore del popolo indigeno grazie all'unione con Yawira, la figlia dell'anaconda-pesce, convocando una crisi di tutte le specie coinvolte nel processo metamorfico della cultura animista tribale, per sottolineare la superiorità di esseri capaci di vivere in ambienti acquatici e terreni.

Yawira non è l'unica donna serpente ad aver dato vita a un popolo, come confermano alcuni indigeni del Rio Vaupés, accomunati dalla discendenza diretta dall'anaconda: gli indiani Tukano dell'Amazzonia colombiana nord-occidentale, credono di essere giunti sulla terra dall'acqua, tramite il rigurgito di un anaconda, mentre i Cuebo si riferiscono a un processo metamorfico multiplo, derivato dalla trasformazione delle rocce del fiume in anaconda, e di questi ultimi in esseri umani. Ciò che accomuna queste tre popolazioni indigene della Colombia non è solo il serpente, ma anche il ruolo dell'acqua come sorta di brodo primordiale, e figura elementale della vita che, in congiunzione euforica con la terra dà luogo all'isotopia della fertilità. All'assiologia figurativa di acqua e terra si aggiunge il ruolo di agenti di trasformazione ricoperto da serpenti e giaguari, coinvolti, a più riprese, in processi di antropomorfizzazione e zoomorfizzazione.

La presenza del decoro di animali sugli abiti aggiunge un surplus di senso atto a operare una zoomorfizzazione, una completa sovrapposizione tra donna e felino, tra donna e serpente, fondendo proprietà di specie diverse per creare un essere completamente nuovo, modellandolo con la loro silhouette.

Universi ideologici tra cappe e terra

Sinora abbiamo visto che possiamo ricondurre le ispirazioni del sistema moda al mondo animale, al desiderio innato di condividere la loro forza, di assorbirne le qualità

caratterizzanti, come propugna l'ottica animistica e sciamanica, trasformando gli indumenti a loro immagine e somiglianza, per fare in modo che siano vitali per l'esistenza umana quanto lo sono per giaguari e serpenti i manti maculati e le livree colorate, cercando di replicarne anche le funzioni termiche, di protezione e copertura. Quest'ultimo elemento ci offre un ulteriore spunto di analisi, quello della citazione del costume folklorico e delle sue finalità nella moda contemporanea, e in tal senso la cappa di Gucci a righe arcobaleno diventa di nuovo un valido esempio perché è una chiara rielaborazione della ruana colombiana, sia nel tessuto che nella forma.

La ruana è una cappa di lana risalente alla civiltà andina Muisca, la cui tradizionale tessitura tradizionale è perpetuata nella contemporaneità da circa 300 famiglie del comune di Nobsa (dipartimento di Boyacá), dove si celebra *El Día Internacional de la Ruana*, che cade ogni terza domenica di maggio. Nata per resistere al vento e alla pioggia delle Ande, la ruana nasce come indumento tipicamente indossato da contadini e viaggiatori, visto anche come una marca di povertà rurale (Stanfield, 2013, p. 94) e di basso cetto sociale, tanto da venire vietata in una scuola di Pamplona, città a nord di Bogotá, nella prima metà dell'Ottocento (Clark, 2007, p. 100).

Il mercato ha saputo risemantizzare questo capo modesto connotandolo con le trasformazioni geografiche e sociali delle donne colombiane, attraverso l'impiego di tessuti più pregiati, colori vivaci e dettagli preziosi. Dalle Ande, dalla campagna, la ruana è giunta in città diventando un pezzo della moda metropolitana, assurta più volte nel corso del Novecento a figurativizzazione del livellamento sociale, come è accaduto durante il periodo della *Revolución en Marcha* (1934-1938), dove l'orgoglio nazionalista colombiano veniva dimostrato dalle donne indossando ruanas molto elaborate (Stanfield, 2013, p. 94).

