

**Cómo citar:**

Lozano, C.E. (2015). La producción artística del espacio: cuerpo, mediación y escenografías. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 182-190.

# LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DEL ESPACIO: CUERPO, MEDIACIÓN Y ESCENOGRAFÍAS\*

## ARTISTIC PRODUCTION OF SPACE: BODY, MEDIATION AND SCENERY

Camilo Ernesto Lozano Rivera\*\*

\*\* Doctor en Estudios Territoriales. Departamento de Antropología y Sociología, Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanas –ICSH–, Grupo de Investigación Filosofía y Cultura, Universidad de Caldas. Manizales, Colombia.  
E-mail: camilo.lozano@ucaldas.edu.co

### RESUMEN

Este artículo propone un traslado de determinados rasgos de la noción de *producción social del espacio* al ámbito de las artes performáticas. Para ello se concentra en el concepto de espacio producido desde una perspectiva sociocultural que incluye el papel fundamental del cuerpo. Expone también el concepto de *mediación* para caracterizar el modo en que, a través de los cuerpos, los espacios son generados. Además, se sirve de tres ejemplos concretos para ilustrar la propuesta con ejemplos de producción escenográfica, a saber, el montaje llevado a cabo por el colectivo Actores en Escena de la obra teatral *Mi familia* escrita por el dramaturgo uruguayo Carlos Liscano, la tragedia de William Shakespeare *Titus Andronicus* y el largometraje *Carnage* del director francés Roman Polanski.

### PALABRAS CLAVE

Cuerpo, escenografía, espacio, mediación, producción social del espacio.

### ABSTRACT

This article proposes transference of certain features of the concept of *Social Production of Space* to the field of the performing arts. To do this, it focuses on the concept of space produced from a socio-cultural perspective including the critical role of the body. It also presents the concept of *mediation* to characterize the way in which the bodies, the spaces are generated. Furthermore, it uses three concrete examples to illustrate the proposal with stage production, specifically, an assemblage conducted by the Actores en Escena group of the play *My family* written by the Uruguayan playwright Carlos Liscano, William Shakespeare's tragedy *Titus Andronicus* and *Carnage* a film made by the French director Roman Polanski.

### KEY WORDS

Body, staging, space, mediation, social production of space.

---

\* Recibido: 15 de junio de 2015, aprobado: 20 de agosto de 2015.

## LA PRODUCCIÓN SOCIAL DEL ESPACIO

La *producción social del espacio* comprende la conjunción en el espacio físico de las cualidades dialógica y dialéctica a través de las cuales los individuos ejercen su participación sobre las tensiones producidas en la vida social (Low, 2005). La cualidad dialógica hace alusión al componente procesual de la participación en la vida social, haciendo eco de una analogía directa con el diálogo, concretado en la actividad de conversar, que se caracteriza por la alternancia de turnos y la emergencia de nuevas ideas y significaciones en el marco del intercambio mismo. La cualidad dialéctica, por su parte, se refiere al carácter oposicional de dichos intercambios, orientados al contraste entre puntos de vista y abierto a la posibilidad vinculante que se halla incrustada en la objeciones (Low, 2005). Vale la pena señalar que estas oposiciones no son necesariamente excluyentes entre los elementos que contrastan, sino más bien propenden por la solidaridad entre las partes, de modo que de su relación es posible que surjan nuevas instancias de significación, en lugar de anularse mutuamente.

El espacio socialmente producido se entiende entonces como la plataforma sobre la cual procesos de consciencia y experiencia humanos toman forma material y espacial (Low, 2003). En otras palabras, se refiere a la localización tanto física como conceptual de las relaciones sociales en el espacio construido que deviene espacio social (Low, 1996). El espacio construido como objeto de reflexión no se agota pues, desde esta

perspectiva de análisis, en las condiciones expeditas de su materialidad; se constituye también con base en la intersección de diferentes aristas de la vida social, tales como la historia, la economía, la ideología, la tecnología o la cultura. Únicamente en relación con estas intersecciones puede afirmarse del espacio que este acarrea y transmite significación.

