

01083

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



**RELACIONES DIALOGICAS
EN EL
DISEÑO GRAFICO**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTOR EN FILOSOFIA

P R E S E N T A

LUZ DEL CARMEN A. VILCHIS ESQUIVEL

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. MARIA ROSA PALAZON MAYORAL

MEXICO, D. F.

2005

m 340815



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

a la Universidad Nacional Autónoma de México, *alma mater*
a la Escuela Nacional de Artes Plásticas, *mi casa durante treinta años*
a la Facultad de Filosofía y Letras, *mi sustento en la comprensión de lo sensible*

a la Dra. María Rosa Palazón, *maestra, asesora y ejemplo*
por sus conocimientos, paciencia y tiempo

A los revisores y sinodales de este trabajo:

Dr. Ambrosio Velasco

Dr. Raúl Alcalá

Dr. Mauricio Beuchot

Dr. Alejandro Salcedo

Dra. Laura González

Dra. Elizabetha di Castro

por su generosidad y sus valiosas aportaciones a este trabajo

A Luis y Emma, Elia, Yani, Mahia, Alfia y Yésica...
Antonio, Arturo, Jorge, Juan Antonio y Miguel Angel...
Raúl, Taide, Tomy, Paty y Marce...
hermanos y amigos con que la vida me ha privilegiado

A *todos* mis colaboradores en la Dirección de la ENAP
cuyo apoyo durante tres años me permite tocar este horizonte

A mis alumnos y exalumnos
por las reflexiones y aprendizajes compartidos

A Araceli, Reyna, Alejandro y TiKip
verdad del amor y sentido de la vida

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: LUZ DEL CATHEN A.
STICHIS ESCOBAR

FECHA: 03/01/05

FIRMA: P.A. MARTÍN T. RODRÍGUEZ REYES

ÍNDICE

Introducción	i-iv
PRIMERA PARTE. <i>Pensar el mundo</i>	
1. Comprensión, dimensión del entendimiento	1
2. La hermenéutica, mediación del conocer	30
3. Variantes de la interpretación	61
SEGUNDA PARTE. <i>Aprehender el mundo</i>	
4. Diálogo: Intencionalidad y comunicación	89
5. Analogía, una forma de comprensión	117
6. Modos analógicos hermenéuticos	135
TERCERA PARTE. <i>Ver el mundo</i>	
7. Lo imaginario y la representación visual	164
8. Dimensiones estéticas del diseño gráfico	188
9. Diseño gráfico: texto y discurso	216
CUARTA PARTE. <i>Interrogar al mundo visual</i>	
10. Sentido en el diseño gráfico	244
11. Veladuras retóricas en la visualidad	267
12. Relaciones dialógicas en el diseño gráfico: analogías visuales	288
Conclusiones	314
Bibliografía	322

INTRODUCCIÓN

A treinta años de que el diseño gráfico se reconoció como disciplina con sustento metodológico propio: teoría, métodos y técnicas que posibilitaron estructurar un corpus epistemológico diferente al de las artes visuales tradicionales, a la arquitectura y al diseño industrial, han sido escasos los paradigmas bajo los cuales se concibe, se genera y aplica el conocimiento de las configuraciones gráficas cuya intención es comunicar un mensaje que transforme la conducta del receptor.

A partir de entonces, tanto el diseño gráfico como sus marcos de referencia más importantes, la comunicación gráfica y la comunicación visual, se han ampliado planteando disyuntivas que es conveniente mencionar: por un lado, en una visión propia de la crítica moderna, indica Xavier Rubert de Ventós, “la de definir la realidad misma en los términos de la propia disciplina”¹, considerando incluso esa concepción como pretexto para construir modelos irrelevantes; en otro sentido, más apegada al pensamiento posmoderno, está la posibilidad de reconocer en el diseño una disciplina cuyo corpus epistemológico hace factible la fundación de categorías posibles sólo a partir de la interdisciplinariedad.

Los repertorios de representaciones de lo diseñado, por la carencia de tópicos que sustenten sus discursos, han seguido trayectorias vacuas, triviales y

1 Prólogo de Xavier Rubert de Ventós en André Ricard, *¿Diseño, por qué?*, pág. IX

carentes de sentido, ideas preconcebidas y estereotipadas que determinan formas de pensar, sentir y actuar, sin embargo la consigna del deber ser, la comunicación como *lógos*, expresa necesariamente un pensamiento cuya claridad argumentativa está obligada por una intención determinada y determinante: un mensaje cuyas necesidades de difusión obligan a que el diseñador acuda a medios que se puedan dirigir a públicos diversos y extensos.

Este trabajo propondrá, desde el concepto de comprensión, explicar los posibles horizontes de interpretación de lo diseñado, en el entendido de que la propuesta postula este acercamiento disciplinario desde los recursos que la hermenéutica ha desvelado para aquellos ámbitos cuyas condiciones teóricas y prácticas no ofrecen relaciones posibles con los análisis de carácter científico, ya que se suponen la contextualización de aspectos formales, históricos, estéticos y semióticos que caracterizan la simultaneidad del conocimiento sensitivo e intelectual, en esta perspectiva se insertan la comunicación visual que abarca particularmente la comunicación gráfica y el diseño gráfico el cual, a pesar de no inscribirse en el quehacer lingüístico, sí presenta cualidades textuales y discursivas.

Lo diseñado ofrece constantes de estudio, en sus estructuras básicas, en sus intencionalidades, en su proceso de comunicación y en sus fenómenos mediáticos, todo ello permite dimensionarlo y abordarlo no como un análisis sino como una lectura. Cabe mencionar aquí que el desarrollo que se elaborará tiene como base una propuesta original de la autora sobre la estructura del

proceso de comunicación y la inserción en ella del proceso de diseño², incluyendo una visión gramatical propia sobre lo diseñado.

Aquí se presentan, con base en las consideraciones precedentes, cuatro partes, todas ellas referidas al mundo, concreción tangible de lo real, término que nos remite a la recepción y percepción del ser y el objeto, que se descifra a través de la imitación y la representación, que se estructura y visualiza en soportes materiales específicos y que, por último, se interpreta en una confrontación con la estructura y el contenido de lo configurado, con base en el sí mismo de una construcción visual que se puede reconocer como texto.

Comprender y aprehender son dos principios del saber que conducen a las nociones más importantes de la comunicación, la intencionalidad significativa y las relaciones entre quienes elaboran el discurso y quienes lo reciben e interpretan. El concepto de comprensión, desarrollado en la primera parte, se enfoca en el saber hermenéutico, primero en la dualidad de su carácter, teórico y práctico, segundo en el entendimiento de que se trata de un saber referido a la interpretación de textos, en una acepción amplia de este concepto³.

El pensamiento hermenéutico del mundo, desde sus principales corrientes, implica posibilidades de aprehenderlo, entre ellas ha sido el modo analógico el que se considera más cercano a la comprensión de lo diseñado, por lo que la segunda parte de esta tesis aborda, desde los conceptos de intencionalidad y comunicación, la analogía en aquéllos aspectos que hacen factible el

2 Esta conceptualización, estrictamente disciplinaria se encuentra descrita en: Luz del Carmen Vilchis. *Diseño. Universo de conocimiento y Semiosis de los lenguajes no lineales*.

3 El esquema de esta investigación surge precisamente de una frase que el Dr. Mauricio Beuchot menciona en su texto *Hermenéutica, analogía y símbolo*: “hay otras cosas que se pueden tomar como textos [...] los medievales tomaban como texto al mundo”, pág. 35

desarrollo de la hermenéutica del diseño gráfico. Es importante enfatizar que el objeto de estudio se enfoca hacia aspectos del proceso de diseño en los que hay momentos de interpretación.

El diseño gráfico se manifiesta a través de acciones significativas codificadas, nunca es caótico, surge de un fenómeno sígnico o simbólico el cual se concreta a partir de un mensaje cuyos vehículos son los medios de comunicación y se codifica en un complejo tipográfico, cromático, morfológico y fotográfico que se genera a partir de un contexto determinado. Así, en el transcurso de la historia del diseño gráfico, se ha elaborado una colección de textos visuales que integran un imaginario susceptible de organización.

En el estudio del tema, se ha reconocido a la analogía como la mediación del pensamiento hermenéutico que permite acercarse a lo diseñado en una perspectiva que da cuenta de la intersubjetividad, del sentido en la polisemia, de las diferencias y las necesidades, por ello, la tercera parte de esta investigación expone las dimensiones del diseño y sus manifestaciones textuales y discursivas.

Con base en lo anterior, desarrollo en la cuarta parte la propuesta de este trabajo, la dialogicidad de lo diseñado, exponiendo por una parte sus condiciones de posibilidad y por otra sus aplicaciones más importantes en el proceso de comunicación, todo ello para argumentar la naturaleza de dichas relaciones que da sentido a las configuraciones del diseño gráfico. Asimismo, expongo los riesgos que recursos como la retórica presentan a lo diseñado ante los espectros que abren a los excedentes de sentido.

PRIMERA PARTE. *Pensar el mundo.*

"mi alma no intenta ser inmortal, pero sí agotar el reino de lo posible"

Píndaro

1. COMPRENSIÓN, DIMENSIÓN DEL CONOCIMIENTO

Una de las determinantes de la evolución de los seres humanos es el entendimiento del mundo, del contexto y de los fenómenos que le rodean. Describirlos tan sólo implica un acercamiento superficial a lo que se denomina realidad. Sin embargo, la búsqueda racional y sistemática origina explicaciones, actitudes racionales que generan conocimiento con una estructura lógica a la cual las comunidades asignan rangos de verosimilitud, paradigmas les llamó Kuhn¹ desde las ciencias naturales. Ahora bien, el concepto trasciende hacia todas las áreas de la realidad y el saber. En cada paradigma se ve de manera diferente al mundo y, como afirma Mauricio Beuchot, recordando a Kuhn, "uno está determinado a ver lo que le permite su paradigma, pero no hasta el punto de que no pueda salir de él, porque cada innovador es un revolucionario que cambia de mundo o cambia el mundo"².

La experiencia del conocimiento se inicia con la percepción de las cosas que hay en el mundo, de sus relaciones y transformaciones, condicionada por horizontes espaciales y temporales. El mundo sensible vincula al

1 Kuhn afirma que para ser aceptada como paradigma, una teoría tiene que parecer mejor que las otras si bien esto no obliga a que explique todos los hechos con los que está relacionada.

2 Mauricio Beuchot. *Tratado de hermenéutica analógica*, pág. 49

hombre con las cosas, el significado que éstas adquieren por sus posibles relaciones con la condición humana las traduce en objetos, utensilios, instrumentos, herramientas u ornamentos. Brentano enunció el origen empírico de nuestros conceptos por la certeza de algunas percepciones³ y Husserl afirmó que la percepción no es un contemplar desinteresado, “sino el acto de una conciencia inmersa en el mundo-de-la-vida, que toma conocimiento de las cosas [...] en el seno de una praxis [...]”⁴ donde se cobra conciencia de ellas lo cual supone tanto una imagen como la significación de las mismas la cual conduce a una explicación de su existencia. Este proceso para comprender el mundo implica diversas etapas. Heidegger concebía el mundo como “la condición ontológica para que los seres intramundanos nos salgan-al-encuentro (*begegnen*) [...] [esta salida es correlativa] de las diferentes formas de dirigimos-a (*zugang*) [...] [la cual tiene] el carácter existencial ontológico del ocuparse-de (*besorgen*) [...] [cuya forma más originaria] es la praxis (*umgang*)”⁵.

Si bien Heidegger centró algunas de sus disertaciones en el aspecto útil de los entes y en la totalidad de posibles funcionalidades del ser-ahí, para precisar las mejores causas de esta investigación, es importante acotar que la *praxis* incide en el mundo no solamente para darle un sentido productivo, aunque éste es el más originario por relacionarse

3 “Sólo se da la posibilidad del conocimiento inmediatamente evidente de la existencia de algo meramente fáctico allí donde la cosa en cuestión o es idéntica con el cognoscente, o es *conditio sine qua non* del conocimiento”. Franz Brentano. *Breve esbozo de una teoría general del conocimiento*, pág. 33

4 Javier Bengoa Ruiz de Azúa. *De Heidegger a Habermas*, pág. 48

5 Javier Bengoa Ruiz de Azúa. *Ibid.*, pág. 49

directamente con las necesidades vitales, hay experiencias que generan conocimiento de índole estrictamente contemplativa, como la experiencia estética que implica complejas estructuras simbólicas.

[...] esa *radicalización ontológica de la hermenéutica histórica*, expresión con la que Gadamer ha denominado la aportación heideggeriana en este ámbito y que [...] consiste en la mostración fenomenológica de que la circularidad de la comprensión, la copertenencia de intérprete y texto [...] se funda en la estructura ontológica del propio *Dasein* [...] el comprender como momento ontológico el *Dasein* está absolutamente ligado al concepto existencial de posibilidad. Heidegger se apoya en el uso de *comprender* prácticamente sinónimo de *poder* [...]⁶

Ricoeur precisó que el símbolo hace pensar dada su expresión de doble sentido, por ello, desde su teoría del texto propone una mediación entre la explicación y la comprensión.

La explicación supone entendimiento y comprensión y ésta constituye uno de los parámetros desde los cuales los individuos se remiten al pasado, refieren el presente y proyectan el futuro. La comprensión establece márgenes a la finitud, a las limitaciones y a los ámbitos de reflexión filosófica, relacionando aspectos históricos, psicológicos, sociológicos, antropológicos y estéticos.

[...] llamamos comprender al proceso en el cual, a partir de unos signos dados sensiblemente, conocemos algo psíquico de lo cual son su manifestación. Este comprender abarca desde el balbuceo de un niño hasta el Hamlet o la Crítica de la Razón. El mismo espíritu humano nos habla

6 Ramón Rodríguez. *Hermenéutica y subjetividad*, pág. 27

a nosotros desde piedras, mármol, tonos musicalmente formados, gestos, palabras y la escritura, desde las acciones, las constituciones y a las organizaciones económicas [...]⁷

Comprender es trazar una trayectoria al conocimiento, no se puede abrir indefinidamente el espectro de lo que se aprende, de lo que se asimila cotidianamente. Hay espacios epistemológicos, territorios seguros del pensamiento los cuales determinan posibles rutas de apertura, son los conceptos más cercanos, desde donde se expande una red infinita a la cual siempre asignamos una dimensión, la ubicamos en una jerarquía, a veces arbitraria, pero siempre condicionada por los puntos referenciales. La comprensión señala parámetros tangibles a la conciencia, le establece fronteras, sin estos momentos nodales, el pensamiento se extraviaría perdiendo el sentido de la búsqueda. Esto, afirma Habermas, resulta más palpable en las ciencias del espíritu, las cuales “no pueden aprehender sus hechos sino por vía de la comprensión, y por poco interesadas que estén en descubrir leyes generales, no por ello dejan de compartir con las ciencias empírico-analíticas la misma conciencia metodológica: la de descubrir en actitud teórica una realidad estructurada”⁸

[...] ¿Qué significa en realidad comprender? *Verstehen*, comprender, es originariamente responder por alguien. En su sentido original, la palabra se refiere a aquél que es *Fürsteher*, esto es, abogado ante un tribunal. Es él quien *versteht*, quien entiende a su parte, de la misma manera que hoy utilizamos *vertreten*, representar para este mismo concepto... yo mismo escribía en 1960 en *Verdad y método: quien comprenda tiene que comprender de otra*

7 Wilhelm Dilthey. *Dos escritos sobre hermenéutica*, pág. 27

8 Jürgen Habermas. *Conocimiento e interés*, pág. 35

manera... el arte de la hermenéutica no consiste en aferrarse a lo que alguien ha dicho, sino en captar aquello que en realidad ha querido decir [...] ⁹

Con la idea de las ciencias del espíritu, J. St. Mill enunció las presuposiciones fenoménicas cuya esencia no era medible bajo los parámetros cognoscitivos reconocidos por las ciencias naturales y sus leyes epistemológicas. Asimismo, Herman Helmholtz señaló la distancia habida entre la inducción lógica y su efecto, la conclusión inductiva, y la denominada inducción artístico–instintiva que da lugar a la conclusión inconsciente. De esta forma, sintetizo algunas condiciones de las ciencias del espíritu:

1. No están sujetas a la predictibilidad de las ciencias naturales.
2. Están condicionadas a la memoria, comprenden tanto los recuerdos selectivos como los olvidos selectivos –y el tacto psicológico– sensibilidad y capacidad de percepción de las situaciones–. Sus procedimientos son empíricos, basados en sentimientos inconscientes que comprenden una forma de ser y una manera de conocer.
3. Se subsumen a leyes prácticas¹⁰, imperativos cuya experiencia difiere de la que se considera para estudiar las leyes de la naturaleza. No hay posibilidad de argumentación lógica y suponen una distancia de las justificaciones, delimitaciones y articulaciones teóricas.

9 H.G. Gadamer. *El giro hermenéutico*, págs. 61 y 62

10 ¿el gusto de la estética romántica?

4. No dependen de hipótesis alguna ni de verificaciones ni demostraciones. Constatan regularidades fenoménicas, lo cual las aleja de las predicciones científicas y las acerca a las interpretaciones.
5. Suponen el concepto de formación¹¹ y no admiten las normas de las verdades científicas, ello representaría su anulación.

Las ciencias del espíritu, fueron explicadas por Dilthey como aquéllas que trascienden los fenómenos tangibles y, si bien no se podría afirmar que se refieren a construcciones mentales, sí se configuran a partir de vínculos signícos sensibles. El proceso a partir del cual se establecen nexos con estas realidades internas inmediatas, como las define el filósofo, se denomina comprensión.