La ruana è associata anche alla rivoluzione sociale legata a Jorge Eliécer Gaitán, che ha conseguito il dottorato in diritto penale all'Università Sapienza di Roma, grazie a cui le mantelle iniziarono a vedersi anche nei luoghi in cui prima non erano ben accette, tra cui i teatri, scatenando lo sdegno dell'alta borghesia di Bogotá, che giunse addirittura a emigrare all'estero pur di non mescolare i loro abiti eleganti con chi aveva indosso un capo dalle origini modeste. Quindi la ruana è stata protagonista delle varie discriminazioni sociali che hanno vessato la Colombia, anche a livello giuridico, come dimostra il detto popolare "la ley es para los de ruana" (la legge vale solo per chi indossa la ruana).

Ciononostante, la ruana, per il suo essere tra i più tipici costumi folklorici della nazione, è stata più volte utilizzata nei testi pubblicitari con il significato di colombianità, rimarcando il suo valore ideologico, come dimostra l'annuncio a stampa della birra del popolo di marca *Cabrito*, datato 1949, oppure il claim "servicio ruana roja" della compagnia area di bandiera *Avianca*, risalente al 1968, anno in cui la cappa divenne il capo basilare della divisa delle hostess. Oltre alla pubblicità, la ruana è servita a esprimere la cultura di provenienza della prima *Miss International* del mondo, Stella Márquez

Zawadski-Araneta, la donna che tra gli anni Cinquanta e Sessanta ha saputo incarnare il titolo di principessa indigena venendo ritratta con una ruana sul braccio, abbinata al costume tradizionale degli indiani di Sibundoy, villaggio indigeno del dipartimento di Putumayo, sincretizzando in sé le diverse anime colombiane (Stanfield, 2013, p. 133).

Dunque la ruana è un capo dalla duplice anima, nato per ricoprire una funzione pratica, lavorativa, ma allo stesso tempo elemento distintivo della lotta di classe. Pertanto possiamo affermare con Pëtr Bogatyřev (1982, p. 86) che “il costume popolare è sotto molti punti di vista l’esatto opposto del vestito che segue la moda” poiché non deve cambiare periodicamente per seguire le tendenze, bensì deve rispecchiare le funzioni che gli vengono attribuite dalla cultura e dalla natura, rispetto a motivazioni, pratiche, estetiche, magiche, regionali, sociali. Il costume folklorico è una questione di orgoglio nazionale e la ruana testimonia visibilmente la storia della Colombia perché si pone come

representazione viva delle stratificazioni sociali e delle articolazioni professionali di ciascuna collettività. È soprattutto, per quanto connesso alla protezione del corpo dalle intemperie, dunque a un fatto sommamente naturale, un dispositivo produttore di tratti simbolici in cui si materializzano e attraverso cui si veicolano valori e messaggi che implodono interi universi ideologici. (Buttitta, 1992, p. 61)

La ruana colombiana rielaborata dai designer contemporanei prescinde dalla motivazione naturale, dalle imposizioni della temperatura e dunque incarna quella soglia dell’intelligibile rilevata da Barthes (1967, p. 99) dove si rinvergono le basi della connotazione del sistema retorico della moda. La cappa a righe arcobaleno di Gucci è un capo di alta moda, lo conferma anche il prezzo elevato; ciononostante, come anticipato in precedenza, condivide con la ruana tradizionale colombiana il materiale, la lana, e il pattern a righe colorate, ponendosi come una figura dell’isotopia dell’integrazione transculturale, della creolizzazione di tratti e motivi desunti da culture altre che spesso avviene nelle collezioni di alta moda.

Sinora abbiamo solo fatto riferimento a Gucci, ma abbiamo ravvisato un simile valore simbolico nei capi proposti da Dior nelle collezioni Cruise 2018 e Haute Couture AI 2017-18. Per quanto concerne quest’ultima, denominata “Mind the Map”, è intuitivo rilevarne l’isotopia manifesta, ovvero il viaggio transcontinentale intrapreso per esperire culture diverse, un percorso di scambio estetico e cognitivo che conduce alla libertà, simbolo di commistione con l’alterità sia umana che animale. Gli animali sono rappresentati non solo nei pattern dei capi, ma anche nelle scenografie della sfilata, tenutasi il 3 luglio 2017 a Parigi, realizzate dall’artista romano Pietro Ruffo, autore nel 1978 dell’*Atlante degli animali d’Europa*, ampliato per Dior in quello del mondo intero, come mostrato nel trailer del fashion show.