En este sentido, la experiencia de los *actores*<sup>1</sup> sociales adquiere gran importancia sobre el espacio producido como objeto de indagación. Aproximarse a la experiencia de los actores es viable “identificando dominios de acción y esfuerzo que permitan adelantar un análisis empírico” (Low, 1996, p. 863). Para este tipo de análisis, la interpretación de los motivos de la acción individual ocupa una posición de interrogante sugerente cuando se trata de dar cuenta del curso de la vida colectiva. Si aceptamos que el espacio socialmente producido se superpone con el espacio construido en el cual se desarrolla la socialidad, ¿qué es aquello que se comparte y en virtud de lo cual las acciones de los demás no nos son del todo ajenas?<sup>2</sup>

Una vez se toma en cuenta que la socialización opera paralelamente a

<sup>1</sup> El empleo de la noción de “actor” para referirse a las individualidades que participan de la vida social, encierra un supuesto sobre esta última, según el cual la vida social es análoga a un drama, en el cual todo contexto es escenario y toda acción es una ejecución de actos de manera repetitiva, representada (véase: Geertz, 1991).

<sup>2</sup> Podemos aducir que adquieren un valor los recursos extralingüísticos con los cuales los intercambios comunicativos se despliegan y toman fuerza, a través de la producción de signos deícticos que permiten desplazar el énfasis de un espacio a otro de las expresiones. Como en el caso de Kornél Esti (Kosztolányi, 2007, pp. 173-182) quien a bordo de un tren en Bulgaria y sin hablar búlgaro, sostiene una conversación de más de una hora con un revisor local, apelando casi exclusivamente a la gestualidad, el asentimiento cómplice o la negación dubitativa, con una ayuda mínima de los monosílabos “sí” y “no”.

nuestra capacidad para interpretar los motivos de la acción, la respuesta puede buscarse en los sistemas simbólicos.

Los sistemas simbólicos funcionan para comprender la confluencia de distintas perspectivas y las relaciones complementarias entre ellas. Cada uno puede considerarse como una especie de circunferencia (Burke, citado en Wertsch, 1999) que rodea la escena de la acción efectuada por alguien, limitándola. Además, como una forma de mediación entre quien ejecuta la acción y el objetivo de esta que, además, no constituye únicamente un estímulo sino que al orientar la acción encapsula un valor expresado en una vía de desarrollo posible de esta (Wertsch, 1999; Radford, 2006). Los modos de dicha mediación no son otra cosa que el empleo –informado por medio de la experiencia– de las herramientas culturales. Estas herramientas se hallan situadas histórica, institucional y culturalmente. Nótese que estos mismos aspectos de la mediación y su concretización en el empleo de herramientas culturales situadas, incluye también rasgos considerados más arriba como aristas de la vida social que se cruzan, posibilitando la producción social del espacio desde su dimensión material.

Los aquí denominados sistemas simbólicos ofrecen las condiciones de posibilidad para la interpretación de los motivos de la acción, a través de un ejercicio en ocasiones equiparado al acto

de leer<sup>3</sup>: “[...] leer es necesariamente penetrar mediante la mirada en relación de sentido o de no-sentido con una presencia” (Blanchot, 1973, p. 35).

Sin embargo, es en su calidad de mediadores en lo que nos detendremos, ya que partiendo de la consideración de que los sistemas simbólicos que actúan como mediadores lo hacen entre los procesos psicológicos individuales y los procesos sociales colectivos, constituyen un modo de resolución del antagonismo analítico entre individuo y sociedad. Además porque, como trataremos de mostrar, este punto de vista puede ser útil a la hora de presentar la relación entre el individuo y el espacio socialmente producido a través de la corporalidad. Básicamente, por el hecho de que la interacción social entre humanos “requiere que la experiencia sea representada en términos de significados categóricamente generalizables” (Lucy y Wertsch, 1987, p. 71).

## EL ESPACIO CONTRA-PRODUCIDO

La convergencia de fuerzas que caracteriza la producción social del espacio, tiene un correlato teórico no muy reciente, identificado por el autor francés

<sup>3</sup> Es ampliamente conocida en Ciencias Humanas la argumentación que a este respecto desarrollara Clifford Geertz (1973, 1991). Un poco menos la desarrollada por el crítico literario Kenneth Burke (1966) en la cual el primer autor se inspirara. En ambos casos, la instrumentalidad de los actos creativos pasa a ser un potencial interpretativo en el cual una posición epistemológica hermenéutica se convierte en un recurso metodológico, según el cual la relación de doble vía entre el todo y las partes es inescindible de la labor analítica de la acción individual. Menos conocida aún, es la argumentación de Hans Blumenberg (2001) a propósito de la legibilidad del mundo. Según este autor y su mirada crítica sobre los modos de la racionalización presentes en el pensamiento occidental, la legibilidad obedece a procesos de metaforización de los que ha sido objeto este pensamiento, a partir de un mundo creado, un *logos*.