[...] el comprender cae bajo el concepto universal del conocer en el sentido más amplio como el proceso en el que se aspira a un saber de validez universal [...] *llamamos comprender al proceso en el que, a partir de las manifestaciones dadas sensiblemente de la vida animica, ésta llega al conocimiento [...]*¹²

11 "La época del clasicismo alemán había dado al concepto de humanidad, a este ideal de la razón ilustrada, un contenido enteramente nuevo [...] Herder [...] intentó vencer el perfeccionismo de la Ilustración mediante el nuevo ideal de una "formación del hombre" [...] El concepto de formación que entonces adquirió su preponderante validez fue sin duda el más grande pensamiento del siglo XVIII, y es este concepto el que designa el elemento en el que viven las ciencias del espíritu en el siglo XIX, aunque ellas no acierten a justificar esto epistemológicamente." H.G. Gadamer. *Verdad y método I*, pág. 48

12 Wilhelm Dilthey. *Dos escritos sobre hermenéutica*, pág. 83

Dilthey defiende la autonomía epistemológica¹³ de las ciencias del espíritu, tomando por referencias las precisiones epistemológicas de Hermann Helmholtz respecto a la inducción artístico–instintiva y la conclusión inconsciente¹⁴ de los escritos de Droysen, separando el ámbito histórico del científico.

Este antecedente no estaría completo si se olvidara a Herder¹⁵ y el concepto de formación, pensamiento que, indica Gadamer, fue sin duda el más grande del siglo XVIII y el que designó el elemento en que vivieron las ciencias del espíritu en el siglo XIX:

Bildung [imagen] [...] traducimos como “formación”, significa también la cultura que posee el individuo como resultado de su formación en los contenidos de la tradición de su entorno [...] es [...] tanto el proceso por el que se adquiere cultura, como esta cultura misma [...] [...] la formación [...] designa [...] el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre [...] Kant habla de la “cultura” de la capacidad [...] que como tal es un acto de libertad del sujeto [...] Hegel habla ya de “formarse” y “formación” [...] cuando recoge la idea kantiana de las obligaciones para consigo mismo [...]¹⁶

13 H.G. Gadamer. *Verdad y método I*, pág. 36

14 Estos conceptos se oponían a la inducción lógica y los procedimientos concluyentes de las ciencias naturales, si bien Helmholtz caracterizaba a las “ciencias del espíritu” por los procesos de la memoria, el sentido de autoridad y el tacto psicológico, experiencias muy diferentes a las que permiten determinar las leyes de la naturaleza.

15 Entre Kant y Hegel se integra este concepto herderiano, a partir del cual resulta más comprensible la definición de ciencias del espíritu, pues ésta se enmarca en la formación práctica como acto liberador del sujeto.

16 Gadamer afirma que *Bildung* designa más el resultado del proceso más que el proceso mismo y añade que las ciencias del espíritu tienen en la formación, en

La formación, que podría entenderse como un vínculo con la filosofía de Hegel, también puede ubicarse como elemento de las ciencias del espíritu con un sentido de acción educativa, de condición del sujeto que comprende.¹⁷ Para Gadamer sólo el comprender aprendizajes como la medida y la distancia con respecto a sí mismo, permite desprenderse de las particularidades e individualidades y generar la apertura al sentido de la generalidad en el marco del saber práctico.

La *phrónesis*¹⁸, es una forma de aprehensión del conocimiento, propia de la razón práctica, tiene como núcleo principal un hecho concreto y sus circunstancias, esta idea presupone, en el marco de la comprensión, el uso del sentido común, *sensus communis*, esa capacidad de unir la percepción, el uso de las capacidades externas sensibles, con la conducta y el sentido de la justicia y del bien común, “según Bergson el *bon sens*, como fuente de pensamiento y voluntad, es un *sens* social que evita tanto las deficiencias del dogmático científico [...] como del utopista metafísico [...]”¹⁹

Así se integra la triada de la comprensión formada por el ente conocido, quien conoce y la conciencia del conocimiento, formando una unidad. El individuo que conoce debe tener presente que es un ser particular y

Bildung, la condición de su existencia. H.G. Gadamer. *Verdad y método I*, págs. 38-40

17 *Bildung* o *Bild* también puede traducirse como imagen, modelo, representación, idea mental y semejanza divina según diversas tradiciones artísticas, filosóficas, religiosas y místicas.

18 La *phrónesis* es un término aristotélico que se identifica con el ideal práctico en contraposición a la *sophia*, el saber teórico, la *phrónesis* es también una virtud, una forma del ser ético. H.G. Gadamer. *Verdad y método I*, págs. 50 y 51

19 H.G. Gadamer. *Ibid.*, pág. 56

limitado y centrarse en la esencia del conocimiento, impersonal e infinita²⁰. Cuando la psique que percibe y la cosa percibida, sujeto y objeto se integran, o, en palabras de Elémire Zolla, se confunden el yo con el ser, se habla de experiencia metafísica.

Entiendo así que la experiencia metafísica trasciende a la persona aunque ésta la supondrá como una experiencia propia, es la percepción del ser manifiesta en la unidad del conocimiento, el ser deviene de la pluralidad de entes y los libera de las delimitaciones e ilusiones circunscritas al nombre y a la forma.

El que conoce, en la experiencia metafísica, despliega los principios de identidad y unificación, es la universalidad que precede ontológicamente a la multiplicidad de la existencia. El uno²¹ que conoce y la infinitud del conocimiento, se pueden denominar “*intelecto cósmico*” o “*intelecto activo*”²², así, esta esencia, se torna en un *arquetipo*²³, en tanto representa

20 Afirma Zolla que cuando esta esencia se orienta en los múltiples objetos, se llama mente, cuando es precedida de la intuición se denomina inteligencia, cuando se identifica con una persona, se llama “yo” o conciencia individual, cuando del movimiento de la conciencia se pretenden derivar los resultados de las acciones, se llama fatalidad, cuando se atiende a la idea en relación a lo visto y lo no visto, se alude a la memoria, cuando persiste en el campo de la conciencia pero no se percibe, se considera inconsciencia latente, cuando se concibe que la multiplicidad es ilusoria, se habla de sabiduría, lo opuesto, que radica en la fantasía, se llama mente impura. Cuando se ubica en las sensaciones, se denomina sensibilidad, si crea confusión, será una ilusión. Cfr. Elémire Zolla. *Archetipi*, págs. 7–12

21 Los números se consideran extensiones o partes de la Unidad, del uno se derivan dos series, una tiende al infinito, la otra al cero, son en el pensamiento de Zolla, encarnaciones o manifestaciones simétricas de la Unidad que contienen virtualmente todos los números, el infinito numérico que da la idea de equilibrio, porque la totalidad es equilibrada. Los números, están más allá del tiempo y del espacio: el orden del espacio, se funda en una unidad que no ocupa espacio, así como en el tiempo, la unidad intemporal es el instante inconmensurable. *Ibid*, pág. 39

22 *Ibid*., pág. 47

la unidad lo que sólo es posible en un contexto analógico del que se hacen derivaciones numéricas: diadas, triadas y unidades que se toman como parámetros de explicación de la experiencia. Cuando este arquetipo se hace manifiesto, evidencia su ambigüedad y originalidad, conjunta forma y materia, sujeto y objeto, con los significados que los acompañan y articulan.

La comprensión es diacrónica, sólo en el tiempo se puede construir un sistema de proposiciones cuyas consecuencias y premisas se sostienen recíprocamente, es la experiencia propia y de los otros la que enseña estas proposiciones interrelacionadas, de ella se obtiene el conocimiento. Sin embargo, la comprensión en las ciencias del espíritu, las proposiciones lógicas, dan paso a las proposiciones empíricas. Wittgenstein afirma en su texto *Sobre la certeza*:

[...] "saber algo" no entraña pensar en ello – pero, quien sabe algo, ¿no ha de ser capaz de dudar de ello? Y dudar quiere decir pensar [...] cuando un autor enumera todo lo que sabe, con ello no prueba nada en absoluto. No es posible probar que se puede saber algo sobre los objetos físicos por medio de las observaciones de quienes creen saberlo [...] cuando digo "evidentemente, eso es una toalla", hago una manifestación. No pienso en ninguna verificación [...] una especie de atrapar directamente [...] pertenece a una seguridad, no a un saber [...] y que una palabra signifique tal y tal, que se use de tal manera y de tal otra es, nuevamente, un hecho de experiencia como el de que aquel objeto sea un libro [...]²⁴

23 Que por supuesto no es lógicamente demostrable ni analizable.

24 Ludwig Wittgenstein. *Sobre la certeza*, págs. 63–68

Coincido con este autor en que hay evidencias cuya certeza es subjetiva y basada en el uso del lenguaje, en el sistema de referencias y significados a través del cual se constata cómo son las cosas. No por ello se ha de pensar que el sistema de proposiciones es arbitrario, “pertenece a la esencia de lo que denominamos argumentación”²⁵.

La argumentación no está vinculada con la posibilidad de “demostrar” la verdad – lo cual tampoco implica falsedad en ninguna aseveración –, más bien el asunto atañe a la exposición de ideas.

El comprender requiere procedimientos cuyo sentido lógico los ubique en un marco tanto epistemológico como metodológico, sin que esto suponga una exigencia desde la perspectiva científica. Wittgenstein menciona una “gramática” diferente que parte de las dudas y las preguntas que dichas dudas generan, podría ser, pero sólo podría, que algunas de las proposiciones, evidentemente esenciales, estén fuera de duda, reconocer esto fundamenta la comprensión del mundo, de los fenómenos que en él ocurren y de las acciones y condiciones de quienes participan como actores de las mismas.

La respuesta a las implicaciones de la comprensión para algunas corrientes epistemológicas supone un sustento metodológico y si bien, “no hay un límite claro entre proposiciones metodológicas y proposiciones en el seno de un método”²⁶, para Aristóteles y la escolástica, esto se refería a una orientación didáctica donde la verdad

25 La argumentación supone una serie de respuestas a la duda. *Ibid.*, pág. 16

26 *Ibid.*, pág. 41

reside en la proposición o enunciado, no en la simple aprehensión o percepción intelectual:

Aristóteles hablaba de la verdad lógica, que consiste en dividir para recomponer: divide en sujeto y predicado y los une con la cópula o en la proposición: "el papel es blanco". Hay otra verdad, anterior a la verdad lógica, fundamento imprescindible de ella, y es la verdad del ser existente que se manifiesta con su presencia y es aprehendido por la inteligencia. Podemos llamar a esta verdad ontológica [...] ese *desvelamiento* del ente en su presencia ante la inteligencia humana es su verdad: ontológica, anterior a la lógica, fundamento de ella [...]²⁷

La filología alejandrina, particularmente la escuela de Pérgamo, empleó principios analógicos e interpretaciones alegóricas, estas últimas derivadas de las exégesis cristianas²⁸. Durante el Renacimiento, los esfuerzos gramáticos, temáticos e históricos, que dieron lugar a estructuras conceptuales filológicas y críticas, sin dejar de lado el esfuerzo de Flacius para establecer un enfoque de validez universal con base en parámetros psicologistas y aplicaciones metodológicas de la retórica.

Autores como J. Dannhauer, G.F. Meier y J.M. Chladenius disertaron sobre una teoría de la comprensión dentro del espíritu racionalista²⁹. La

27 Luis Alonso Shekel y José María Bravo. *Apuntes de hermenéutica*, pág. 124

28 "Ya según Filón existen cánones y *nómoi tes allegorías*, aplicadas en el Antiguo testamento, y cuyo conocimiento debe ser puesto a la base de la interpretación de éste. Sobre esto fundaron Orígenes, en el Cuarto Libro *Peri Archon* y San Agustín, en el Tercer Libro de *De doctrina cristiana*, una teoría hermenéutica presentada de modo consistente." Dilthey, Wilhelm, *Ibid.*, p. 47

29 Jean Grondin afirma que estos autores del siglo XVII rompieron el marco de las hermenéuticas especializadas, aquellas doctrinas técnicas dedicadas específicamente a las Sagradas Escrituras y se manifiesta en desacuerdo con aquéllos quienes

búsqueda de la universalidad no ha prosperado en los postulados de la comprensión. Sin embargo, no ha dejado de ser empeño de algunos pensadores, tal es el caso del wolfiano Meier en cuyo ensayo *Arte universal de la interpretación* se propuso indicar reglas que, afectadas de una rigidez metodológica extrema, no habrían de prosperar.

La comprensión requiere etapas más abiertas y flexibles que den paso a la reflexión filosófica con un sentido teleológico, “Schleiermacher [...] fue más allá de estas reglas, hasta el análisis del comprender, esto es, hasta el conocimiento de la acción con arreglo a un fin”³⁰, para este autor la comprensión es parte de una dinámica vital donde el acercamiento a una obra tiene conexiones implícitas con el espíritu de su autor. Aquí se encuentra una serie de consideraciones para el proceso de comprensión: la universalidad, el enfoque hacia la naturaleza humana, la vinculación interdisciplinaria a partir de las interpretaciones gramaticales y psicológicas, la visión circular del proceso y el acercamiento al autor a partir de la captación de la unidad de la obra.

El horizonte de la comprensión es un límite abarcante, generarlo supone integrar lo que él mismo encierra, en palabras de Gadamer “significa no estar limitado a lo más cercano sino poder ver por encima de ello”³¹. En esta investigación se definen los aspectos de dicho horizonte para el

atribuyen a Schleiermacher la elaboración del primer “arte de la interpretación” que superaba las hermenéuticas especiales, “sólo en sus lecciones –publicadas por primera vez en 1838– discursió sobre su hermenéutica, a la que pretendió incorporar en el horizonte de una dialéctica”. Jean Grondin. *Introducción a la hermenéutica filosófica*, págs. 22 y 23

30 Wilhelm Dilthey. *Ibid.*, pág. 61

31 Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método I*, pág. 372

ámbito del diseño gráfico a partir de una visión interpretativa de la gramática visual.

Schleiermacher ponderó la importancia del tiempo y de la historia, la “relación primaria que toda comprensión supone respecto al intérprete [...] referencia al autor, al intérprete y al acto mismo del comprender”³², sólo así lo que se comprende adquiere sentido. Este autor concibió la comprensión como “arte de la adivinación” – realizada por esa especie de simbiosis entre el autor y la obra –, por lo que se le considera precursor del subjetivismo estético³³.

[...] por su fundamentación de la comprensión en la totalidad del lenguaje y en la historicidad, Schleiermacher es el antecesor nato de Heidegger y Gadamer, pero la historia quiso que se convirtiera más bien en predecesor inmediato de la hermenéutica de las ciencias del espíritu de J.G. Droysen y W. Dilthey. Droysen considera [...] investigar el pasado a partir de los restos [...] la historia no es sólo ver, es pensar lo visto [...] pensar es siempre, en uno y otro sentido, construcción [...] la preocupación básica de Dilthey [...] dotar a las ciencias humanas de una sólida base científica y desarrollar [...] un método que haga posible [...] interpretaciones “objetivamente válidas”³⁴

El esfuerzo de Dilthey por afirmar la legitimidad de la comprensión en las ciencias del espíritu –en tanto se les reconociera como ciencias objetivas, particularmente a la historia– le llevó a buscar respuestas en el

32 Manuel Maceiras y Julio Trebolle. *La hermenéutica contemporánea*, pág. 36

33 Corriente denominada así dado que considera que la personalidad del autor de la obra, el proceso anímico o mental del artista, condiciona la creación.

34 Manuel Maceiras y Julio Trebolle. *La hermenéutica contemporánea*, pág.38 y 39

terreno psicologista, sin embargo, habría de reconocer que hay fenómenos cuya explicación no es posible por esta vía, sólo cabe comprenderlos por medio de las objetivaciones, manifestaciones y rastros de la vida. La posición de Dilthey se vio entorpecida por su empeñosa adaptación de la comprensión a los métodos y medidas de las ciencias naturales.

Schleiermacher sentó las bases del campo semántico de la hermenéutica posterior, al estudiar las condiciones de posibilidad de la comprensión, entendió que su fundamento se encuentra en el proceso dialógico, en el acuerdo de alguien sobre algo —excluyendo la explicación y la aplicación³⁵— cuyo vínculo se resuelve a través del círculo hermenéutico, donde el significado muestra una dinámica entre el todo y sus partes.

El círculo hermenéutico constituía así la estructura de la comprensión, si bien, Heidegger, Gadamer y E. Coreth habrían de reflexionar profundamente sobre esta estructura y el “mutuo condicionamiento en el acto de comprender y explicar”³⁶.

Heidegger establecería las bases filosóficas para el regreso a la ontología del ser, su interés por la comprensión del *Dasein*, el ser que somos nosotros mismos, le llevó a diversificar la comprensión desde la fenomenología hermenéutica, la analítica de la existencia y del *ser en el mundo* y la hermenéutica del *Lógos*: “la comprensión no se funda sobre

35 “Para Gadamer la aplicación, constituye también una parte integrante del proceso hermenéutico [...] comprender, explicar y aplicar, constituyen según Gadamer, una misma y única operación” *Ibid.* pág.30

36 Luis Alonso Shökel y José María Bravo. *Apuntes de hermenéutica*. pág. 66

la realidad que sale a nuestro encuentro y sobre categorías ontológicas”, la comprensión está determinada por la cosa misma. El filósofo se refiere a un proceso circular que oscila entre la existencia y la comprensión a partir de la temporalidad del *Dasein*, desde esta perspectiva Gadamer estructura su teoría de la comprensión basada en la ontología del lenguaje, retomando de Heidegger el concepto de precomprensión y de Husserl el de horizonte³⁷, postulando la comprensión del texto como la fusión de horizontes entre autor y lector.