L'atlante sussume in un fitto reticolo la commistione di motivi di diverse provenienze che Louis Hjelmslev (1954, pp. 54-55) avrebbe definito "apprezzamenti collettivi", cioè la convocazione delle varie accezioni delle sostanze del contenuto nelle culture, per cui lo studioso propone proprio l'esempio degli animali esotici, indicandoli come luogo della pertinentizzazione. L'esotismo pertinentizza l'alterità assoluta (Fontanille, 2003, p. 366) che tramite la moda diventa simulacro della nostalgia di un'età dell'oro in cui si poteva vivere in armonia con la natura ed esprimersi liberamente, senza restrizioni culturali.

Ed è proprio questo l'intento di Maria Grazia Chiuri, primo direttore creativo donna della Maison Dior, ossia offrire una donna in rappresentazione desiderosa recuperare la sua natura selvaggia e istintuale, ancestrale, per poter oltrepassare gli stereotipi e i ritmi serrati di vita dettati da cultura e società. La nostalgia della donna Dior per il suo sé selvaggio, viene esplicitata attraverso i motivi animalier ed etnici, convocando una configurazione passionale collettiva, un universale patemico riconosciuto da persone di diversa provenienza geografica, culturale ed epocale. L'atlante di Ruffo, dunque, traccia una cartografia di uno spazio topico e utopico allo stesso tempo, che sente e fa sentire dove l'animalier e i motivi etnici fungono da catalizzatori del ricordo, ammantando un'operazione cognitiva di confronto tra tempi e spazi, compiuta dal metasoggetto, che mette faccia a faccia il soggetto del fare disforico, colto hic et nunc, con il suo simulacro narrativo convocato, portatore di un'euforia originaria (Greimas, 1986, p. 24). A questo punto è d'obbligo chiederci dove cercare le radici ancestrali dell'euforia originaria, della natura selvaggia femminile, e Dior ci viene ancora una volta in aiuto, in primis con la collezione Ovale del 1951 del fondatore della Maison, ispirata alle pitture rupestri delle grotte di Lascaux, risalenti al Paleolitico superiore, i cui motivi sono stati ripresi e risemantizzati da Chiuri per la Cruise 2018, in cui la silhouette dominante scelta dalla designer è quella da cowgirl, con tanto di ruanas in camoscio e in lana, e cappelli a tesa larga di forma simile ai sombrero vueltiao e Wayuu dalla cupola piatta, parte del costume tradizionale colombiano, specialmente dei *llaneros*, i cowboy della regione degli Llanos Orientale, sita a est della Colombia e a nord del Venezuela.

I *llaneros*, come gli indigeni colombiani, sono fedeli alle loro tradizioni, praticamente immutate, da almeno cinque secoli, e incarnano nei loro corpi l'arricchimento culturale della creolizzazione visto che sono di solito mulatti, di discendenza amerindia. Conducono un'esistenza nomadica, ragion per cui hanno un legame particolare con i cavalli, veri e propri compagni di vita, il centro della loro cultura insieme alla terra, considerata come un'entità superiore, una risorsa di beni e di energia, dove si mescolano credenze, risorse, lavoro, religione, medicina tradizionale.