Henri Lefebvre (1974) con el auge de las sociedades capitalistas, y denominado por él mismo como la urbanización general de la sociedad. Esta noción hace énfasis en la noción de producción vinculada con la existencia de fuerzas productivas que no solo operan *en* el espacio sino que además lo producen a medida que ocurren, concurren e interactúan. Este nivel macro del análisis, si bien delimita el contexto económico capitalista, excluye sin embargo una dimensión importante de las relaciones sociales en espacios urbanizados: el cuerpo humano.

El cuerpo, en referencia menos a su sustrato orgánico-anatómico que a su condición de producto de las relaciones sociales, tiene una ya larga tradición en los análisis desarrollados en la teoría social (*cfr.* Low, 2003). Esta forma de concebirlo, postula que el cuerpo se encuentra socialmente informado. Que a lo largo de las trayectorias sociales y los contextos y modalidades de socialización en las cuales estas se desarrollan:

Incorporamos los discursos que existen en nuestra cultura, nuestro propio ser está constituido por ellos, son parte de nosotros, y no podemos simplemente dejarlos de lado. [...] es en virtud de tener/ser un cuerpo que es discursivamente producido en y a través de su relación con la cultura, que yo soy un "yo". (Sullivan, 2003, pp. 41-2)

En línea con lo anterior, se ha postulado que la distribución de los cuerpos en el espacio es también el fundamento a partir del cual se establecen relaciones de fuerza y de sentido, que expresan formas de ejercer el poder por medio de la posición

ocupada en el espacio social (o socialmente producido). Sin embargo, el proceso de distribución está sustentado en el proceso de incorporación descrito antes, ya que se suponen dos niveles interactuantes. Uno relativo a la mecánica del cuerpo, en referencia a sus movimientos y sus formas expresivas, y otro relativo a la eficacia de dichas formas, a la adecuación de sus operaciones a propósito de las exigencias externas que le obligan a regularse internamente, dada su cualidad dócil (Foucault, 2009).

Pero, ¿si cada acción tiene un motivo, cada espacio tiene una intencionalidad? ¿Qué ocurre con los espacios cuyo uso no se deriva de una intencionalidad definida con anticipación?

De acuerdo con Foucault (2009, p. 164 y ss.), la distribución de los cuerpos en el espacio con arreglo a la definición de zonas espaciales y al emplazamiento de individuos en el espacio, tiene como objetivo el control y la vigilancia sobre sus cuerpos, produciendo así un espacio disciplinario-disciplinante. Este espacio dividido y producido a partir de su división es de carácter analítico y los límites de su producción definen a su vez sus límites de sentido. El ejemplo de las celdas –tal como anota Foucault– o las aulas de clases ilustran este tipo de producción espacial. Pero existen producciones espaciales distintas. Espacios producidos por y a través de la creación, en donde la distribución de los cuerpos no se deriva de la necesidad de control, sino de la emergencia creativa. Las escenografías teatrales ilustran bien este punto. En ellas el espacio vacío del escenario adquiere sentidos múltiples

a partir del contacto entre distintas circunferencias que encierran acciones coordinadas, escenas que transcurren sobre una única plataforma física aun cuando cada una produce las condiciones necesarias para su propia representación.

Las escenografías, en este orden de ideas, funcionan menos como espacios analíticos que como espacios contra-productivos<sup>4</sup>; espacios sintéticos en los que las relaciones entre los cuerpos no son estáticas y producen espacio(s) incluso en ausencia de mobiliario, pues la ocupación con los cuerpos es suficiente para la aparición del sentido: la contigüidad corporal como requisito para la aparición de significado. Adicionalmente, el papel de los cuerpos en la mediación entre las tareas volitivas de la interpretación de un rol, su valor situacional y el influjo de sentidos socialmente percibidos. Es conocido que en la discusión sobre el habla interna y externa, desarrollada en *Pensamiento y lenguaje*, Vygotsky (1995) alude a las enseñanzas dramatúrgicas de Stanislavski, esencialmente al vínculo entre el sentido individual de la acción y su interpretación, comprensible en escenarios particulares, análogo al valor situacional de las expresiones del habla, cuyo significado en tanto signo lingüístico se minimiza con respecto al sentido que

<sup>4</sup> El concepto de *heterotopía* (Foucault, 1997) hace alusión a contra-espacios o espacios de impugnación. Sin embargo, lo que se trata de sostener aquí no es tanto el carácter reactivo de los espacios escenográficos tomados en cuenta en este trabajo, sino la ausencia de unas condiciones previas de preparación que hacen de ellos no el producto de un cruce de fuerzas productivas alienantes que al operar producen el espacio, sino el carácter emergente del sentido a partir de la actuación mediada de los cuerpos. En ese sentido, los denomino espacios contra-productivos, no para refutar a Foucault, sino para destacar que las fuerzas ideológicas, económicas y culturales que impregnan las obras de arte, en este caso producen espacios a partir de ellas (las obras) como resultado de la operación de esas fuerzas y no de las fuerzas mismas.

acarrear, por decirlo así, puestas en contexto.

## LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DEL ESPACIO

### *Mi familia*<sup>5</sup>

En el mes de julio del año en curso (2015) tuve la oportunidad de asistir a una función del montaje de la obra teatral *Mi familia*, escrita por el dramaturgo uruguayo Carlos Liscano, dirigida por Liliana Díaz O., y representado por la compañía teatral Actores en Escena<sup>6</sup>. En este montaje destaca el uso del espacio escenográfico que apunta a su potencial de producción más que a su fabricación previa, a medida que se desarrolla el relato. La escenografía en este caso es inexistente si se piensa en ella en términos de una disposición espacial previamente organizada para el desarrollo de los capítulos de la obra: no es más que un espacio vacío. Pero existe como una producción artística del espacio en tanto es ocupado por los cuerpos de los actores.

Durante la obra transcurren diálogos en el espacio doméstico, en el bosque, en el mercado. Uno de los personajes principales vive en un árbol; otro comparte un episodio realmente oscuro de su vida dentro de la casa de una mujer que convive con decenas de gatos; el padre de familia tiene que pasar un tiempo de reclusión en una bodega repleta de ancianos dementes y en declive físico. Y aunque el respaldo lingüístico a través del cual

<sup>5</sup> Escrita por Carlos Liscano. Dirigida por Liliana Díaz O. Año 2014.

<sup>6</sup> Grupo de teatro de Manizales. <http://www.actoresenescena.com>

la audiencia tiene acceso a estos espacios diferenciados juega un papel importante en su representación, no se reduce a él. La acción de los cuerpos y la expresión de las claves de sus motivos *producen* los contornos de las escenas, elementos semióticos de mediación que producen casas austeras, árboles frondosos, gatos que se acicalan obsesivos y depósitos malolientes.

La familia se mantiene unida, a pesar de que todos sus miembros son vendidos una y otra vez en el mercado local. Esto lo posibilita la institucionalidad, que se mantiene vigente a medida que se actualiza por medio de rituales tales como la convocatoria a una cena familiar. La institución significa, en la medida en que se presenta como “la distribución de un conjunto de representaciones gobernado por representaciones que pertenecen al conjunto en sí mismo” (Sperber, 1985, p. 87).

Pero la actividad performativa expresada en la ejecución de acciones que para definirse apelan a recursos lingüísticos y extra-lingüísticos, no se aproxima a la equivalencia entre la docilidad de los cuerpos y su utilidad, sino a la actividad creativa que sintetiza contenidos representacionales en un espacio materialmente definido, haciéndole mutar y movilizarse. En este sentido, una escenografía es un lugar heterogéneo en el cual los cuerpos se encuentran insertos con base en un agregado que articula significaciones: los de la obra que se presenta, los cuerpos que la re-presentan y la acción mediada de estos, que produce artísticamente espacios diversos.

### *Titus Andronicus*<sup>7</sup>

En la edición digital del día 24 de julio de 2014, el informativo de *BBC Mundo* publicó un reportaje escrito por Antía Castedo (2014), titulado “La sangrienta obra de Shakespeare que hace desmayar al mundo”. En este se consigna cómo ocurrieron casos de desmayos masivos por parte de la audiencia cuando asistían al montaje de 52 presentaciones de la obra de Shakespeare, realizados en el teatro *The Globe* de Londres, bajo la dirección de la inglesa Lucy Bailey.