Un aspecto importante que ponderan estos autores y algunos de sus contemporáneos como Coreth, es que cada acto de comprensión implica captar el sentido de algo, manifiesto en un contexto determinado, y Habermas, quien se opuso de modo explícito a los pensamientos gadamerianos, rechazando aquéllos que buscaban el “conocimiento verdadero” y la “comprensión adecuada” –tradicción, autoridad y prejuicio–, desde los postulados de su teoría de la acción comunicativa.

[...] Habermas había intentado reclamar el derecho de una crítica emancipatoria a la ideología, concebida según el modelo de una ciencia objetivadora como el psicoanálisis, en contra del concepto hermenéutico de comunicación. En los años ochenta elaboró una teoría de la acción comunicativa y a través de ella una ética del discurso, que se legitiman en la idea universal de la comprensión lingüística [...] ³⁸

37 “Husserl introduce el concepto de horizonte: la totalidad de lo que resulta percibido o anticipado atemáticamente en el conocimiento singular sistemático [...] es acompañada de un saber previo de contenidos o determinaciones [...] Coreth lo describe así: una totalidad comprendida o captada de modo tematizado que entra en el conocimiento individual condicionándolo y determinándolo” *Ibid.*, pág. 72

38 Jean Grondin. *Introducción a la hermenéutica filosófica*. pág. 185

Para Habermas, el lenguaje era el principio del proceso de comprensión y la comprensión, en el marco de ese denominador común, tenía un enfoque comunicativo, aquí el concepto de traducción, dialéctico según Habermas, es la clave para ir más allá de las particularidades del lenguaje y proponer la universalidad y la unidad trascendental. La comprensión, basada en la traducción, garantiza la comunicación.³⁹

Wittgenstein denomina a este ejercicio de traducción, como el juego del lenguaje, una forma de vida donde la comprensión se reduce a una situación operativa, “el mundo se compone de hechos [...] que estrictamente hablando no podemos definir, pero podemos explicar [...] todo aquello que puede ser dicho, puede decirse con claridad [...] quiere trazar unos límites [...] la expresión de los pensamientos [...] este límite sólo puede ser trazado en el lenguaje y todo cuanto quede al otro lado [...] será un sinsentido”⁴⁰; para Habermas, esta visión resulta demasiado estrecha en tanto permanece en el análisis del lenguaje y sus aspectos gramaticales sin abrir la aplicación de sus reglas al ejercicio exegético.

Ricoeur coincide con Habermas en la vía analítica del lenguaje, en ésta la comprensión se supedita al proceso de acercamiento de las condicionantes semánticas propias del lenguaje simbólico. Comprender equivale a descifrar estructuras en expresiones de doble sentido⁴¹, así, Ricoeur contrapone a la conducta de la sospecha, una acción

39 “una intersubjetividad de la gramática vigente, que estuviera exenta de toda discontinuidad, aseguraría, ciertamente, la identidad de significado y con ello las relaciones constantes del entender” Jürgen Habermas. *Lógica de las ciencias*, pág. 235

40 Ludwig Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus*, págs. 16-31

41 Cfr., pág.3

desmitificadora en la que, aceptando la taxonomía de Austin, distingue en el proceso de comprensión los actos locucionarios, ilocucionarios y perlocucionarios que equivalen, en el mismo orden de ideas, a la expresión lingüística, la intención del sujeto hablante y los resultados del acto del lenguaje.

La comprensión está así, basada en una teoría discursiva que remite tanto a las intenciones del autor y el hablante y a las condiciones tanto subjetivas como objetivas de su producción, “comprender será hacer frente a las posibilidades de mundo que el texto ofrece...”. Ricoeur acepta los horizontes gadamerianos desde el valor de la estructura de la textualidad.

A principios de los años sesenta del siglo XX, el concepto de comprensión, fusionado al de hermenéutica, parecía abandonar el metodologismo y las intenciones de objetividad. Sin embargo, en los años setenta se criticó severamente la aproximación exagerada a pensamientos cuyas tradiciones se alejaban peligrosamente del elemento crítico. En los años ochenta la idea de comprensión, con un carácter evidentemente metafísico, argumentó equivalencias con el entendimiento, la comunicación y la idea de verdad. En estas controversias participaron diversos pensadores, entre ellos, Betti, Habermas y Derrida. El resultado marcó una resistencia ante las teorías subjetivistas y relativistas.

La necesidad de comprensión ha llevado al desarrollo de diversas teorías interpretativas y de dimensiones como la exégesis, entendida como el ejercicio de la comprensión de un texto, el método exegético, que implica

un modo de proceder sistemáticamente en la comprensión de un texto, y la hermenéutica, entendida como una teoría sobre el acto de comprender.

Lo anterior, coincide con lo que observo en el diseño gráfico: un individuo se sitúa frente a lo diseñado, primero lo percibe, esta percepción le lleva a expresar por medio del lenguaje un concepto, lo cual supone en principio la definición del medio y del mensaje, integrando en un acto de aprehensión intelectual, factores contextuales de los cuales se derivan el sentido y la interpretación. “La comprensión no se construye a partir de conjeturas sobre el objeto”⁴², la distancia que se establece con él debe abrir sus relaciones significativas.

[...] por más que las ciencias del espíritu no pueden aprehender sus hechos sino por vía de la comprensión, y por poco interesadas que estén en descubrir leyes generales, no por ello dejan de compartir con las ciencias empírico-analíticas la misma conciencia metodológica: la de describir en actitud teórica una realidad estructurada [...]⁴³

A pesar de estas afirmaciones, Habermas critica en Husserl el hecho de que su descripción fenomenológica sea equiparable a la teoría pura en estricto sentido tradicional; “Husserl, al criticar la autocomprensión objetivista, sucumbe él mismo a un objetivismo distinto, que el concepto tradicional de teoría ya siempre había arrastrado consigo”⁴⁴, así, la actitud fenomenológica contemplativa en realidad queda subsumida a un marco

42 “[...] en el campo intelectual, el lector [enfrenta el] prejuicio, en el campo volitivo y emotivo toda parcialidad y en el campo de la fantasía toda anticipación...” Luis Alonso Shökel. *Apuntes de hermenéutica*, pág. 31

43 Jürgen Habermas. *Conocimiento e interés*. pág. 35

44 Jürgen Habermas. *Ibid.*, pág. 39

metodológico de referencias teóricas implícitas por el que cualquier afirmación cobra sentido evidenciando así sus intereses cognoscitivos. La idea fenomenológica de la comprensión adquiere un carácter técnico de validación, el ámbito del sentido se separa de la comprensión histórico-hermenéutica en la que “el mundo del sentido es recibido por vía de tradición.”⁴⁵

“La comprensión del sentido se endereza, por su propia estructura, a un consenso posible entre los agentes en el marco de una autocomprensión recibida. Y a ese interés lo vamos a llamar interés cognoscitivo práctico, por oposición al técnico”⁴⁶, así Habermas expone las siguientes tesis:

1. Las operaciones del sujeto trascendental tienen su base en la historia natural de la especie humana.
2. El conocimiento es un instrumento de la autoconservación a la cual trasciende desde tres categorías de saber posible: informaciones que amplían el contexto técnico, interpretaciones que orientan las acciones en el contexto de tradiciones comunes y compartidas y análisis que liberan a la conciencia de variables no dependientes de la reflexión.
3. Los intereses rectores del conocimiento se forman en el medio del trabajo, del lenguaje y de los sistemas de dominación.
4. Sólo en una sociedad emancipada podría convertirse la comunicación en diálogo de todos con todos, con la idea de un verdadero acuerdo en términos de reciprocidad e identidad.

45 *Ibid.*, pág.40

46 *Ibid.*, pág. 41

5. La unidad de conocimiento e interés se basa en una dialéctica que parte de las huellas históricas del diálogo.
6. El objetivismo no se rompe por la fuerza de una teoría renovada sino desvelando lo que dicho objetivismo oculta: el vínculo entre conocimiento e interés.

Con base en la crítica, Habermas propone terminar con la apariencia objetivista o aquello que expresa como una mermada conciencia objetivista cuyos peligros reduccionistas de la razón y de la sociedad, recuerda Habermas, ya habían sido advertidos por Herbert Marcuse en *El hombre unidimensional*.

El proceso de la comprensión, en Heidegger y Gadamer, es un movimiento constante de interpretación, no expuesto a un marco teórico, sino a opiniones previas, anticipaciones que habrán de confirmarse en las cosas mismas. Gadamer reconoce objetividad en las características de las opiniones previas, que han sido convalidadas durante el proceso, cuya aplicación invalida o fortalece. Las opiniones previas constituyen la precomprensión⁴⁷, etapa en la que se aceptan los prejuicios.

Esta receptividad es un factor importante en el proceso de comprensión de un mensaje diseñado gráficamente, quien se acerca a lo diseñado tiene que aceptar que éste dirá algo, “una comprensión llevada a cabo desde

47 Heidegger hizo énfasis en la preestructura de la comprensión en la descripción fenomenológica del presunto “leer lo que se pone” siguiendo con ello una tarea específica, Gadamer afirma que se “tiene que rehacer el camino de la fenomenología del espíritu hegeliana en cuanto que en toda subjetividad se muestra la sustancialidad que la determina”. Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método I*, pág. 372

una conciencia metódica intentará siempre no llevar a término directamente sus anticipaciones sino más bien hacerlas concientes para poder controlarlas y ganar así una comprensión desde las cosas mismas⁴⁸; Heidegger, basándose en la crítica de Kant a la metafísica dogmática, postula la metafísica de la finitud con base en la cual desarrolla el concepto de concreción de la conciencia histórica que involucra el conocimiento científico en la comprensión de la tradición, así valida el proyecto ontológico.

Así, el comprender, para Gadamer, retoma esta idea y se afirma no como una acción de la subjetividad sino como un devenir en el *acontecer de la tradición* mediada tanto por el pasado como por el presente, es la *distancia en el tiempo*. Este movimiento de la comprensión es descrito por Gadamer como una constante oscilación entre la parte y el todo, donde la tarea es ampliar la unidad de sentido comprendido en círculos concéntricos:

[...] el círculo no es de naturaleza formal, no es subjetivo ni objetivo sino que describe la comprensión como la interpenetración del movimiento [...] el círculo de la comprensión no es en este sentido un círculo "metodológico" sino que describe un momento estructural ontológico de la comprensión [...] sólo es comprensible lo que representa una unidad perfecta de sentido [...]⁴⁹

Para algunos filósofos, el concepto de círculo defendido por Gadamer no se sostiene en virtud de que el círculo se expande, abierto hacia la corrección y el enriquecimiento, yo coincido en esta idea de que el

48 Hans-Georg Gadamer. *Ibid.*, pág. 336

49 H.G. Gadamer. *Verdad y método I*. pág. 363

círculo adquiere un carácter progresivo por el que se concibe más bien como una figura espiral que gira, ésta es una expresión propia según la cual se despliegan simultáneamente dos espirales: una que describe la trayectoria y el movimiento del intérprete y otra que traza la trayectoria y el movimiento de la tradición, esta forma se ensancha, amplía sus alcances y no deja de ser abarcante⁵⁰. Expongo aquí a manera de especulación, una imagen mental de la dinámica de la comprensión.

La comprensión no es determinada así por un procedimiento, no hay un método, en el pensamiento gadameriano se establecen las condiciones bajo las cuales se comprende; se puede entender como una estrategia de acercamiento al objeto con la cual se logra la unidad perfecta de sentido determinada por el contenido. El sujeto que conoce, se aproxima con una expectativa de sentido entendida como anticipación de la comprensión, y se relaciona con la verdad de lo referido por el objeto.

Puede surgir aquí la pregunta acerca de ¿cómo distingue el sujeto los prejuicios productivos que hacen posible la comprensión de aquéllos que la obstaculizan?, según Gadamer, en la comprensión misma, a partir del horizonte. Hay que recordar primero que, para Gadamer, la comprensión no implica al autor sino al objeto mismo en diálogo con el sujeto, éste tiene un “ámbito de visión” a partir del cual, si es el correcto, se valora el significado de las cosas.

El horizonte es más bien algo en lo que hacemos nuestro camino y que hace el camino con nosotros [...] se desplaza al paso de quien se mueve [...] ganar un

50 Cfr. Luis Alonso Shökel. *Apuntes de hermenéutica*, pág. 67

horizonte quiere decir siempre aprender a ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más grande y en patrones más correctos.⁵¹

El horizonte, en tanto límite abarcante, se gana implicando ir más allá de sí. Hay un horizonte presente que se configura continuamente en relación constante con el horizonte del pasado. La fusión de *horizontes para sí mismos* es un proceso permanente, denominado por Gadamer *conciencia histórico efectual*, “es el problema de la aplicación que está comprendido en toda comprensión”⁵² que adapta el sentido de un texto a la situación concreta en la que se habla, “comprender es siempre y por ello mismo aplicar”⁵³.

Los horizontes y por ende la comprensión se ganan en el constante desplazamiento del sujeto hacia otro sujeto o hacia un objeto, no es ponerse en lugar del otro o de lo otro, sino trascender el propio lugar, en su situación, “expresa una panorámica más amplia que debe alcanzar el que comprende”⁵⁴. El que comprende, indica Habermas, se mantiene vinculado y comunicado en dos dimensiones, por un lado asume el fondo de lo que le transmite la tradición, y por otro vierte estos contenidos sobre sí y su situación. Habermas sugiere conservar la intersubjetividad y que ésta sustente la comprensión orientadora de la acción, llamando a esto “el interés práctico del conocimiento”⁵⁵. La comprensión, señala

51 H.G. Gadamer. *Verdad y método I*, pág. 375

52 *Ibid.*, pág. 377

53 Manuel Maceiras y Julio Trebolle. *La hermenéutica contemporánea*, pág. 72

54 H.G. Gadamer. *Verdad y método I*, pág. 375

55 Jürgen Habermas. *Ciencia y técnica como ideología*, pág. 171

Gadamer, participa del sentido comunitario y pone como ejemplo los esfuerzos de San Agustín por mediar el *Antiguo Testamento* con el mensaje cristiano.

[...] comprender no es comprender mejor, ni en el sentido objetivo de saber más en virtud de conceptos más claros ni en el de la superioridad básica que posee lo consciente respecto a lo inconsciente de la producción. Este concepto [...] rompe [...] el círculo trazado por la hermenéutica romántica [...] la productividad hermenéutica de la distancia en el tiempo sólo pudo ser pensada desde el giro ontológico que dio Heidegger a la comprensión como “*factum* existencial” [...] de lo que se trata es de reconocer la distancia en el tiempo como una posibilidad positiva y productiva del comprender [...]⁵⁶

El conocimiento se alcanza en la medida que se comprenden nuevas relaciones de sentido, posibles cuando se entabla un diálogo. Bengoa, citando a Gadamer reitera que comprender no supone más conocimientos ni mejor entendimiento de las ideas, ni claridad en los conceptos o de un nivel de conciencia diferente o superior⁵⁷, *comprender significa explicar de otro modo el objeto de conocimiento.*

[...] piensa Ricoeur que puede y debe superarse la dicotomía que tradicionalmente se ha presentado como irreductible entre el *explicar* y el *comprender* [...] ambos métodos se complementan e integran en el denominado *arco hermenéutico* [...] la comprensión, en forma de pre-comprensión antecede siempre a la explicación de acuerdo con el conocido principio del círculo hermenéutico [...] la tarea específica de la hermenéutica, a juicio de Ricoeur, recae sobre el mundo del texto, lo que

56 H.G. Gadamer. *Verdad y método I*, pág. 367

57 Javier Bengoa Ruiz de Azúa. *De Heidegger a Habermas*, pág. 22

equivale a decir, una vez más que el asunto de la hermenéutica es la referencia, aquel momento en que el lenguaje se autotrasciende y sale fuera de sí para referirse al mundo [...]⁵⁸

Sin embargo, Gadamer ha recibido críticas por su forma de concebir la comprensión desde un planteamiento meramente ontológico sin relevancia normativa alguna, ya que no acepta la distinción entre una *quaestio iuris* y una *quaestio facti* reduciendo la comprensión a un mero reconocimiento de lo que sucede sin incluir el deber o poder ser, uno de los filósofos que ha denotado la ambigüedad de las reflexiones gadamerianas ha sido Apel quien considera que “es imposible explicitar la pregunta por la posibilidad del comprender sin plantear a la vez la cuestión de su validez”⁵⁹, Apel añade que en la comprensión de todo signo intervienen la interpretación, una comunidad interpretante, el signo material y el objeto denotado.

Empleados como sinónimos *entender* y *comprender* son términos que operan en distintos planos del conocimiento, el primero se refiere exclusivamente al ámbito del ser o el hacer, sin atributos, al de sus determinaciones causales o conceptuales, el segundo alude al ser humano y al valor de su conducta. Entender es un acto de la inteligencia, un acto de conocimiento, de penetración del ser, de captación o penetración de sus determinaciones internas y de sus relaciones externas. Como todo acto de conocimiento, es un acto de relación entre conceptos y objetos.

58 Paul Ricoeur. *Los caminos de la interpretación*, pág. 127

59 *Ibid.*, pág. 31

Entender es explicar, desdoblar el ser, precisar su contenido, conocer su significado.