L'abito folklorico della donna *llanera*, indossato per eseguire la danza tradizionale *loropo*, condivide con il costume tradizionale colombiano la gonna a balze, quest'ultima una grandezza figurativa che ritroviamo nelle collezioni dei nostri due casi di studio europei Dior e Gucci. A tale proposito risulta particolarmente interessante un abito

con gonna a balze realizzato in tessuto patchwork parte della collezione pre-Fall 2017 di Gucci, dove si mescolano le due figure tessili animalier analizzate in precedenza, vale a dire i motivi felini e la stampa Flora Snake. Quest'abito racchiude sia l'isotopia animistica che quella folklorica, elemento che abbiamo rilevato anche nella collezione PE 2017 di un altro marchio, questa volta dell'alta moda colombiana, che porta il nome della stilista Silvia Tcherassi. Ci riferiamo a "Las mujeres de Macondo", i cui capi traggono ispirazione dalle donne protagoniste di *Cien años de soledad* di Gabriel García Márquez (1967), mediante stampe vegetali, animali e di vedute immaginarie di Macondo, desunte attingendo alla serie di foto scattate da Luis Cobero ad Aracataca, paese natio dello scrittore colombiano. Alcuni capi de "Las mujeres de Macondo" rivisitano i costumi folklorici tradizionali come la camicia destrutturata a mo' di ruana, e il tailleur pantalone bianco che ricorda per silhouette e denominazione il *liqui-liqui* degli uomini llaneros, il completo usato per la joropo, arricchito da balze rimandanti alla gonna della donna llanera citata poc' anzi, che a detta di Tcherassi sussumono l'immaginario creato da García Márquez (Hofman, 2016). Lo stesso Gabo ha indossato il *liqui-liqui* di origine venezuelana per ritirare il suo Nobel alla letteratura nel 1982, rendendo un abito tradizionale, fino a quel momento sconosciuto, noto in tutto il mondo. Alcuni nomi dei capi della collezione sono ispirati a svariate località italiane – Massa Lubrense, Nola, Pisa – esplicitazione del legame tra la stilista e l'Italia, dove sono situati i laboratori che hanno realizzato le stampe delle immagini di Cobero sui tessuti. Oltre all'indubbia rilevanza intertestuale e transculturale de "Las mujeres de Macondo", desideriamo evidenziarne il legame con l'animismo derivante dal romanzo stesso, in cui alcune figure della natura come la pioggia e gli alberi sono umanizzate, rese senzienti e in grado di attuare una manipolazione patemica sui personaggi, estesa alla donna che indossa i capi. A detta della stilista, pare sia stata proprio una specie di albero, motivo ricorrente in *Cien años de soledad*, il macondo, ad aver ispirato il nome della città immaginaria di Gabo, soprattutto per via di alcune credenze popolari che gli attribuiscono la proprietà di assorbire i rumori di giorno e restituirli di notte, come una sorta di canale di comunicazione preferenziale tra gli umani e la natura, tra uomo e divinità, dove gli stati dei primi coincidono con quelli della seconda e viceversa. Non dobbiamo considerare questa concezione del mondo naturale meramente romanzesca e troppo lontana nel tempo e nello spazio: basta pensare agli indiani U'wa e alla furiosa battaglia contro l'estrazione petrolifera nel loro territorio avvenuta tra la fine degli anni Novanta e gli inizi del Duemila. Nella loro visione animistica il petrolio, chiamato *ruiria*, è il sangue della terra ed estrarlo da un suolo sacro, in cui si mantengono gli equilibri tra il mondo visibile e quello invisibile, cioè dell'intero universo, causerebbe la distruzione dell'ecosistema. Da quanto affermato nel messaggio del popolo U'wa al mondo (Amazon Watch, 1997), presentato dal presidente delle autorità tradizionali Berito Kuwaru'wa al forum nazionale sull'ambiente di Guaduas, il 10 gennaio 1997, si comprende quanto sia importante la terra, la madre terra per gli indigeni, e il rapporto

fraterno che intercorre tra piante, animali e umani, tra tutte le specie viventi interconnesse dalla stessa forza. Nel testo è ricorrente la domanda “Chi è il selvaggio?”, chiaro segno dell’uso dispregiativo di un termine il cui significato reale presuppone un’esistenza in armonia con la natura, reciproco rispetto e collaborazione.