Imaginar que la audiencia desmaya en una representación teatral no es algo propiamente usual. Pero adquiere una cualidad inusitada cuando se toma en cuenta que en la representación no hay secuencias explícitas sobre las atrocidades que perpetran los personajes en la obra original. Por ejemplo la mutilación de sus dos manos y su lengua, además de la violación a la que dos hombres someten a Lavinia (hija de Titus Andronicus) y la automutilación de la mano derecha por parte de su padre, general del ejército romano y personaje principal de la obra. Sin embargo, allí reside la fuerza del contraste entre lo que se muestra y lo que se manifiesta precisamente al permanecer oculto. La representación de características y/o cualidades que hacen de Lavinia un personaje virtuoso (tales como la inocencia, la belleza y la fragilidad expresada en la delicadeza de sus modos de *actuar*) constituyen el conjunto a través del cual se la conoce. Pero también su relación de representatividad con Titus, su padre; cuando este entrega

<sup>7</sup> Escrita por William Shakespeare. Adaptación de Fernando Urdiales.

su hija al futuro emperador de Roma, simultáneamente expresa: “Me considero altamente honrado con esta alianza y aquí, a la vista de todos te entrego a Lavinia, símbolo de mi honor” (Shakespeare, 2001, p. 7)<sup>8</sup>.

Es sugerente que justo cuando, en escena, las virtudes de Lavinia y, por extensión, el honor de su padre, se rompen por medio de vejaciones y aberraciones no expuestas, el impacto emocional se exprese colectivamente en una perplejidad que se instala en el observador: no se la re-conoce. Este es un problema, en la medida en que la expectativa de una realidad constituida de antemano no se sostiene más porque aparece la contingencia, que impide al observador continuar inmerso en el curso de los acontecimientos ahora quebrados. En algunos casos provocando incluso la suspensión de los sentidos.

De este modo, la realidad afirmada mediante el cuerpo de Lavinia y su virtuosismo manifiesto, se revela tan frágil como artificial: el punto medio entre ser y parecer.

En este caso, un segmento de realidad es concretado en el espacio, el del cuerpo como instrumento de mediación bio-semiótica, ya que se trata de un cuerpo-lugar en tanto producto de las relaciones sociales; de un sitio sitiado, expresión de la persona socialmente constituida, espacialmente situada, socialmente espacializada.

### *Carnage*<sup>9</sup>

Afirmar que *Carnage* (2011) es un largometraje muy teatral, requiere ciertas precisiones. Tiene sentido afirmarlo solo si se toma en cuenta la unicidad del espacio en el que transcurre todo el filme. Hay tres espacios que se experimentan durante el desarrollo de los diálogos entre actores: la entrada a un apartamento en un edificio de ciudad, el estudio y la sala de dicho apartamento. Sin embargo, es en la sala del lugar donde se desarrolla la mayor parte de la secuencia audiovisual. Aunque de modo distinto a la puesta en escena de *Mi familia*, –pues en *Carnage* sí hay una ocupación del espacio por objetos y no solo por cuerpos humanos actuantes–, son los estados de dichos cuerpos los que definen los contornos de sentido del espacio en que se localizan.

El argumento del filme gira en torno a una disputa violenta entre dos chicos que obliga a sus padres a reunirse con el fin de escribir declaraciones legales sobre el acontecimiento de agresión física ocurrido. La redacción del documento y las obligaciones formales que impiden realizarlo rápido, dispara una larga discusión que comenzó cuando tuvieron que negociar sobre el uso de términos como “armado con un palo”, que debería ir consignado según los padres de la víctima y que debería cambiarse por otro menos acusativo, según los padres del agresor. Esta situación, sumada a la presencia de dispositivos tecnológicos que actúan como distractores y a los hábitos diferenciados en el consumo de alimentos y bebidas alcohólicas entre los adultos,

<sup>8</sup> Cursivas añadidas.

<sup>9</sup> Película de Roman Polanski. Basada en la obra *Le Dieu du carnage* de Yasmina Reza.

genera en cada uno de ellos ascensos y pendientes en sus estados de consciencia. La ira, el repudio, el racismo, la ebriedad y el machismo emergen de la discusión.

Los cuerpos se encuentran finamente ajustados a las exigencias formales del contexto en las primeras escenas. Pero a medida que las discusiones se encienden y el consumo de alcohol se intensifica, lo que estructura semejantes conductas va pasando a un segundo plano de relevancia, para dar paso a un uso más laxo del cuerpo, liberado de la formalidad y por ende aproximado cada vez más al delirio. Excreciones corporales como el vómito, expresiones lingüísticas soeces e ironías cada vez más parecidas a la burla, terminan definiendo el ritmo de los intercambios entre los sujetos que al final asumen exclusivamente su dimensión individual, diluyendo el compromiso con un sentido de comunidad y con el vínculo entre parejas con las que comenzaron el diálogo, para pasar a encontrar semejanzas y afinidades a través de otras dimensiones constitutivas del sujeto, como la clase social, el género y el sentido de adscripción a un grupo étnico.