[Afirma Raúl Alcalá] [...] yo quiero hacer una distinción entre entender y comprender. Asocio entender con compartir algún medio de expresión o comunicación donde se aceptan ciertos tipos de estructuras [...] la comprensión en cambio la ubico, como los sociólogos dentro de un contexto significativo al cual no toda persona que entienda tiene acceso [...] esta relación entre entender no es simétrica ya que la comprensión supone el entendimiento, pero la inversa no es válida [...]⁶⁰

El entendimiento inicia con la interpretación sintáctica, relativa a la estructura interna y semántica, concierne al significado al que se refiere la proposición, estas dimensiones se pueden entender como aspectos epistemológicos y lógicos de la interpretación, dado que el conocimiento es la relación ordenada de conceptos, “la regla hermenéutica de que el todo se debe entender a partir de lo particular y lo particular a partir del todo procede de la antigua retórica y ha sido transmitida por la hermenéutica moderna”⁶¹

Comprender es además de penetrar el ser, traspasar sus formas, es un acto de razón que no sólo explica, también justifica, atiende a los motivos ocultos de la conducta humana que aprehende en su dimensión valorativa. Afirma Dilthey que “la facultad de comprensión que actúa en las ciencias del espíritu es el hombre entero; los grandes resultados en

60 Raúl Alcalá Campos. “Implicaciones epistémicas de la hermenéutica” en Samuel Arriarán y J.R. Sanabria (comps.). *Hermenéutica, educación y ética discursiva*, pág.80

61 J.M. Mardones. *Filosofía de las ciencias humanas y sociales*. pág. 108

ellas no proceden de la mera fuerza de la inteligencia, sino de una potencia de la vida personal”⁶². La comprensión integra los factores que no se agotan en la explicación, implica consideraciones de carácter ético, sociológico, histórico, estético, antropológico, conscientes o inconscientes, “Gadamer concibe la verdad como algo contrapuesto al método [afirma Habermas] y la verdad sólo puede establecerse mediante la praxis frecuente e ingeniosa de la comprensión”⁶³, el problema de la comprensión se plantea desde contextos relacionados con las tradiciones integrados en un sistema conceptual que constituye lo que en distintos planos del saber se denomina cosmovisión, espíritu objetivo o ideología, la hermenéutica filosófica debe aclarar los procesos de comprensión.

Comprender es la tarea totalizadora del saber, de la unidad del conocimiento, “el movimiento de la comprensión (*Verstehen*) transcurre siempre del todo a la parte y vuelta al todo. La tarea es ampliar la unidad del sentido comprendido en círculos concéntricos [que en esta investigación se concibe como una espiral porque el sentido se expande de forma continua ampliando sus horizontes permanentemente]. La anticipación del sentido en el que todo es captado a través de la comprensión explícita”⁶⁴

Con base en lo anterior postulo la posible comprensión de lo diseñado, entendiéndolo como un texto visual en el que se fusionan diversos horizontes: los del un emisor externo y el diseñador, los del diseñador y

62 W. Dilthey. *Introducción a las ciencias del espíritu*, pág. 82

63 Jürgen Habermas. *Conciencia moral y acción comunicativa*, pág. 33

64 J.M. Mardones. *Filosofía de las ciencias humanas y sociales*, pág. 108

el emisor interno y los del emisor interno y el receptor. Cada momento es un acto de comprensión que implica captar el sentido, primero del mensaje, después del medio y por último, de lo diseñado.

Desde mi visión disciplinaria, los principios de este proceso son el lenguaje visual y el enfoque comunicativo que supeditan la comprensión a los momentos de aprehensión de las condicionantes semánticas de una textualidad determinada. Reflexiono así el proceso de comprensión del diseño gráfico con una dinámica interpretativa constante mediada por anticipaciones que se confrontan permanentemente con los diseños.

El diseñador, sostengo, adapta el sentido del texto visual a situaciones específicas manifiestas, aplica el entendimiento sintáctico de la gramática visual a nuevas relaciones de sentido por las cuales, lo diseñado, objeto de conocimiento del diseño gráfico, siempre presentan alternativas de configuración diferentes, se explican de otra manera.

Mi entendimiento del diseño gráfico, opera en el plano del conocimiento del hacer, en la gramática visual y su estructura que parte de una alfabetidad que se relaciona en un espectro de posibilidades sintácticas y compositivas. Mi comprensión de lo diseñado, alude a las estructuras profundas de la comunicación en contextos significativos que, si bien suponen el entendimiento, trascienden hacia el conocimiento, hacia la totalidad del fenómeno de la comunicación visual en el ámbito del diseño gráfico.

2. LA HERMENÉUTICA, MEDIACIÓN DEL CONOCER

Gianni Vattimo considera a la hermenéutica la *koiné* de la cultura actual y, como en su momento la semiótica, la expande más allá de la interpretación de textos, como “ontología de la actualidad” abre el espectro a la exégesis de eventos, a lo que él denomina lectura de los signos de los tiempos, descrita como “una de las caracterizaciones más ampliamente aceptadas de la posmodernidad sea aquélla que la presenta como el fin de la historia”.⁶⁵

La palabra hermenéutica⁶⁶ procede del verbo griego *hermeneuin*, junto con el sustantivo *hermeneien* que significa afirmar, proclamar, proceder, interpretar, esclarecer, expresar el pensamiento por medio de la palabra, traducir e interpretar, se relaciona con el nombre de Hermes, heraldo de

65 El autor cita a Lyotard y Habermas, quienes describen la hermenéutica como el fin de los metarrelatos que legitimaban la historia de la humanidad, el fin de la comprensión como secuencia de acciones inserta en una especie de destino cuyo sentido estaba predeterminado. Cfr. Gianni Vattimo. *Ética de la interpretación*, págs. 9-15

66 “La hermenéutica toma su nombre del sigiloso Hermes, dios del mundo subterráneo, protector de pastores y atletas, dispensador de felicidad y fortuna; guía de viajeros extraviados y patrono de comerciantes y timadores; terapeuta del *pathos* humano y conductor de las almas en su recorrido final hacia el infierno; dios de armonía y elocuencia, inventor de la lira y señor de la seducción por la palabra; inventor del alfabeto y descifrador de oráculos; mago y poeta, pero sobre todo, veloz mensajero de los dioses, maestro de dialéctica e intérprete del amor, la poesía y la libertad; diligente mediador entre lo divino y lo humano, entre la razón y la pasión, clarificador del *lógos* y fiel sólo a sí mismo.” Alejandro del Palacio. *Sin razón y sin justicia, de Frankfurt a la modernidad*, pág. 17

los dioses, mediador e intérprete de Zeus⁶⁷. De ahí que *hermeneus* significara intérprete y *hermeneia*, expresión. La hermenéutica se asocia así a los significados que cambian modificando el sentido de palabras y textos, es la idea de la *metamorfosis continua* simbolizada por Hermes⁶⁸:

Eco ubica la aparición de la hermenéutica en la civilización griega y en relación con Hermes, pero [...] también se refiere a otra modalidad de la hermenéutica [...] la del *sentido literal* [...] que se vincula con el pensamiento de la ciencia moderna [...] considera que sólo una interpretación es válida y correcta. Es la tradición del racionalismo griego, la tradición del *modus*, del límite, de principios que ayudan a explicar el universo mediante causas⁶⁹

La ciencia de los alquimistas se denominaba arte de Hermes, se consideraba una fuerza vital transmutatoria y mediadora entre la tierra, espacio de los límites que imponen la densidad, la gravedad y el tiempo, y el cielo, extensión sin límites de las potencias y de la eternidad. De este concepto se hizo una prosopopeya visual, el mensajero Hermes, en Grecia,⁷⁰ o Mercurio,⁷¹ en Roma, “el personaje de Hermes pertenece al

67 Este término comenzó a usarse en el siglo XVIII para designar la técnica y arte de interpretar correctamente textos escritos, especialmente antiguos... la interpretación no es concebida por la hermenéutica como una actividad meramente abstractiva, sino que se realiza por medio del lenguaje. Francisco Conesa y Jaime Nubiola. *Filosofía del lenguaje*, pág. 213

68 “Hermes es voluble y ambiguo, es el padre de todas las artes pero también de los ladrones, *iuvenis et senex* al mismo tiempo. En el mito de Hermes encontramos la negación de los principios de identidad, de no contradicción y del tercero excluido, y las cadenas causales se enroscan sobre sí mismas en espiral” Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*, pág. 31

69 Mariflor Aguilar Rivero. *Confrontación crítica y hermenéutica*, pág. 36

70 “En Grecia, el arte de la interpretación (*hermeneutike techné*) designaba la actividad de llevar los mensajes de los dioses a los hombres [...] hermenéutica es un ángel... un mensajero, asentado por Platón [...] aparece relacionada con la

régimen central de la imagen, el de la *coincidentia oppositorum*", que se habría de convertir en padre simbólico de la alquimia: Hermes-Trimegisto⁷². Los practicantes de la alquimia, como Merlín⁷³, eran considerados hermesianos.

La hermenéutica es un arte, una actividad transformadora [...] de naturaleza muy distinta a la de la *theoría* o contemplación de las ideas y de la realidad [...] la hermenéutica estaba también ligada a la retórica, con la que mantenía una relación de simetría: si la retórica se ocupaba de la producción del discurso, la hermenéutica tenía como finalidad la interpretación [...] la hermenéutica, arte de la interpretación, es la otra cara de la retórica y la poética, artes de la composición [...] la

interpretación de los oráculos [...] y, al menos es parte de la poesía [...] hace remontar la hermenéutica a Hermes, el mensajero de los dioses, correspondiente al Thoth egipcio, inventor de la escritura, y al Mercurio romano, dios de los intercambios, del comercio y protector de los ladrones." Mauricio Ferraris. *La hermenéutica*, pág. 7

71 Fuerza vital universal que conjuntaba energía y materia a la que es adjudicada una forma humana (antropomorfismo).

72 Hermes Trimegisto recibe su revelación en el curso de un sueño o una visión, donde se le aparece el *nous*, una forma de llamar a la razón, pero a la razón subjetiva, el principio del Universo según los estoicos. Para Platón el *nous* era la facultad que engendraba ideas y para Aristóteles era el intelecto, gracias al cual reconocemos las sustancias... el *nous* obraba en contra de la *dianoia*, la ciencia o actividad racional y de la *phrónesis* o conocimiento ético y reflexivo. En el siglo II el *nous* se entiende como facultad mística, de la iluminación no racional y de una visión instantánea y no discursiva... Cfr. Umberto Eco. *Interpretación y sobreinterpretación*, págs. 35 y 36

73 Merlín desempeña este papel hermesiano desde el momento en que, como mediador entre lo humano y lo divino, concibe la unión entre tierra y cielo, entre el mundo de los hombres que fluye en el tiempo y lo ilimitado donde residen los arquetipos, modelos inmutables de todo cuanto existe. Merlín proyecta sobre la tierra la circularidad celeste, como ejemplos de esta creencia se tienen el templo circular de Stonehenge, el círculo de quince cruces erigidas en la cima del Monte Calvario y la célebre Mesa Redonda (creada oficialmente en la fiesta de Pentecostés, en la ciudad de Carlion y consagrada al dios Lug, el Hermes de los celtas) lugar en que se sentaban los virtuosos cuya cualidad principal era la modestia. Cfr. Alain Verjat. El retorno de Hermes. *Hermenéutica y ciencias humanas*, pág. 155

hermenéutica puede ser considerada como el arte de evitar el malentendido⁷⁴

Otra figura hermesiana importante, según la tradición gnóstica, fue la de Cristo cuya imagen, en estos términos, es vinculada a la alegoría del Grial, objeto que simboliza la posibilidad de alcanzar la eternidad, ya que transformar el plomo⁷⁵ en oro implicaba trascender los efectos del tiempo. Ésta es la expectativa de inmortalidad para la condición humana, una transmutación que encierra el arte de Hermes. Cristo alcanza este poder, la resurrección expresa el mismo principio, asimismo, Cristo nace del encuentro entre lo divino y lo humano.

Hay importantes paralelismos entre estas creencias y relatos míticos celtas e irlandeses, en los cuales también existieron figuras que simbolizaran estas relaciones entre lo visible y lo invisible, entre lo humano y lo divino. Hermes-Mercurio, llamado “serpiente universal” o “dragón de fuego”, también era protector de los viajeros y se simbolizaba con un árbol.

Para Platón, *ermeneus*⁷⁶ es el que comunica, notifica lo que otro piensa, como transmisor de lo que otros piensan, es un canal de comunicación; sin embargo, Aristóteles entiende *ermeneia* como analogía de *dialektos*, equivale a decir algo, esta acepción se extendió en el helenismo llegando a corresponder con aquello que hoy en día entendemos como significar

74 Wenceslao Castañares. *De la interpretación a la lectura*, págs. 27, 28 y 31

75 El plomo, el metal más pesado, se concebía como el más vil de estos materiales y designaba a Saturno-Cronos.

76 La “e” inicial de *ermeneus* y *ermeneia* en griego lleva espíritu fuerte que en español se traduce como “h”

ya que decir algo implica un contenido, sin embargo, si se limitara la hermenéutica a la expresión de impresiones, se tendría que haber considerado un proceso propio de todo ser capaz de recordar y comunicarse con otros, según Maurizio Ferraris, “la danza de las abejas [...] sería hermenéutica en el sentido de Aristóteles”⁷⁷.

La hermenéutica ha sido entendida como interpretación, pero también como expresión, Luciano, por ejemplo, denominó *hermeneutike dynamis* (potencia hermenéutica) a la fuerza expresiva del historiador, “antes interpretaban sin darse cuenta de las implicaciones... ignoraban que en la interpretación no estaba en juego la comprensión de un hecho, de un dicho o de un escrito, sino la existencia del hombre...”⁷⁸.

En diversos momentos de la historia, la necesidad de traducir para comprender lo que otros dicen ha obligado a los pensadores a reflexionar sobre la interpretación, así, la hermenéutica ha marcado tendencias para establecer modelos, procedimientos, reglas o principios para comprender el sentido del pensamiento que se ha expresado por medio del lenguaje y que además ha quedado fijado por medio de la escritura, “su objeto es dilucidar todo lo que haya de oscuro o mal definido, de manera que, mediante un proceso inteligente, todo lector pueda darse cuenta de la idea

77 Maurizio Ferraris. *La hermenéutica*, pág. 21

78 En la hermenéutica debiera estar implícita la comprensión, no sólo el entendimiento, mucho menos la expresión, de lo contrario, los horizontes de sentido quedan reducidos al mero reconocimiento de la significación. *Ibid.*, págs. 17 y 18

exacta del autor".⁷⁹ Según Heidegger, Agustín de Hipona establece la primera gran hermenéutica, de carácter teológico.

[...] ha de abordar el hombre la interpretación [...] de la escritura [...] con el temor de Dios, con el cuidado único de buscar en la escritura la voluntad de Dios [...] provisto de conocimientos lingüísticos [...] dotado del conocimiento de ciertos objetos y acontecimientos naturales [...] para que no deje de ver su fuerza demostrativa apoyada en el contenido de la verdad [...] En el siglo XVII [...] hermenéutica ya no es la interpretación misma, sino la doctrina de las condiciones del objeto, los medios, la comunicación y la aplicación práctica de la interpretación.⁸⁰

Las conquistas, la expansión de la cultura y de las diversas lenguas confirieron a la hermenéutica un papel más significativo. Así surgen tres importantes corrientes: teológica, filológica y jurídica⁸¹ —esta última tuvo gran importancia en el mundo latino y sus reglas fueron recopiladas por Justiniano en su *Corpus*—, como urgente respuesta a la tradición de interpretar los textos a partir de alegorías o de sentidos literales siempre vinculados a las creencias morales y conocimientos científicos de la época.

Asimismo, la hermenéutica filológica surge como recurso humanístico para acercarse a la literatura clásica. La hermenéutica trata, tanto en la teología como en la filología, de descubrir el sentido original de los

79 Este autor indica que la percepción es una constante de la experiencia hermenéutica, rechazando las desviaciones de la imaginación. M.S. Terry *Hermenéutica*, pág. 10

80 Martin Heidegger. *Hermenéutica de la facticidad*, págs. 30 y 31

81 "tres ámbitos tradicionales de la exégesis, uno sagrado y dos profanos." Maurizio Ferraris. *La hermenéutica*, pág. 9

textos, pero la forma en que esto se hace resulta casi artesanal. La investigación histórica habría de comprenderse en su anclaje a los modelos filológicos.⁸²

La exégesis bíblica tuvo diversas trayectorias como la escuela antioquena, inspirada en el realismo aristotélico y en su naturalismo seguía la literalidad, los alejandrinos bajo la influencia platónica argumentaban una interpretación *espiritual*, abierta a la alegoría, así se crean extremos entre “la seriedad literal de San Jerónimo y la libertad de interpretación de San Agustín”⁸³. Según Gadamer⁸⁴, la hermenéutica teológica se concibió como un movimiento interno en la iglesia para refutar los intentos de los teólogos tridentinos⁸⁵ por condicionar la comprensión de la Biblia. Esta hermenéutica es uno de los orígenes de la doctrina católica y de la llamada patrística, filosofía de los primeros padres de la iglesia católica⁸⁶.

[...] también la hermenéutica teológica de la patrística y la Reforma es una preceptiva [...] ahora es la comprensión misma la que se convierte en problema [...] el propio Schleiermacher acaba dando a su hermenéutica el nombre de preceptiva...con un sentido sistemático [...]