Il discorso non vale solo per gli U’wa, ma anche per gli altri gruppi etnici colombiani, in cui le categorie sociali vengono proiettate sulla natura, innescando un processo di significazione atto a validare le norme sociali come naturali. I Makuna, ad esempio, credono che le comunità animali siano organizzate come le umane, e dunque modellano le loro interazioni con gli animali sulla base di quelle tra persone, a dimostrazione del fatto che nell’animismo degli indigeni colombiani risiede una rappresentazione metaforica e simbolica delle relazioni sociali umane (Willerslev, 2007, p. 17), espresse in una relazione di completa mimesi col mondo animale.

Nella Colombia rurale la terra viene umanizzata in quanto forza primigenia, a cui attingere o mangiando i suoi prodotti (Gudeman e Rivera, 1989), oppure, estendendo il significato di questa pratica al nostro caso di studio, indossando gli abiti recanti i suoi motivi caratterizzanti.

Per tirare le fila

I motivi del mondo naturale, animali e vegetali, incarnano un soggetto patemico, attore e attante delle narrazioni di cui fa parte, il quale si affida all’esotico per significare l’alterità, ciò che non è stato intaccato dall’umano, imprimendo nel corpo, sospeso tra esteriorità e interiorità, i tratti migliori della mescolanza delle specie, offrendogli una base evolutiva ulteriore, uno slancio vitale. In altre parole, le stampe di flora e fauna ammantano di affetti chi li indossa, invitandoli a entrare in temporanee configurazioni esotiche dell’esperienza.

Gucci, Dior e Silvia Tcherassi, pur partendo da ispirazioni diverse, propongono motivi animalier, ruanas, valide figure dell’isotopia animista e dell’integrazione transculturale. I valori assiologici collettivi delle collezioni analizzate spaziano dalla “natura selvaggia”, dove l’indumento reca in sé i rimandi ai suoi tratti caratterizzanti, alla “distorsione culturalizzata”, in cui le motivazioni naturali e gli elementi provenienti da culture “altre” vengono adattati alla silhouette contemporanea.

Natura e naturalità hanno investito e continuano a investire i codici e le forme espressive di moda, in quanto concetti culturalmente costruiti e strutturati sulla base di opposizioni di tratti semanticamente vuoti che rimandano a una dialettica tra l’originario e il contemporaneo, tra un’età dell’oro in cui lo status quo era preservato e un’epoca in cui l’uomo ha preso decisioni scellerate. I motivi dei tessuti dei brand analizzati si connettono alla cultura indigena colombiana tramite una rima figurativa su cui si intersecano i rispettivi universi culturali, risemantizzati dall’esperienza estetica.

Ci troviamo dinanzi a un procedimento artistico che stravolge il consueto proiettandolo nello sconosciuto, perché trasferisce le stampe dal loro contesto abituale a una

sfera nuova, esotica perché proiettata in una realtà differente da quella originaria. In questo modo si amplifica l'efficacia comunicativa del capo, contribuendo a innescare l'effetto di straniamento perché rafforza il contrasto tra familiare e sconosciuto, garantendo la fascinazione del pubblico.

Le ruanas di Gucci e Dior, ad esempio, trascendono dal loro uso comune poiché il loro senso viene sovvertito, dimostrando che nulla può sfuggire all'aura sacralizzante di questi marchi, mentre la caratterizzazione di felini e serpenti nelle stampe ideate da Alessandro Michele derivano da un processo di creolizzazione tra culture diverse, rendendo la loro relazione concreta e accessibile. Nelle collezioni precedenti di Gucci il serpente rappresentato è della specie innocua *Lampropeltis triangulum*, presente nelle Americhe, la cui caratteristica principale è il mimetismo *batesiano*, vale a dire l'aver mutato la sua livrea per assomigliare al velenoso serpente corallo, un suo potenziale predatore. La scelta di questo particolare tipo di serpente può essere ricondotta al voler rappresentare una donna capace di cambiare pelle in ogni circostanza, in grado di difendersi dalle avversità.