## CONCLUSIONES

La producción social del espacio no designa o denota una cualidad intrínseca del espacio mismo, sino el aspecto constitutivo que expresan las representaciones y su ajuste con las dimensiones del espacio físico. Estas representaciones son paquetes culturales que al mismo tiempo expresan contenidos socialmente situados y psicológicamente válidos. Se trata del espacio representacional, conceptual,

ordenado con respecto a los sistemas de clasificación adquiridos, ejercidos y por ello limitantes.

La producción artística del espacio no se opone a la socialidad contribuyente para la producción espacial, sino que la vincula al ámbito de las representaciones sociales y la intencionalidad actuante que se expresa en el movimiento calculado, aquel a través del cual coinciden la volición y la necesidad de ajuste contextual que toda ejecución actuada requiere como condición de posibilidad.

Entre la escenografía y el contexto media el hecho de que este último cuenta con la alternativa de asumirse situado con un grado de libertad más o menos impreciso respecto de las actuaciones que lo significan. La escenografía, por su parte, tiene en su base la práctica combinatoria de elementos ajenos a los límites físicos del espacio en el cual se despliega, contando para ello con las corporalidades obligatoriamente cambiantes, sucesivas y volátiles, ejercidas por la corporalidad (*corporeality*) del actor.

Esta cualidad camaleónica de la actuación, incluso extendida al conjunto de las individualidades que, (una vez se identifica teóricamente el individuo y el actor), a través de sus acciones sincronizadas constituyen las sociedades, prodiga el punto medio entre el valor de un acto comunicativo, la intencionalidad de su ejecutante y la profusión de sistemas semióticos con los que es posible converger en el sentido del acto, aun cuando su significado se defina escurridizo y se filtre, como la arena, entre los dedos que anhelan aprehenderle.

## REFERENCIAS

- Blanchot, M. (1973). *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Ediciones Caldeón.
- Blumengebrg, H. (2001). *La inquietud que atraviesa el río: ensayo sobre la metáfora*. Barcelona: Editorial Península.
- Burke, K. (1966). Definition of man. En *Language as symbolic action: Essays on life, literature, and method* (pp. 3-24). California: University of California Press.
- Castedo, A. (2014, 24 de julio). La sangrienta obra de Shakespeare que hace desmayar al público. *BBC Mundo*. Recuperado de [http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2014/07/140724\\_tito\\_andronico\\_desmayos\\_ac.shtml?print=1](http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2014/07/140724_tito_andronico_desmayos_ac.shtml?print=1)
- Foucault, M. (1997). Los espacios otros. *Astrágalo: revista cuatrimestral iberoamericana*, 7, 83-91.
- Foucault, M. (2009). Los cuerpos dóciles. En *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (pp. 157-198). Iztapalapa: Siglo XXI Editores.
- Geertz, C. (1991). Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social. *American Acholar*, 49, 165-179.
- Kosztolányi, D. (2007). *Kornél Esti. Un héroe de su tiempo*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Lefebvre, H. (1974). La producción del espacio. *Revista de Sociología*, 3, 219-229.
- Low, S. (1996). Spatializing culture: the social production and social construction of public space in Costa Rica. *American Ethnologist*, 23(4), 861-879.
- Low S. (2003). Embodied Space(s). Anthropological theories of body, space and culture. *Space & Culture*, 6(1), 9-18.
- Low, S. (2005). Transformaciones del espacio público en la ciudad latinoamericana: cambios espaciales y prácticas sociales. *Bifurcaciones*, 5, 1-14.
- Lucy, J., & Wertsch, J. (1987). Vygotsky and Whorf: A comparative analysis. En M. Hickmann (Ed.). *Social and functional approaches to language and thought* (pp. 67-86). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Radford, L. (2006). Semiótica cultural y cognición. En R. Cantoral et al. (Eds.). *Investigaciones sobre enseñanza y aprendizaje de las matemáticas en América Latina. Un reporte iberoamericano* (pp. 669-689). México: Ediciones Díaz de Santos, S.A.
- Shakespeare, W. (2001). *Titus Andronicus*. (Versión de F. Urdiales). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnp2n7>
- Sperber, D. (1985). Anthropology and psychology: Towards an epidemiology of representations. *Man*, 20(1), 73-89.
- Sullivan, N. (2003). *A critical introduction to Queer theory*. New York: NYU Press.
- Vygotsky, L.S. (1995). *Pensamiento y lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Wertsch, J. (1999). *La mente en acción*. Barcelona: Aique.