82 “De hecho es éste el modelo por el que se guía Dilthey para fundamentar la concepción histórica del mundo”. H.G. Gadamer. *Verdad y método I*, pág. 230

83 Posteriormente la reforma protestante habría de rechazar todo criterio externo a la Escritura generando la autosuficiencia interpretativa; en el pre-modernismo surgirían las corrientes que atienden a la palabra divina y al lector. Francisco Conesa y Jaime Nubiola. *Filosofía del lenguaje*, pág. 217

84 H.G. Gadamer. *Verdad y método I*, pág. 226

85 Son los teólogos que interpretan la Biblia a partir del Concilio de Trento.

86 El catolicismo y los dogmas de la Iglesia se establecen y consolidan a partir del Concilio de Nicea, en el 325 d.C.

distinto [...] intenta [...] fundamentar el procedimiento que comparten teólogos y filólogos, remontándose [...] a una relación más originaria de la comprensión de las ideas⁸⁷

Schleiermacher, paradigma principal de la hermenéutica romántica⁸⁸, en el siglo XVIII, busca distanciar la unidad de la hermenéutica de la especificación de contenido, la universalidad de su teoría se basa en experiencias, concebidas también como universales, como el malentendido, así la comprensión y el malentendido son momentos que se integran, incluso llega a definir la hermenéutica como “el arte de evitar el malentendido”⁸⁹, así Schleiermacher delimita la tarea de la hermenéutica a una función auxiliar llamada dialéctica que incluye en su procedimiento la comprensión del sentido objetivo y literal de las palabras así como la individualidad del autor.

Por último, y también como una aportación del helenismo, se encuentra la hermenéutica jurídica, nacida de la necesidad de proporcionar una correcta interpretación de los códigos de Justiniano.

Ya la filosofía del siglo XVIII registra ideas que posteriormente devienen como funciones hermenéuticas, una de ellas, el sentido común, fue utilizada por el pietista Oetinger para combatir al racionalismo; del sentido común se entendía como una capacidad de juicio sin sentido

87 H.G. Gadamer. *Verdad y método I*, pág. 231

88 La hermenéutica romántica, por el camino subjetivo, postula “una inmersión en el texto de modo que la propia subjetividad llegue a coincidir con la objetividad del texto (si la subjetividad y la objetividad se identifican, se consigue la objetividad máxima).” Mauricio Beuchot. *Elementos de semiótica*, pág. 293

89 *Ibid.*, pág. 238

crítico, esto, sostiene Gadamer, llevó al cabo una aplicación hermenéutica expresa. Oetinger argumentó a favor del sentido común en el contexto hermenéutico del método generativo para comprender las sagradas escrituras.

[...] lo que caracteriza a toda la sabiduría regulativa hermenéutica es la aplicación a sí misma [...] otros teólogos pietistas oponen al racionalismo una atención más directa a la *applicatio* en el mismo sentido de Oetinger [...] como Rambach cuya hermenéutica trata también de la aplicación [...] sin embargo, la regresión de las tendencias pietistas a fines del siglo XVIII acabó degradando la función hermenéutica del sentido común a un concepto meramente correctivo⁹⁰

En la hermenéutica histórica, la relación entre las ciencias naturales y la filología fue muy estrecha, así, la interpretación y la crítica histórica de la Biblia tiene un fundamento dogmático. En el siglo XVIII, entre los precursores de la hermenéutica romántica, se encuentra Chladenius, quien, inspirado en Leibniz, desarrolla el concepto del “punto de vista” que condiciona el conocimiento. Los hermeneutas románticos trataron de reconstruir el genio de un autor en su obra.

Según Gadamer, para Chladenius la interpretación tiene un carácter pedagógico y ocasional, para él la verdadera tarea de la hermenéutica es la significación verdadera y objetiva del texto, en modo alguno se interesa por la intencionalidad.

La hermenéutica tuvo que sacudirse todas las restricciones dogmáticas [...] para poder elevarse al significado

90 H.G. Gadamer. *Ibid.*, pág. 61

universal de un *organon* histórico [...] “liberación de la interpretación respecto al dogma” [...] entender desde el contexto del conjunto [...] una restauración histórica del nexo vital [...] acceder al conjunto más abarcante de la realidad histórica, a cuya totalidad pertenece cada documento histórico original [...] ya no existe ninguna diferencia entre la interpretación de escritos sagrados y profanos [...] no hay ya más que una hermenéutica.⁹¹

Emili Betti desarrolla una teoría general de la interpretación que procede, a decir de Emerich Coreth, de la hermenéutica de la historia del derecho, sus procedimientos son normativos a pesar de lo cual se expanden a otras disciplinas propias de las ciencias del espíritu, en realidad “una visión orgánica y originariamente unitaria de la lengua no se produce hasta el siglo XVIII y principios del XIX, preparada por Giambattista Vico [...] Georg Hamann [...] Gottfried Herder y Wilhelm von Humboldt”⁹² y es a partir de la concepción hermenéutica de Dilthey –el lenguaje trascendental–, basada en la hermenéutica de Schleiermacher, que se empieza a considerar el acontecimiento histórico y lingüístico como materia de la comprensión.⁹³

91 H.G. Gadamer. *Ibid.*, pág. 229

92 Emerich Coreth. *Cuestiones fundamentales de hermenéutica*, pág. 42

93 Coreth hace aquí una referencia a las diversas corrientes que surgen de la reflexión sobre el lenguaje, cabe mencionar entre ellas a la filosofía analítica con Bradley, Moore y Russell quienes determinan el sentido de lo singular a partir de la estructura de lo total, la teoría atomística de los signos en la que, según L. Wittgenstein, el lenguaje imita la forma lógica de la realidad por lo que las funciones determinan su sentido, el empirismo que con Locke, Berkeley y Hume buscan los contenidos más inmediatos de conocimiento en los fenómenos sensoriales, la fenomenología en la que Husserl introduce el concepto de horizonte. Cfr. *Ibid.*, págs. 45–57

Ricoeur distingue la hermenéutica psicologizante, con fuerte influencia en la teología cristiana, identificada también como hermenéutica de autor —que marca el ideal de objetividad y precisión—, en ella se puede mencionar a Schleiermacher⁹⁴ y Dilthey quienes enfocaron la comprensión como la relación habida entre la intención de un autor y los receptores originales en el marco del concepto de intersubjetividad.

Esta hermenéutica tiene también una orientación positivista, al proponer una distancia tal del texto que aunque tenga varios sentidos, capte el único verdadero, su paradigma es Ranke⁹⁵ quien buscaba exponer los hechos objetivos como habían sucedido en realidad. Hay que mencionar que la hermenéutica diltheyana buscó la vía del sentimiento más que la del intelecto en una actitud más bien vitalista.

La crítica de Ricoeur a esta corriente apunta hacia su visión unilateral, ya que, afirma este autor desde la filosofía del discurso, si la hermenéutica deviene en una interpretación orientada al texto, inevitablemente enfrentará el fenómeno de la escritura, manifestación en la que se separan el sentido y el acontecimiento. Al estar fijo, el texto adquiere una independencia semántica, “el cambio más obvio que ocurre al pasar del habla a la escritura, tiene que ver con la relación entre el mensaje y su medio o canal.”⁹⁶

94 Hermenéutica es para Schleiermacher, el arte de comprender, “una doctrina metódica que como tal está ordenada no a un saber teórico, sino a un manejo práctico, a saber, a la práctica o técnica de la interpretación de un texto hablado o escrito”. Emerich Coreth. *Ibid.*, pág. 31

95 Cfr. Mauricio Beuchot. *Elementos de semiótica*, págs. 293 y 294

96 Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación*, pág. 39

Heidegger retoma el problema del lenguaje y lo aborda desde el ser, desde el suceso histórico del ser y la cuestión del sentido del ser, en un análisis ontológico que se ha denominado hermenéutica de la existencia⁹⁷. Con base en la idea de lo indescifrable, la facticidad, postula que en el sentido siempre hay algo que queda sin ser comprendido, para lograr este desvelamiento se requiere determinar, desde la facticidad, los parámetros de la interpretación y no permitir un análisis artificial.

[...] la relación entre hermenéutica y facticidad no es la que se da entre la aprehensión de un objeto y el objeto aprehendido [...] el interpretar mismo es un [...] posible distintivo del carácter de ser de la facticidad... Si llamamos, aunque sea impropriamente a la facticidad objeto de la hermenéutica (como las plantas son objeto de la botánica), diremos que ésta, la hermenéutica, se encuentra en su propio objeto (esto es, como si las plantas, lo que son y como son, fueran la botánica) [...] el tema de investigación de la hermenéutica es en cada ocasión el existir propio⁹⁸

Cabe mencionar aquí que el contexto inicial inmediato del uso del término desconstrucción, utilizado por Derrida, según él mismo fue la traducción de la *Destruktion* heideggeriana de la historia de la ontoteología. *Destruktion* o *Abbau*, ambas palabras heideggerianas, significaban en el contexto de dicha filosofía, una operación aplicada a la

97 “En *El Ser y el Tiempo*, hermenéutica no significa ni la doctrina del arte interpretativo ni la misma interpretación a partir antes que nada de lo hermenéutico... la hermenéutica se convierte en la interpretación de la autocomprensión y de la comprensión humana del ser...”. Emerich Coreth. *Op cit.*, pág. 36

98 “Esta vía es la que pretende seguir la hermenéutica de la facticidad. Se denomina a sí misma interpretación [...] la marcha de la hermenéutica ha de venir señalada por el propio objeto.” Cfr. Martin Heidegger. *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, págs. 27-53 y 91-101

estructura o la arquitectura tradicional de los conceptos fundadores de la ontología o la metafísica occidental; desconstruir era también un gesto estructuralista, acepción que también considera Derrida, según la cual, se trataba de deshacer, descomponer y eliminar el sedimento de cualquier estructura.

[...] la desconstrucción desautoriza, desconstruye, teórica y prácticamente los axiomas hermenéuticos usuales de la identidad totalizable de la obra [...] irrumpe en un pensamiento de la escritura [...] obliga a otra lectura no ya imantada a la comprensión hermenéutica del sentido que quiere decir un discurso sino atenta a la cara oculta de éste⁹⁹

Heidegger se muestra así como el punto de partida de un movimiento filosófico que Gianni Vattimo denomina “*ontología hermenéutica*”¹⁰⁰ en el cual se reconocen vínculos con Dilthey, Husserl, Nietzsche y Gadamer, cuyo carácter se define con base en la noción de círculo hermenéutico, concepto que define las relaciones entre sujeto y objeto de la interpretación.¹⁰¹ Sin embargo, el Heidegger tardío no habla ya de hermenéutica sino del acontecer del lenguaje.

99 Jacques Derrida. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, págs. 15–20

100 Para Heidegger, el historicismo moderno es metafísica porque despliega el *Grund* (causa) para reconsiderar épocas, comportamientos y vicisitudes humanas. Cfr. Gianni Vattimo. *Ética de la interpretación*, pág. 24

101 “Círculo hermenéutico es aquel en que la reflexión sobre el problema de la interpretación ha encontrado siempre en el curso de su historia, desde las primeras teorías sobre el significado alegórico de los poemas homéricos, hasta el tipologismo de la exégesis patristica y medieval, y el principio de la sola *Scriptura* de Lutero, hasta llegar a Schleiermacher, Dilthey, Heidegger... quien por primera vez le ha dado una elaboración filosófica rigurosa reconociéndolo no como un límite, sino como una posibilidad positiva del conocimiento, más aún, la única”. Gianni Vattimo. *Las aventuras de la diferencia*, pág. 24

Vattimo¹⁰² reconoce a Heidegger, en coincidencia con Rorty, dos aspectos fundamentales: los nexos entre el ser¹⁰³ y el lenguaje y el pensamiento del ser como evento y no como estructura, al respecto, Apel se refirió a lo mismo como la “semiotización del kantismo” dado que el conocimiento *a priori* posibilita la comprensión integrándose como parte de la estructura del lenguaje.

Gadamer, calificó como positivistas los postulados hermenéuticos de Dilthey, porque éste los pensó “como un instrumento para liberar la comprensión histórica de todos los prejuicios dogmáticos... el objetivo... completar la crítica kantiana de la razón pura con una crítica de la razón histórica”.¹⁰⁴

La *ontología hermenéutica* se caracteriza por el alejamiento del ideal de objetividad, el rechazo del modelo metodológico de las ciencias positivas, la búsqueda de universalización de la comprensión hermenéutica y la lingüisticidad del ser.

Para esta corriente hermenéutica, el modelo metodológico de las ciencias, según estos filósofos, no debió ser aplicado a las ciencias humanas, no es

102 Vattimo menciona entre los aspectos de la filosofía heideggeriana que tienen importancia para la hermenéutica: el análisis del *Dasein* (es decir, el hombre) como *totalidad hermenéutica* (que Vattimo define como el primer elemento nihilista de Heidegger) que significa estar en el mundo (y se articula en la estructura tripartita de los existenciales: comprensión, interpretación y discurso) y el esfuerzo por definir un pensamiento ultrametafísico atendiendo al *Andenken*, rememoración con su específica relación con la tradición. Ambos elementos marcan el nexo entre ser y lenguaje. Cfr. Gianni Vattimo. *El fin de la modernidad*, págs. 102 y 103

103 “Heidegger expresa... el ser no es *Grund*, principio o *arché*, fundamento, sino *Ge-Schick*, envío, transmisión, mensaje...” Gianni Vattimo. *Ética de la interpretación*, pág. 42

104 Mariflor Aguilar Rivero. *Confrontación crítica y hermenéutica*, pág. 23

posible asumirlo como modelo universal, sobretodo en aquellos ámbitos, como el metafísico, donde la comprensión se genera en la escisión de teoría y *praxis*.

Tanto Foucault como Ricoeur han analizado los fundamentos de una posible hermenéutica que surge de las teorías de las ideologías de Marx, el nihilismo de Nietzsche y las teorías del inconsciente y de los instintos de Freud. Calificada como *hermenéutica de la sospecha*¹⁰⁵ en tanto cada uno de los casos pone en tela de juicio el lenguaje y supone que quiere decir algo distinto de lo que dice.¹⁰⁶

Es sobretodo en Nietzsche y Freud, y en menor grado en Marx, donde se perfila esta experiencia tan importante a mi juicio para la hermenéutica moderna, de que cuanto más se avanza en la interpretación, tanto más hay un acercamiento a una región absolutamente peligrosa, donde no sólo la interpretación va a encontrar el inicio de su vuelta atrás, sino que además va a desaparecer como interpretación y puede llegar a significar incluso la desaparición del mismo intérprete. La existencia siempre cercana del punto absoluto de la interpretación significaría al mismo tiempo la existencia de un punto de ruptura.¹⁰⁷

105 Según Michel Foucault, el lenguaje en las culturas indoeuropeas ha producido dos clases de sospechas porque no dice exactamente lo que dice, el sentido manifiesto siempre transmite otro sentido, el sentido más importante y el que subyace, nombrados por los griegos *allegoria e hyponoia*. La otra sospecha radica en los lenguajes no verbales, lo que habla y no es lenguaje, el equivalente al *semainon* de los griegos. Michel Foucault. *Crítica a las técnicas de interpretación de Nietzsche, Freud y Marx*, pág. 6

106 Pensamiento que coincide con la tesis del pensamiento de Maquiavelo en el siglo XVI que refrenda Wittgenstein en el siglo XX afirmando que el lenguaje sirve para ocultar el pensamiento.

107 Michel Foucault. *Crítica a las técnicas de interpretación de Nietzsche, Freud y Marx*, pág. 15

En Marx, las ideologías, entendidas como falsas apreciaciones de la realidad son interpretadas desde las relaciones de producción, Nietzsche reduce los hechos a la interpretación interminable en la que prevalece la de los poderosos y Freud interpreta los niveles de conciencia y el condicionamiento de la conducta desde los instintos y el subconsciente, racionalizados para ocultarlos. En los tres casos no se cumple con uno de los postulados de la hermenéutica moderna, señalado por Foucault: “si la interpretación no se puede acabar jamás, esto quiere decir simplemente que no hay nada que interpretar. No hay nada absolutamente primario.”¹⁰⁸

Ricoeur, en reacción a estas tres corrientes, contrapone la filosofía reflexiva, la cual es hermenéutica al manifestarse necesariamente como interpretación, específicamente interpretación de los símbolos¹⁰⁹, con base en la no inmediatez, este pensador señala como campo de la hermenéutica el de estas expresiones de doble sentido o sentido múltiple. De hecho, donde hay símbolos, hay una tarea hermenéutica y los símbolos se encuentran en los repertorios sistematizados de signos, manifiestos como discursos – el discurso es un acontecimiento que relaciona los signos en la subjetividad de quien los manifiesta y la intersubjetividad de la comunicación–, la *intencionalidad simbólica* es un factor decisivo para conformar tanto la conciencia individual como social

108 Michel Foucault. *Crítica a las técnicas de interpretación*, pág. 17

109 Símbolo es para Ricoeur “toda estructura de significación en que un sentido directo, primero, literal, designa por exceso otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido más que a través del primero” Tomás Calvo Martínez y Remedios Ávila Crespo. *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*, pág. 119

del sujeto y es una referencia fundamental para comprender los vínculos perceptuales y expresivos del objeto.

La actual filosofía de los símbolos o simbología presenta [...] tres hermenéuticas fundamentales: la hermenéutica reductora, desmitificadora o arqueológica (tradicción de Marx, Nietzsche, Freud y Lévi-Strauss), la hermenéutica remitologizadora, trascendentalista o escatológica (Heidegger, Van der Leeuw, Eliade, Bachelard) y la hermenéutica dialéctica (Ricoeur y Durand) [...] Durand ha intentado diseñar una hermenéutica integral o totalizadora del simbolismo humano.¹¹⁰

Hans Georg Gadamer, en palabras de Andrés Ortiz Osés, es, además del jefe ideológico de la escuela de Heidegger, el fundador de la llamada *neohermenéutica*. Gadamer desde el concepto de intersubjetividad, busca, evitando el peligro de la subjetividad, abrirse a la objetividad a través del diálogo argumentativo.