La donna in rappresentazione di queste collezioni ha trovato il punto d'incontro tra cognizione e passione, tra sapere e affettività, anche nella costruzione della sua identità, modalizzata rispetto al voler essere con l'altro per scambiare significati e valori che le assicurano la libertà di essere se stessa.

Referencias

- Amazon Watch. (1997). *Message from the U'wa People to the World*. Disponibile da <http://amazonwatch.org/news/1997/0110-message-from-the-uwa-people-to-the-world>
- Barthes, R. (1967). *Système de la Mode*. Parigi, Francia: Editions de Seuil; trad. it. (1970). *Sistema della Moda*. Torino, Italia: Einaudi.
- . (1973). *Le plaisir du texte*. Parigi, Francia: Seuil; trad. it. (1975). *Il piacere del testo*. Torino, Italia: Einaudi.
- Bergson, H. (1907). *L'évolution créatrice*. Parigi, Francia: F. Alcan; trad. it. (2012). *L'evoluzione creatrice*. Milano, Italia: Rizzoli.
- Bogatyrev, P. G. (1982). *Semiotica della cultura popolare: feste, tradizioni, abbigliamento, teatro marionette, grida degli ambulanti, insegne di commercianti e artigiani, canzoni popolari*. Verona, Italia: Bertani. 1982.
- Buttitta, A. (1992). *L'abito come segno*. Nuove Effemeridi, 19, 61.
- Clark, M. (2007). Disciplining liberty: early national Colombian school struggles, 1820-1840. In K. Tolley (a cura), *Transformations in schooling: Historical and comparative perspectives*. New York, USA: Palgrave Macmillan.
- Fontanille, J. (2003). *Soma et sema. Figures du corp*. Parigi, Francia: Maisonneuve et Larose; trad.it (2004). *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*. Roma, Italia: Meltemi.

- García Márquez, G. (1967). *Cien años de soledad*. Bogotá, Colombia: Editorial Oveja Negra.
- Greimas, A. J., (1986), De la nostalgie. Étude de sémantique lexicale. *Actes sémiotiques - Bulletin*, (39); trad. it. La nostalgia: studio di semantica lessicale. In I. Pezzini (a cura) (1991), 19-25.
- Gudeman, S. & Rivera, A. (1989). Colombian conversations: The strength of the earth. *Current Anthropology*, 30, 267-281.
- Hjelmslev, L. (1954). La stratification du langage. *Word*, 10.
- Hofman, R. A. (2016). Portada: Silvia Tcherassi viste a las mujeres de Macondo. *Revista Diners*. Disponible da http://revistadiners.com.co/moda/disenadores/40116_portada-silvia-tcherassi-viste-las-mujeres-macondo/
- Mackinney-Valentin, M. (2017). *Fashioning Identity: Status Ambivalence in Contemporary Fashion*. Londra, Inghilterra; New York, USA: Bloomsbury.
- Pezzini, I. (a cura) (1991). *Semiotica delle passioni*. Bologna, Italia: Esculapio.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1971). *Amazonian cosmos: the sexual and religious symbolism of the Tukano Indians*. Chicago, USA: Chicago University Press.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1972). The feline motif in prehistoric San Agustín sculpture. In E. P. Benson (a cura), *The Cult of the Feline* (pp. 51-68). Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- . (1990). *The sacred mountain of Colombia's Kogi Indians*. Leiden, Germany: Brill.
- Robinson, L. (2013). *Gabriel Garcia Márquez and Ovid: magical and monstrous realities*. Woodbridge, Inghilterra: Tamesis Books.
- Stanfield, M.E. (2013). *Of beasts and beauty: gender, race, and identity in Colombia*. Austin, USA: University of Texas Press.
- Willerslev, R. (2007). *Soul hunters: hunting, animism, and personhood among the Siberian Yukaghirs*. Oakland, USA: Universit.