La hermenéutica de Gadamer ha sido calificada como una filosofía del sentido común¹¹¹ cuya tesis fundamental afirma que el modo de comprender típicamente humano consiste en la interpretación, “la cual, a su vez, realiza fundamentalmente una comprensión antropológica o

110 Andrés Ortiz-Osés. *La nueva filosofía hermenéutica*, pág. 100

111 Entre las referencias que Gadamer proporciona sobre este concepto se encuentra Vico quien remite al *sensus communis* o sentido comunitario, fundacional y orientador de la voluntad humana, para Tomás de Aquino, es una capacidad para relacionar los sentidos externos y utilizarlos como elementos de juicio. La base se encuentra en la oposición aristotélica entre *sophia* –ideal teórico– y *phrónesis* –saber práctico–, ésta última es una habilidad (*dynamis*) pero también una forma de verse determinado por el ser ético. La *phrónesis* puede ser entendida como prudencia. El sentido común se puede comprender como sinónimo de juego y de humor. Cfr. H.G. Gadamer. *Verdad y método I*, págs. 49–55

traducción de una realidad a nuestra realidad”.¹¹² Comprensión e interpretación se conjugan en el círculo hermenéutico que recorren en el diálogo, este entendimiento de lo real está condicionado por los prejuicios.

Las tesis hermenéuticas de Gadamer se basan en la filosofía de Heidegger. Gadamer toma la idea de la hermenéutica como escucha del lenguaje, la noción del lenguaje como “fuerza de apertura y fundación [...] la noción de verdad apofántica [...] Gadamer considera su propuesta hermenéutica [...] de naturaleza ontológica, es decir, analiza la comprensión (*Verstehen*) concibiéndola como una estructura fundamental del *Dasein* (existencia humana) y no como un método.”¹¹³

La hermenéutica, nos permite concluir Schökel, es la teoría de la comprensión que se ha manifestado en diversidad de corrientes y escuelas, hay que distinguirla del procedimiento para comprender, que se identifica como método exegético y del ejercicio de la comprensión e interpretación o exégesis.

Cualquier estudioso puede investigar por un lado aspectos gramaticales, ortográficos (significados de las palabras, formas de relación de enunciados, posibles estructuras) o contextuales (biografía del autor, autores contemporáneos, su situación socio-histórica o ámbito cultural), con lo anterior se habrá realizado un acercamiento sistemático a algunas condiciones de la creación del texto, sin embargo, no permitirá ni la

112 Andrés Ortiz-Osés. *La nueva filosofía hermenéutica*, pág. 49

113 Mariflor Aguilar Rivero. *Confrontación crítica y hermenéutica*, pág. 128

comprensión ni la explicación, por lo que no se debe confundir la reflexión hermenéutica y por ende la interpretación.

En tanto teoría sobre el fenómeno de comprender, la hermenéutica ha integrado una serie de modelos que, sin tener las implicaciones sistemáticas de los métodos de las ciencias naturales, si pretenden establecer reglas válidas o idóneas para acercarse a los objetos de conocimiento, sin embargo, estas acciones no completan “la reflexión teórica genérica sobre el acto de comprender e interpretar textos, no es hermenéutica”.¹¹⁴ La hermenéutica expresa la conceptualización previa sobre las mediaciones del sentido, pero el ejercicio de interpretación se basa en los principios hermenéuticos.

El haber previo de la interpretación [...] es precisamente la señal de su carácter de ser. En cuanto elemento constitutivo y ciertamente decisivo de la interpretación, la cual ella misma es a una con el estar aquí, comparte su carácter de ser: el ser-possible [...] un ser-possible concreto, que varía fácticamente según la situación a la cual va dirigido en cada ocasión el cuestionar hermenéutico.¹¹⁵

La hermenéutica es el marco desde el cual se estructura la posibilidad de interpretar el diseño gráfico y su objeto es lo diseñado. La interpretación es actual, se basa en las múltiples manifestaciones mediáticas de los mensajes gráficos, en sus referentes y sus modificaciones de la visualidad y la conducta; una hermenéutica así considerada, será cotidiana y variará

114 Luis Alonso Schökel. *Apuntes de hermenéutica*, pág. 16

115 Martin Heidegger. *Hermenéutica de la facticidad*, pág. 35

en sus procedimientos según las condiciones de aprehensión del mundo, su contexto, características e intencionalidades.

Vattimo define la hermenéutica como la filosofía que se desarrolla en el eje Heidegger–Gadamer manifestándose en sus dos ejes esenciales, a saber, el ontológico y el lingüístico, “[en Heidegger] todo el énfasis [...] que él pone sobre el lenguaje, la interpretación se aborda sobretodo, desde el punto de vista del sentido del ser, en Gadamer, no obstante todo el énfasis que él pone en la ontología, la interpretación se piensa desde el punto de vista del lenguaje”¹¹⁶. La hermenéutica gadameriana tiene visos de aplicación a cualquier experiencia de comprensión.

La idea que Vattimo expresa sobre la hermenéutica¹¹⁷ tiende a considerarla una metateoría del juego de las interpretaciones o una hermenéutica de la verdad que trasciende la idea de concebirla como una teoría de la historicidad de la verdad, los argumentos que esgrime para sustentarla son:

- la constatación de carácter secundario de la verdad como correspondencia
- la necesidad de una apertura previa que haga posible cualquier verificación o falsificación de proposiciones

116 Gianni Vattimo. *Más allá de la interpretación*, pág. 39

117 “Si la hermenéutica fuera sólo... perspectivas distintas sobre el “mundo” o sobre el “ser” quedaría confirmada precisamente la concepción de la verdad como reflejo objetivo del estado de cosas... En este marco... aceptar coherentemente que la hermenéutica es una interpretación y no una descripción metafísica, equivaldría a reducirla a una elección de gusto...”. Gianni Vattimo. *Más allá de la interpretación*, pág. 45

– el reconocimiento de la finitud de la verdad primera, lo cual equivale a la historicidad o eventualidad de los hechos

– el sujeto como portador de un lenguaje que hace posible y condiciona el acceso a sí mismo y al mundo¹¹⁸

Una de las aportaciones importantes de la hermenéutica contemporánea, en especial de Gadamer, ha sido el énfasis en la comprensión del arte, reivindicando su condición como experiencia de verdad, lo cual redimensiona la experiencia artística y reubica sus relaciones con la experiencia estética y la conciencia estética, ambas surgidas de actitudes científicas, “la estética ya no puede ser [...] reflexión sobre las puras y simples condiciones trascendentales de posibilidad del arte y de lo bello, sino que ha de ser escucha de la verdad que “se abre” en las obras.”¹¹⁹ Es con base en esto que pongo al diseño gráfico como disciplina en la que se puede desarrollar una visión hermenéutica, dadas sus cualidades de artísticidad y esteticidad que lo sitúan como uno de los campos de conocimiento de las artes visuales.

Habermas, por ejemplo entiende por hermenéutica “toda expresión de significado –ya sea una manifestación verbal o no verbal, un artefacto cualquiera como una herramienta, una institución o un texto– se puede identificar desde una perspectiva doble, como acontecimiento material y como una objetivación inteligible de significado”¹²⁰, ésta es la relación entre teoría y objeto que abarca las relaciones posibles entre teoría y

118 Gianni Vattimo. *Ibid.*, pág. 45

119 Gianni Vattimo. *Más allá de la interpretación*, pág. 112

120 Jürgen Habermas. *Conciencia moral y acción comunicativa*, págs. 35–36

experiencia con la determinación de comprender el sentido, valor heurístico que Jürgen Habermas reconoce:

Los seres humanos individuales [...] las unidades sociales [...] están conectados por un conjunto definido de relaciones en un todo integrado [...] La continuidad de las estructuras es mantenida por el proceso de la vida social, que consta de las actividades e interacciones de los seres humanos individuales y de los grupos organizados en que aquéllos se unen¹²¹

La hermenéutica filosófica, añade Habermas, no es arte sino crítica, “pone ante la conciencia las experiencias que hacemos con el lenguaje en el ejercicio de nuestra competencia comunicativa”¹²², según Raúl Alcalá Campos¹²³, la hermenéutica debe ser considerada desde el objeto de estudio —aquella realidad a la que un texto se refiere—, desde el texto que se analiza y la comunidad a la que pertenece el hermeneuta. El texto, expresión que describe acciones, es el vehículo de interpretación, filtrado por el contexto cultural del intérprete.

Ricoeur, en la línea de la objetividad, elaboró una operación simétrica para encontrar elementos hermenéuticos en la teoría crítica, donde Gadamer:

1. Toma del romanticismo filosófico su concepto de *prejuicio*, reinterpretado por medio de la noción heideggeriana de

121 Jürgen Habermas. *La lógica de las ciencias sociales*, pág. 161

122 Ibid, pág. 277

123 Raúl Alcalá Campos. “Implicaciones epistémicas de la hermenéutica” en Samuel Arriarán. *Hermenéutica, educación y ética discursiva*, págs. 73–75

precomprensión, Habermas desarrollo el concepto de *interés*¹²⁴, tomado de Fichte, reinterpretado a su vez por Lukács y la Escuela de Frankfurt (Horkheimer, Adorno, Marcuse y Apel).

2. Se apoya en las *ciencias del espíritu*, comprendidas como reinterpretación de la tradición... Habermas recurre a las *ciencias sociales críticas*.
3. Introduce la *malcomprensión* como obstáculo interno a la comprensión, Habermas desarrolla una teoría de las *ideologías*...
4. Fundamenta la tarea hermenéutica en una ontología del *diálogo*, Habermas invoca el *ideal regulador* de una comunicación sin límites.
5. Tanto Gadamer como Habermas se encuentran en un lugar común: *la hermenéutica de la finitud*, que asegura *a priori* la correlación entre el concepto de prejuicio y el de ideología.¹²⁵

Ricoeur busca, además de la etiología de los prejuicios, su teleología, finalidad o intencionalidad¹²⁶, proponiendo una hermenéutica que tiene

124 "Volviendo al concepto desarrollado por Kant, y sobretodo por Fichte, de interés de la razón, es posible aclarar la conexión entre conocimiento e interés redescubierta metodológicamente y defenderla contra interpretaciones erróneas." Habermas, Jürgen. *Conocimiento e interés*, pág. 193.

"Habermas llama interés a las orientaciones básicas rectoras de la autoconstitución y la reproducción de la especie: la interacción y el trabajo [...] y su formación implica procesos de comprensión y aprendizaje." Alejandro del Palacio Díaz, *Sin razón y sin justicia*, pág.77

125 "Ricoeur no tiene inconveniente en aceptar la designación habermasiana de metahermenéutica si se insiste en reducir la hermenéutica a la superación de las dificultades de comprensión que provienen sólo del discurso. Pero una metahermenéutica, sigue siendo hermenéutica." Javier Bengoa Ruiz de Azua. *De Heidegger a Habermas*, págs. 158 y 159

126 Cfr. Mauricio Beuchot. *Elementos de semiótica*, págs. 295-297

su lado objetivista en la fenomenología y su lado subjetivista en el existencialismo, su teoría busca la explicación estructural del texto entendido como discurso.

Vattimo, como se le citaba al principio, reitera que para que la hermenéutica haya devenido la *koiné* filosófica de nuestros tiempos, tuvo que transformarse, trascendiendo los ámbitos religioso, filológico y jurídico para recibir temáticas diversas que la proyectaron como filosofía práctica con medios y fines tan ilimitados como los objetos de estudio, fenómenos y contextos de comunicación.

La hermenéutica, en algunos de sus estadios, se ha conjugado con la fenomenología, la filosofía de la libertad, la filosofía de la recepción o la semiótica, siempre para la orientación de la esencia de la comprensión, “el pensamiento hermenéutico pone el acento en la pertenencia de la verdad como evento que, en el diálogo... pone en obra y modifica, a la vez, tal horizonte”¹²⁷, para Vattimo, la hermenéutica reivindica la comprensión desde el sujeto y refunda el evento de la verdad.

[...] el movimiento filosófico de la interpretación o hermenéutica no representa sino el lugar de reflexión y tematización explícita del fundamental aspecto comunicativo-lingüístico implicado tanto en el racionalismo crítico como en el neomarxismo: el diálogo intersubjetivo, el *consensus* crítico, en una palabra, la mediación interpretativa [...] en la hermenéutica, la *communicatio idiomatum* ocupa explícitamente el lugar dialógico de mediación de teoría y praxis [...] parece haber abocado la discusión contemporánea a su propia

127 Gianni Vattimo. *Ética de la interpretación*, pág. 62

relativización lingüística –es decir, a su propia mediación hermenéutica en y por el lenguaje–¹²⁸

Para Marcuse, Popper y Horkheimer, la razón hermenéutica, traductora e interpretadora, transformadora o productiva, es el pensamiento intersubjetivo en que confluyen, dialógicamente, la razón analítica y la razón crítico-dialéctica, proyectando así “la realización simbólico-proyectiva de las posibilidades de la realidad”.

Conuerdo en que las acciones de interpretación y comprensión de la hermenéutica, elevadas por algunos filósofos al rango de arte, pervaden todos los fenómenos perceptuales, entre los que se incluye lo diseñado, en tanto éste implica el estar del ser en el mundo, el relacionar al ser con las cosas que le rodean, refiere al ser consciente porque además de materializar la sensación del acontecimiento, pone al ser frente al objeto.

El receptor, ampliando mi idea anterior, sigue un proceso de aprehensión reflexiva de lo diseñado, se acerca a él de forma intuitiva, superficial, la cual permite al intérprete describir las situaciones, caracterizar actitudes, movimientos, detalles físicos de la experiencia, es la obviedad de significación que permite el sentido común; la contextualización de la experiencia permitirá avanzar a una explicación sobre algunas de las determinantes del diseño gráfico, sin embargo, el sentido profundo sólo se dará en la apertura al estadio reflexivo y a la comprensión de la acción comunicativa como un proceso en permanente dinámica.

128 H. Marcuse, K. Popper y M. Horkheimer. *A la búsqueda del sentido*, pág. 14

Entiendo que el sentido en el objeto de diseño gráfico no se capta en el instante, se requiere un encuentro, una inmersión, un acercamiento, en los términos del campo semántico de la hermenéutica, el diálogo con lo diseñado en una situación específica, acude a los conocimientos previos y la visión del mundo particular, tomando como punto de partida la propia percepción.

Para Guillermo Michel, conviene precisar, en coincidencia con el filósofo Gabriel Marcel que “un problema (y la hermenéutica lo es) es algo que yo encuentro, que se halla frente a mí, y que por esto puedo cribar (definir) y reducir (resolver)... el problema del ser se profundiza en el interior del sujeto que lo plantea, de tal manera que más bien me encuentro ante un misterio, es decir, “algo en lo que yo mismo estoy en juego (*engagé*)” [...].”¹²⁹ Con esto se entiende que la hermenéutica no supone esa cotidiana costumbre de “interpretar” las propias acciones o los hechos, o las actitudes del otro, incluso las cosas mismas.

El hermeneuta del diseño gráfico, como el de toda disciplina, debe ser un intérprete responsable con el conocimiento y las implicaciones de la comprensión, ¿comprender qué y para qué? Sería una de las interrogantes fundamentales para concebir al ser-en-situación. ¿Comprender cómo, desde qué?, es otra pregunta importante ya que implica el reconocimiento de una situación histórica específica y de los prejuicios o conocimiento previos que se aplicarán para apropiarse del sentido. Este sería, desde mi punto de vista, el acontecimiento previo del comprender lo diseñado, podría denominarse, coincidiendo con algunos pensadores, estructura de

129 Guillermo Michel. *Introducción a la hermenéutica*, pág. 31

la precomprensión o, en realidad, introspección, que denomino diálogo primario con la esencia de lo diseñado, es el sentido de sí mismo del diseñador, para propiciar los caminos hacia el sentido de su hacer, de lo que diseña y del encuentro que esta mediación hace con el otro, el receptor.

[...] para llegar al encuentro con el otro, con Giambattista Vico puedo “proclamar” la prioridad del conocimiento poético y concebirme como animal simbólico. Con Carl G. Jung puedo sumergirme en las profundidades de mi inconsciente (o del inconsciente colectivo) y descubrir ahí los arquetipos y los símbolos de transformación atribuibles a procesos históricos que escapan a la memoria de la humanidad. Con Martin Heidegger puedo compartir la esencia hermenéutica de mi existencia, que se interpreta a sí misma en el mundo y en la historia. Finalmente, con Bernard Lonergan puedo llegar a comprender que la presencia corporal del otro es la presencia de su espíritu encarnado¹³⁰

En este texto, Guillermo Michel hace patente la diversidad de rutas hermenéuticas, cada una de ellas manifiesta que, como afirma Vattimo, es imposible un sitio neutral para la teoría¹³¹, cada una de las corrientes mencionadas, tan sólo muestra el espectro de prejuicios cuya presencia es inevitable en el pensamiento hermenéutico, “entre la gran corriente de las hermenéuticas reductivas caracterizada por el psicoanálisis y la etnología y las hermenéuticas instaurativas es justo situar la obra filosófica de Ernst Cassirer... contrapunto o prefacio de la doctrina del sobreconsciente simbólico de Jung y a la fenomenología del lenguaje poético de

130 Guillermo Michel. *Introducción a la hermenéutica*, pág. 30

131 Gianni Vattimo. *Más allá de la interpretación*, pág. 9

Bachelard, así como a nuestros propios trabajos de antropología arquetipológica o al humanismo de Merleau-Ponty...”¹³², afirma Gilbert Durand al postular dos tipos de hermenéutica: las que reducen al símbolo y las que lo amplían, la primera que desmitifica y acepta la iconoclastia (a la que pertenecen Freud, Lévi-Strauss, Nietzsche y Marx) visión que según Ricoeur es arqueológica y la segunda (en la que se reconocen Durand, Eliade, Van der Leuw y Heidegger) que rescata el mito y el sentido, es reminiscencia.

Las corrientes más importantes de la filosofía hermenéutica contemporánea no esclarecen lo oculto ni lo cerrado –lo hermético–, buscan sí interpretar para comprender; sería aplicable el concepto de anagogía (del griego *aná*, hacia arriba y *agoué*, conducción, elevación) ya que aprehender el espíritu, el sentido del ser, supone la profundización en el complejo de horizontes que presenta la vida y la condición humana, sin dejar de lado la manifiesta polisemia mediada por múltiples lenguajes, entre ellos el lenguaje visual, expresados en alguno momento de comunicación, los hermeneutas debieran “percibir, comprender e interpretar al propio yo perceptor y sus percepciones más vivenciales [...] la hermenéutica [define Guillermo Michel], es la herramienta¹³³ para entender todos los lenguajes mediante los cuales se dirige a nosotros el mundo”¹³⁴, es así que cada objeto, cada mensaje, cada acontecimiento,

132 Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*, págs. 68 y 118 a 120

133 En una aclaración semántica, es un error denominar herramientas a los recursos del intelecto, esta transferencia lingüística ha provocado serias confusiones en diversos campos de conocimiento y la degeneración conceptual del lenguaje

134 Idea wittgensteniana de que estamos inmersos en los juegos del lenguaje. Cfr. Guillermo Michel. *La introducción a la hermenéutica*, págs. 14 y 15

cada percepción tiene significado intrínseco –en el texto– y extrínseco –en el contexto–. La hermenéutica se ha tornado universal, a decir de Mauricio Ferraris:

[...] se vuelven a introducir en el saber contemporáneo los cánones propios de la cultura humanista que el cientificismo de la edad moderna había rechazado; y la hermenéutica se hace valer no sólo en los ámbitos tradicionales del estudio de la literatura (Hirsch, 1976; Szondi, 1875; Jauss, 1982), de la teología protestante (Bultmann, 1933–1965; Fuchs, 1954; Ebeling, 1971) y del derecho (Betti, quien por otra parte elaboró una amplia *Teoría general de la interpretación*, 1955), fiel a una perspectiva diltheyana que todavía se atestigua en la monumental reconstrucción histórica de Wach (1926–1932), sino también en relación con la epistemología y la crítica de la isología (Ricoeur, 1965; Habermas, 1968; Aple, 1973; Rorty, 1982). En este marco, como ha observado Gianni Vattimo (1989) la hermenéutica constituye la nueva *koiné*¹³⁵

Para enriquecer la hermenéutica contemporánea, propongo su aplicación en otros ámbitos epistemológicos, sobretudo como el diseño gráfico, determinado por fenómenos perceptuales, experiencia en la cual el sentido, que no tiene carácter lingüístico *per se*, se transforma porque depende de una movilidad contextual permanente. Los problemas de interpretación de lo diseñado, rebasan las fronteras del texto escrito traspolando categorías hermenéuticas hacia otros campos de conocimiento que, por derecho, pertenecen a las perspectivas de la intencionalidad consciente.

135 Ferraris, Mauricio. *La hermenéutica*, pág. 17

Un ejemplo de lo anterior se tiene en la llamada hermenéutica antropológica que, en tanto teoría generalizada de la interpretación, fundamenta una teoría del sentido vinculando las tradicionales categorías interpretativas tanto con la teoría lingüística de la comunicación como con la semiótica o teoría de la significación. Para esta corriente “el símbolo mediador o tipo ideal de una teoría hermenéutica es el lenguaje (*lógos* humano) y no meramente un lenguaje”¹³⁶, ahí es donde se encuentra el baremo de la interpretación “y su realización fundamental: la lengua, representa la protointerpretación o *hermeneia* primigenia del mundo por parte del hombre”¹³⁷

Asocio la hermenéutica del diseño gráfico al significado del mensaje que cambia modificando el sentido de los medios y de los elementos que integran el texto visual, esta visión se entiende como interpretación y expresión.

Retomo el concepto de intersubjetividad como sustento de la comprensión de las relaciones habidas entre la intención de un emisor externo y la intención del diseñador, la intención del diseñador y la determinación del medio así como la intención de lo diseñado con los receptores originales. Lo diseñado es un texto visual fijo, semánticamente independiente y con un sentido múltiple, sin embargo, es resultado de un proceso condicionado por los prejuicios de diversos actores que se conjugan en lo que denomino la espiral hermenéutica de la comunicación.

136 Andrés Ortiz-Osés. *La nueva filosofía hermenéutica*, pág.73

137 *Ibid.*

Derivo un horizonte disciplinario que investiga en principio los aspectos específicos de la gramática visual (formas, colores, relaciones, estructuras posibles), los aspectos contextuales (temporalidad, espacialidad, situación, carácter discursivo), sólo como un acercamiento a condiciones del texto visual ineludibles para acercarse a la comprensión y explicación de las expresiones manifiestas en lo diseñado que, parafraseando a Habermas, son acontecimientos materiales y objetivaciones inteligibles de significado. Así, la hermenéutica del diseño gráfico, concluyo, debe referirse a la realidad del texto visual, vehículo expresivo que describe y provoca acciones en un contexto cultural cuya comprensión debe orientar sus interpretaciones con aportaciones de la semiótica y las teorías de la percepción y la recepción.

3. VARIANTES DE LA INTERPRETACIÓN

La historia de la hermenéutica, en su disposición para buscar alternativas de comprensión de textos primero y de un universo de objetos de conocimiento después, ha abarcado múltiples tendencias de pensamientos y ha originado alternativas procedimentales cuyos esquemas o modelos de interpretación han sido, en muchos casos, sostenibles y consecuentes con las circunstancias que les dieron origen, después de todo, apunta Stuart, “toda la raza humana es, y siempre ha sido, intérprete. Esto es una ley de su naturaleza racional, inteligente y comunicativa”.¹³⁸

Interpretación¹³⁹ es una palabra que se adapta a muchas acepciones, de las cuales Maurizio Ferraris resume las principales:

138 M.S. Ferry. *Hermenéutica*, pág.19

139 “Desde la más remota antigüedad, la interpretación de los signos estuvo vinculada a saberes de carácter práctico y, muy probablemente, a esa forma de inteligencia llamada *metis*... figura de la diosa del mismo nombre. *Metis*, primera esposa de Zeus, madre de Atenea, y que según Hesiodo *sabía más que todos los dioses y los hombres juntos*, detentaba una forma de inteligencia y de saber que implica un conjunto complejo de actitudes mentales que combinan la sagacidad, la previsión, el sentido de la oportunidad y la experiencia. A este tipo de saber están ligadas las habilidades del navegante, el cazador, el pescador, el estratega o el médico, actividades todas ellas en las que el pensamiento conjetural a partir de los indicios que se encuentran en la naturaleza son esenciales [...] todas estas tradiciones, aunque por caminos diferentes terminarían por vincularse con las artes discursivas de la dialéctica, la retórica y la lógica.” Wenceslao Castañares. *La semiótica de C.S. Peirce y la tradición lógica*, pág. 1

1. Interpretación es expresión, en el sentido de la *hermeneia* en el *Peri hermeneias* aristotélico, traducido al latín por *De interpretatione*, es la expresión lingüística de símbolos que resultan universales y que derivan de impresiones presentes en el alma.
2. Interpretación es aclaración. Encontramos una formación especular, el interpretariado lingüístico, llamado a remitir las expresiones, diferentes en las varias lenguas, a los *symbola* universales, para asegurar así la comprensión.
3. Interpretación se entiende también como ejecución, en música o en actuación de notas musicales o de palabras escritas.
4. Interpretación es la explicación de un sentido oscuro o no suficientemente determinado, por ejemplo, las alusiones de una pintura o las elipsis de la poesía.
5. Interpretación es identificación y el resultado de la aprehensión de la realidad que se logra con ella es la comprensión –según el eje Schleiermacher–Dilthey–Gadamer–.
6. Interpretación es desenmascaramiento¹⁴⁰ (Nietzsche–Freud–Marx) de las falacias presentes en la naturaleza y el hombre, hay que desmitificarlas y acceder a sus verdaderas intenciones.
7. Interpretación es interpretación (Nietzsche–Heidegger), no se reconocen sujetos, objetos o hechos, sólo interpretaciones.¹⁴¹

140 Heidegger denomina *aletheia* al salir de lo oculto, el cual, afirma, es lo mismo que la esencia de la técnica, en ambos se fundamenta todo traer-ahí-delante. Martin Heidegger. “La pregunta por la técnica” en *Conferencias y artículos*, pág. 14

141 Cfr. Maurizio Ferraris. *La hermenéutica*, págs. 22–27

De esta diversidad semántica del término, se han considerado para el desarrollo de este subtema aquéllas acepciones que suponen la reflexión filosófica y permiten hacer una compilación de las diversas modalidades, procedimientos y caracterizaciones del proceso de comprensión. Algunas taxonomías serán expresadas a manera de referencias cautelosas, apegadas al decir de los autores, considerando que, según algunos filósofos, la interpretación es antropológica, adquiere sentido para el *yo* o el *nosotros*. La interpretación libera el sentido, descodifica y encodifica el lenguaje de acuerdo a las necesidades de los seres humanos y no quisiera adecuar convenientemente una corriente para adaptarla a una idea preconcebida de la hermenéutica del diseño. Prefiero que surja del curso de la investigación.

Un lenguaje sin mediar (=interpretar) es un lenguaje “ideológico”, un lenguaje es crítico solamente en cuanto mediado, interpretado, verificado. El baremo del lenguaje [...] no es su verdad o falsedad abstracta o racional (frente a ciertos racionalismos) ni su bondad o maldad valorados desde una praxis ciega irracional-voluntativa (frente a ciertas teorías críticas) sino su validez o invalidez como lógos logrado, es decir, como lugar (topos) de intersección dialéctica entre teoría y praxis¹⁴²

En la tradición racionalista griega, el conocimiento verdadero de la existencia o *gnosis* se oponía a la percepción (*aisthesis*) y a la opinión (*doxa*), sin embargo, la idea devendría en una corriente, el gnosticismo, que en siglos posteriores identificó el conocimiento intuitivo de inspiración divina. Las escuelas gnósticas, al igual que las herméticas

142 H. Marcuse, K. Popper y M. Horkheimer. *A la búsqueda del sentido*, pág. 17

coincidían en las interpretaciones abiertas a infinitas interconexiones donde el lenguaje no puede captar el significado preexistente.

Eco, en una compilación de la semiosis hermética, se refiere a los criterios de semejanza para asociar imágenes o palabras o mecanismos de analogía, de desplazamiento analógico y de traspolación de la semejanza a la semiosis, en su reflexión, el autor afirma que el análisis de estas nociones, en particular la de semejanza, “puede ayudarnos a aislar los defectos básicos de la semiosis hermética y, a través de ellos, los defectos básicos de muchos procedimientos de sobreinterpretación”.¹⁴³ La semiosis hermética se puede considerar una práctica de interpretación sospechosa.

Como referencia, en principio se aludirá a las categorías que Aristóteles enunció en su texto *De Interpretatione*¹⁴⁴:

- Las cosas se pueden denominar homónimas –mismo nombre y definiciones diferentes–, sinónimas –mismo nombre y misma definición– y parónimas –nombre parecido y definición diferente–.
- La definición es aquél predicado que establece las diferencias.
- El nombre es un sonido vocal atemporal que adquiere su carácter cuando se convierte en símbolo (el sonido inarticulado expresa algo pero no es un nombre). Los sonidos vocales se siguen de los pensamientos.

143 Cfr. Umberto Eco. *Interpretación y sobreinterpretación*, págs. 48–53

144 Aristóteles. *De Interpretatione*, págs. 87–180

- El verbo significa tiempo y acción. Universal es lo que se predica de varios y su opuesto es el particular.
- Los simultáneos se dan al mismo tiempo, ninguno es anterior o posterior.
- Los relativos son aquéllas cosas de las que se dice que lo que son lo son respecto a otras. Todos los relativos se dicen en relación a un recíproco. Si la relación es azarosa no hay reciprocidad.
- Los contrarios son los opuestos que se determinan como privación o posesión, como afirmación o negación. Los contrarios se dan por naturaleza en una misma cosa.
- La cualidad, que califica a las cosas de cierta manera, permite afirmar la semejanza o diferencia de las cosas.

Con base en estas definiciones Aristóteles define en su *Poética*¹⁴⁵ la *epífora* o traslación a una cosa de un nombre que designa a otra, se trata de un tropo o figura del lenguaje que consiste en reemplazar simplemente una palabra por otra que guarde con aquélla cierta relación. Las formas posibles son: del género a la especie, de la especie al género, de la especie a la especie y por analogía. En este tipo de comparaciones se basan algunas técnicas interpretativas, entre otras, los modelos analógicos.

145 Aristóteles. *Poética*, págs. 7-32

En el siglo XVI, se interpretaba con base en el parecido de las cosas, el corpus de la semejanza¹⁴⁶ se basaba en las siguientes nociones:

1. Noción de conveniencia, la *convenientia* o ajuste.
2. Noción de *sympatheia*, la simpatía que era la identidad de los accidentes en sustancias.
3. Noción de *emulatio* o paralelismo de los atributos en sustancias o seres distintos
4. Noción de *signatura* que era entre las propiedades visibles de un individuo, la imagen de una propiedad invisible
5. Noción de analogía o tipos posibles de semejanza.

Estas nociones fundamentaban dos tipos de conocimiento: *cognitio* –que permitía el paso de una semejanza a otra– y la *divinatio* –conocimiento profundo que partía de lo más superficial–. Así se evidenciaba el *consensus* del mundo opuesto al *simulacrum*. Considero aquí pertinente elaborar una reflexión sobre la *Bildung* que en tanto re-presentación, se puede considerar un *simulacrum*.

Betti enumeró tres tipos fundamentales de interpretación, adjudicando a cada uno un modelo metodológico: en la *interpretación intransitiva*, entender era un fin en sí mismo, aplicaba sobretodo a la filología y a la historia, en la *interpretación transitiva reproductiva o representativa* se trata de hacer entender y por último, en la *interpretación dogmática o normativa*, jurídica o teológica, se regulan las acciones humanas

146 Michel Foucault. *Crítica a las técnicas de interpretación de Nietzsche, Freud y Marx*, págs. 7 y 8.

La actividad interpretativa ha oscilado entre varios puntos de referencia, los dos principales: *intentio auctoris e intentio lectoris*, asimismo, esta metodología clásica de la comprensión interpretativa consta de tres momentos sucesivos y coordinados en toda interpretación totalizadora denominados *subtilitas intelligendi*, *subtilitas explicandi* y *subtilitas aplicandi* (entendimiento o intelección, explicación y aplicación conforman así los tres pasos metodológicos).

Hay una prefiguración semiológica, en el contexto de la interpretación antropológica, de este procedimiento hermenéutico clásico que identifica la *subtilitas intelligendi* con el significado textual o semántica, la *subtilitas explicandi* con la significación intertextual o sintáctica y la *subtilitas aplicandi* con el sentido contextual o pragmática.¹⁴⁷

Schleiermacher eliminó la explicación y la aplicación y profundizó en dos vertientes de la comprensión: la gramatical y la técnica – acercamiento al autor por medio del estilo–, “el modelo dialógico le lleva a pensar que no es suficiente con la comprensión literal... es necesario llegar hasta la génesis misma de las ideas, hasta la individualidad del hablante.”¹⁴⁸

Hasta Schleiermacher, hace notar Maurizio Ferraris, la hermenéutica abarcaba todos los signos cognoscibles, humanos o divinos, en sus afanes metafísicos se hacía cargo de lo creado (*interpretatio naturae*). La hermenéutica buscaba mostrar cómo tras la evidencia hay algo oculto,

147 Andrés Ortiz-Oses. *La nueva filosofía hermenéutica*, pág. 72

148 Cfr. Wenceslao Castañares. *De la interpretación a la lectura*, págs. 29–35

“algo que es “otro” respecto de nosotros en el tiempo o en el alma”, así la posibilidad de comprensión era nula.

Los cánones hermenéuticos (las reglas de interpretación) parecen ser muy pocos y permanecen inmutables desde los filólogos helenísticos hasta el siglo XX [...] no se encontrará más que una gran opción: entre alegóresis y método histórico-gramatical; se puede interrogar a un texto o una expresión como la anticipación o el revestimiento de un sentido diferente, o bien tratar de reconstruir qué significaba en la mente de su autor en la época en que fue escrito¹⁴⁹

Los subcánones que guían la interpretación son breves:

- En el caso de la interpretación histórico gramatical, se ejercía el presupuesto de la perfección
- el presupuesto de que la comprensión requiere a la expresión en sentido acabado
- la idea de equidad hermenéutica que en principio obliga a no estar contra el autor ni atribuirle manifestaciones improbables
- en el caso de la alegóresis, el ejercicio de la hermenéutica de la sospecha era factible, por lo que el texto podía ser declarado imperfecto o el autor malformado o malintencionado.¹⁵⁰

Como se mencionó en el capítulo anterior, la exégesis y su sistematización metodológica, el método exegético, suponen maneras de acercarse a un texto. Schökel clasifica los tipos de interpretación de la siguiente manera:

149 Maurizio Ferraris. *La hermenéutica*, pág. 29

150 Cfr. *Ibid.*, págs. 30-32

– *interpretación explicativa*, es una tarea de mediación en la que se traduce o interpreta

– *interpretación normativa*, que establece el sentido del texto por norma de inteligencia o de acción, incluye la percepción, el enunciado y el raciocinio

– *interpretación reproductiva* que consiste en hacer presente el texto por medio de acciones que le representan o interpretan

Sin lugar a dudas, uno de los conceptos más importantes de la interpretación es el de intersubjetividad, que amplía el de subjetividad. Sujeto, define Gadamer, “quiere decir algo así como referencia a sí mismo, reflexividad, yo”¹⁵¹; este concepto se originó en las expresiones de John Locke¹⁵² sobre el carácter del pensamiento, posteriormente, Kant lo desarrolló caracterizando la subjetividad como “síntesis trascendental de la apercepción, que debe poder acompañar todas nuestras representaciones”¹⁵³, así se pasó de la sustancia al sujeto constituyente de la clave de la “estructura de la reflexividad”. Heidegger habría de sustituir el concepto de subjetividad por el de cuidado (Sorge).

Schleiermacher, Gunkel y Dilthey suponen que para comprender un texto es indispensable involucrarse con el autor, los dos primeros proponen entrar a la mente del autor mientras el tercero insiste en repetir totalmente

151 H.G. Gadamer. *El giro hermenéutico*, pág. 13

152 “Tanto en Descartes como en Leibniz y John Locke, el concepto de persona aparece definido por medio del concepto reflexivo de conciencia”. *Ibid.*, pág. 24

153 *Ibid.*

la experiencia del autor. Así, el sentido del texto sólo se comprenderá con base en la intención del autor.

Según Heidegger¹⁵⁴, Schleiermacher restringió la idea de la hermenéutica al arte de entender el habla del otro y Dilthey adoptó de él el concepto de hermenéutica en cuanto método de entender.

A esta *hermenéutica de autor* se le ha criticado el reduccionismo de la intencionalidad, el riesgo del minimalismo y maximalismo por los rangos extremos de la conjetura y si bien, como afirman Dilthey y Gunkel el autor está en la obra, “la objetivación en la obra de la experiencia del autor no es completa y perfecta. Por la mediación de la obra se da una experiencia vicaria.”¹⁵⁵

Schleiermacher señaló dos métodos para comprender: por adivinación o transformación en el otro y por comparación genérica, sin embargo no señaló que ese comprender supone un punto de vista condicionado por los conocimientos previos del individuo. Se habla aquí del concepto de horizonte, introducido a la teoría de la interpretación por Husserl. El horizonte es “la totalidad de lo que resulta percibido o anticipado atemáticamente en el conocimiento singular sistemático... es propia de toda experiencia una estructura de horizonte... es acompañada de un saber previo de contenidos o determinaciones”.¹⁵⁶ Coreth lo describe como “una totalidad precomprendida o captada de modo tematizado que

154 Martin Heidegger. *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, págs. 31 y 32

155 Luis Alonso Schökel. *Apuntes de hermenéutica*, pág.52

156 *Ibid.*, pág. 72

entra en el conocimiento de un contenido individual condicionándolo o determinándolo”.¹⁵⁷

El horizonte, total o parcial puede ser de índole práctica o teórica y referirse a alguna disciplina en particular, siempre se relaciona con la experiencia y forma un espectro que se expande y diversifica continuamente. Algunos autores, como Gadamer, aceptan la posibilidad de una fusión de horizontes, otros, como Coreth rechazan la idea y se refieren más bien al acercamiento de horizontes.

[...] No basta sólo la comprensión, hay que llegar al estadio denominado “apropiación” [...] es necesario un ajustamiento de horizontes, una fusión de horizontes de experiencia en orden a la expresión [...] la visión ingenua concibe el lenguaje como simple reducción de la realidad aunque varíen sus formas convencionales¹⁵⁸

Las ciencias del espíritu según el neokantiano Wilhelm Windelband –a finales del siglo XIX– pueden ser definidas metodológicamente:

- a) Aplicando conocimientos ideográficos, cuyo objetivo es el estudio de individualidades, a diferencia de aquéllos que buscan una regularidad o una ley (nomos) y que definen a las ciencias nomotéticas.
- b) Exponiendo argumentos abiertos, es decir conceptos guía humanísticos que permitan –como la cultura, *sensus communis*, el juicio y el gusto– regular el comportamiento práctico y comprender los fenómenos, es lo opuesto a los argumentos

157 *Ibid.*

158 *Ibid.*, págs. 82–84

constatables que se requieren para explicar en las ciencias de la naturaleza.

- c) Recurriendo a argumentos circulares (círculo hermenéutico): el vínculo entre lo interpretado y el intérprete, el justo medio entre alteridad y afinidad, el llamado a la autoridad y la tradición, condiciones y prejuicios con los que se logra una asintótica aproximación a la realidad sin la exigencia del entendimiento objetivo.
- d) Conversando, esto quiere decir, inmersos en el lenguaje.¹⁵⁹

Lo anterior coincide con “la tesis de Derrida para quien “nada existe fuera del texto”; no significa que sólo existan los escritos... sino que, con la finalidad de que algo sea percibido (revelándose como ser), es necesario que esté escrito en alguna parte, en la carne o en la mente...”¹⁶⁰

La *hermenéutica de la sospecha* se caracteriza por la interpretación incompleta del lenguaje, Foucault la define como fragmentada, suspendida, “bajo la forma de negación del comienzo”, en los filósofos de esta corriente, los signos por sí mismos son interpretaciones, así, se pierden como significantes y se deben interpretar a sí mismos, y si bien este proceso de interpretación se puede esquematizar circularmente, esta circularidad puede ser, como “el eterno retorno”, algo que gira sobre sí. Foucault aclara las consecuencias:

- el mismo intérprete se vuelve objeto de la interpretación

159 Cfr. Maurizio Ferraris. *La hermenéutica*, págs. 33–39

160 *Ibid.*, pág. 39

- la interpretación se interpreta a sí misma por lo que nunca podrá crear distancia desde ningún punto de vista
- la hermenéutica se ve ceñida a la semiología, es dominada por los lenguajes que además se autoimplican.
- la interpretación se expande hasta el infinito ya que no hay un horizonte de juicio y decisión.¹⁶¹

Para Paul Ricoeur, cuya reflexión surge paralela a su confrontación con la hermenéutica de la sospecha y con el estructuralismo tanto antropológico como lingüístico, el proceso de interpretación, que tiene como base filosófica la dialéctica explicar/comprender, es un trabajo continuo de contextualización y descontextualización en el cual el reconocimiento de los mitos y los símbolos es relevante para revisar las jerarquías de síntesis activas y pasivas y la búsqueda del fundamento último.

Sin embargo, hay filósofos como Vattimo que, hablando de la vocación nihilista, afirman que es la visión de Nietzsche el trasfondo de autenticidad de la hermenéutica actual, de hecho, “el motor del pensamiento de Vattimo, es claramente nietzscheano y su estructura conceptual, su forma *mentis*, heideggeriana y, sólo secundariamente, gadameriana.”¹⁶², es así que la instancia objetiva —representada por la

161 Marx interpreta desde la economía política, relaciones, como las de producción, que se dan ya como interpretaciones. Asimismo, Nietzsche, para quien no hay un significado original, considera las palabras como interpretaciones prescritas —la palabra, antes de convertirse en signo, tiene significado porque es ya una interpretación—, y para Freud, el fenómeno de transferencia no permitirá concluir una interpretación, ésta queda abierta y descubierta. Michel Foucault. *Critica a las técnicas de interpretación de Nietzsche, Freud y Marx*, págs. 15–30

162 Ramón Rodríguez en Gianni Vattimo. *Más allá de la interpretación*, pág. 16

muerte de la verdad, valor de valores—, es sustituida por la interpretación de las experiencias, a esto obedece la frase de Nietzsche: “no hay hechos, sino interpretaciones”¹⁶³. El nihilismo deviene así, para Vattimo, en esencia de la hermenéutica.

Resulta apropiado revisar los argumentos que emite Maurizio Ferraris contra la afirmación de Nietzsche: primero, en la percepción, la cual no requiere interpretación porque está antes que el pensamiento, segundo en el conflicto entre la decisividad de la interpretación (saber de qué se trata el pensamiento) y la infinidad de la interpretación y por último en la universalidad de la interpretación que obligaría a que todo estuviera en la mente del intérprete (dice Ferraris: o todo es interpretación o nada es interpretación).¹⁶⁴

Ricoeur trató de establecer vínculos entre la hermenéutica y la semiótica con base en los trabajos de Benveniste y Greimas. En el fondo, lo que propone es el despliegue de sistemas de relación de signos que, surgidos de las concepciones del texto —en el marco de una teoría del discurso¹⁶⁵, elemento que cohesiona a la explicación con la comprensión—

163 “Aristóteles pensaba que el mundo existía desde siempre y el ser... era la presencia de algo frente a los sentidos de alguien [...] Platón [...] había formulado la tesis de un demiurgo [...] un dios artesano [...] que construía el mundo [...] había supuesto que algo debía preexistir a la actividad del demiurgo [...] no se comprende por qué, al mismo tiempo, Heidegger reivindica la necesidad de pensar verdaderamente el ser, superando la deriva nihilista, y se apoya precisamente en el construccionismo humano, que reconduce todos los hechos a las interpretaciones...” Maurizio Ferraris. *La hermenéutica*, págs. 45 y 48

164 Cfr. Maurizio Ferraris. *Ibid.*, págs. 79–84

165 El discurso es definido por Ricoeur como el acto por el cual uno dice algo sobre algún tema a alguien. Tomás Calvo Martínez y Remedios Ávila Crespo. *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*, pág. 36

, de la acción –movimiento, causa, acontecimiento– y de la historia, dan paso a la dimensión del sentido, es decir, a la comprensión.

Esta trayectoria entre el texto y el mundo real del lector, es una experiencia temporal mediada por la triple mimesis: prefiguración, configuración y refiguración, describe tres momentos:

1. el tiempo pasado que se constituye por los elementos que aportan la atención, la anticipación y la memoria.
2. el tiempo presente, cambio entendido como secuencia continua de instantes
3. el tiempo mismo del acto de lectura

La estrategia de interpretación incluye dos mediaciones: la primera, persuasiva, es la del autor –en la que puede intervenir un narrador– y la segunda, lúdica, que supone la apropiación que el lector hace del texto.¹⁶⁶

En cada uno de estos campos el momento de la comprensión está caracterizado por una aprehensión intuitiva y global de lo que está en cuestión en ese campo, por una anticipación de sentido que roza con la adivinación, por un compromiso del sujeto que conoce el momento de la explicación, y en contrapartida, está marcado por el predominio del análisis, la subordinación del caso particular a reglas, leyes o estructura, por el distanciamiento del objeto de estudio con relación a un sujeto no implicado, lo importante a mis ojos es no separar la comprensión de la explicación y viceversa, como lo hacen, de un lado, los descendientes de la

166 *Ibid.*, págs. 37–42

hermenéutica romántica y, de otro, los herederos del positivismo¹⁶⁷

En esta misma línea de la significación se puede mencionar la denominada *metodología hermenéutica del sentido* de Jung¹⁶⁸ que recorre los niveles: fenomenológico (percepción de lo real dado como hecho), eidético (apercepción de qué o contenido), axiológico (captación del valor) y hermenéutico (interpretación del sentido).

La fenomenología es otra de las importantes corrientes filosóficas en cuyo marco se desarrollaron criterios de interpretación. Husserl, su fundador, refirió su pensamiento a la descripción de los hechos con base en estructuras apriorísticas¹⁶⁹ y la apariencia esencial del objeto de conocimiento; “hacia las cosas mismas”, lema de Husserl, compila sus afanes por defender la evidencia de la percepción pura, “[...] en la medida en que uno puede engañarse [...] la referencia a una “evidencia” en que se cumple una intención quedaba desde luego expuesta por sí misma a objeciones “evidentes”.¹⁷⁰ A Husserl se atribuye este texto temprano:

Los objetos no son algo que está en el conocimiento como en un saco, como si el conocimiento fuera una forma idéntica, un saco vacío y siempre igual en el que unas

167 *Ibid.*, pág. 35

168 Andrés Ortiz-Osés. *C.G. Jung. Arquetipos y sentido*, pág. 35

169 Husserl basó su fenomenología en el cartesianismo, sus conocimientos de la filosofía platónica y sus nexos con la corriente neokantiana, sin embargo el filósofo considera que ésta reduce los problemas filosóficos a la teoría del conocimiento, conocimiento derivado de la ciencia y a Husserl le interesaba la percepción de las cosas, “el mundo de la vida”.

170 H.G. Gadamer. *El giro hermenéutico*, pág. 29

veces se mete una cosa y otras, otra. En lo dado vemos que el objeto se constituye en el conocimiento [...] La fenomenología descubre un método de conocimiento que lleva al origen mismo del mundo y lo convierte en objeto explícito de un saber posible. Este método es la reducción fenomenológica¹⁷¹

Algunas de las críticas a Husserl cuestionan la posibilidad de llegar a través de la evidencia a la fundamentación última y la solidez de los argumentos sobre la intersubjetividad. Sería Heidegger¹⁷² quien señalaría los rasgos dogmáticos del conocimiento fenomenológico. Sin embargo, Javier Bengoa señala algunos equívocos del planteamiento de Heidegger como ajenas al pensamiento de Husserl: el primero consiste en no distinguir entre el conocer perceptivo natural y el conocimiento metódico de las ciencias naturales, el segundo en dar a entender que para Husserl el ser es dado sólo en la percepción y que los actos de nivel superior sólo añaden perspectivas subjetivas y el tercero, no valorar la percepción de la materialidad.¹⁷³

Heidegger, más que indicar un proceso, analiza la estructura circular de la comprensión conocida por Schleiermacher, Dilthey y Droysen, asimismo, afirma que “toda interpretación que deba incluir comprensión, debe haber entendido ya lo que hay que interpretar”¹⁷⁴ a partir de lo cual

171 Javier Bengoa Ruiz de Azúa. *De Heidegger a Habermas*, págs. 55 y 56

172 “Scheler y más tarde Heidegger plantearon... objeciones fundamentales a este respecto. Scheler demostró que la percepción pura constituye el caso límite de una fantasía de los afectos...”, por su lado “Heidegger aprendió de Aristóteles que no existe la conciencia de sí mismo... ni el sujeto en tanto subjetividad...” *Ibid.*, págs. 30 y 31

173 Cfr. *Ibid.*, págs. 67 y 68

174 Emerich Coreth. *Cuestiones fundamentales de hermenéutica*, pág. 37

se delimita el horizonte de la interpretación, y es el ser este horizonte que se fundamenta en el lenguaje, “la interpretación, en sentido propio, tiene que exhibir aquello que no se halla en las palabras, a pesar de estar dicho”¹⁷⁵.

En su obra temprana, Heidegger propone una estructura compuesta por referencia, ejecución¹⁷⁶ y contenido objetivo, y concluye que la comprensión de las cosas mismas depende de los actos y éstos son el sentido de comportamientos tales como la percepción o la evidencia. El sentido completo equivale al fenómeno. El hilo conductor, para Heidegger, es la intencionalidad, dirigirse hacia algo –el ente mismo¹⁷⁷– a través de la percepción, la intencionalidad de comportamiento es entendida como estructura de correlación vinculada al análisis fenomenológico –en su calidad de método descriptivo–, así, se hace a un lado el posible dominio psíquico. Heidegger define:

Toda interpretación es una interpretación conforme a algo. Ese haber previo que hay que interpretar debe buscarse en la trama de objetos. Hay que apartarse de lo que se encuentra más próximo en el asunto para ir hacia lo que

175 Jürgen Habermas. *Introducción a la metafísica*, pág. 198

176 “Lo que Heidegger llama *Vollzugssinn* es el equivalente de la *noesis* e indica las diversas modalidades en que ejercemos en cada caso la referencia al mundo... hay también un *Zeitigungssinn*, un sentido de temporalización o de maduración, que es la concreción del sentido de ejecución...” Ramón Rodríguez. *La transformación hermenéutica de la fenomenología*, pág. 54

177 Para Heidegger, la representación (*Vergegenwärtigung*), la imaginación (*Verbildlichung*) y la percepción (*Wahrnehmung*) son modalidades en que se presentan las cosas.

reside en su fondo. La marcha de la hermenéutica ha de venir señalada por el propio objeto.¹⁷⁸

Para Heidegger en la interpretación se considera: *evitar el esquema de sujeto-objeto* –conciencia y ser– ya que impide el acceso al existir (vida fáctica=ser en el mundo); *reconocer la perspectiva*, el prejuicio o idea preconcebida; *ver el existir* (ser del mundo) y *el ocurrir* (mundo) en su cotidianeidad, en su temporalidad y en su ocasionalidad; *partir de la significatividad* ontológica del ser, porque “la existencia determinada y concreta de la cosa proporciona la posibilidad de deducir algo acerca del sentido de ser y ser–real.”¹⁷⁹ La significatividad sólo se entiende a partir de la *apertura* y se hace patente en la presencia y la manifestación del mundo común.

Según quedó asentado, Heidegger creó distancia del concepto de subjetividad –incluso en algún momento se aleja de los conceptos de comprensión y de hermenéutica– y se enfoca en su proyecto de reflexión sobre el lenguaje, pensamiento que según el filósofo, lo ubicaría más allá de la subjetividad.

En la interpretación, sujeto y objeto se pertenecen; en idea de Heidegger “es una proyección y por lo tanto una previsión [...] el que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él.”¹⁸⁰ Gadamer, ampliando la idea del círculo hermenéutico,

178 Martin Heidegger. *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, pág. 101

179 *Ibid.*, pág. 114

180 Wenceslao Castañares. *De la interpretación a la lectura*, pág. 48

comprendió la interpretación como resultado de la tradición y del movimiento del intérprete.

Vattimo reconoce a Heidegger el hecho de haber dado una estructura propia a la metafísica –que el mismo Heidegger denominaría constitución ontoteológica de la metafísica– cuyos rasgos se pueden enumerar:

- ser como presencia plena
- principio de razón (mecanismo argumentativo de remisión a un fundamento)
- verdad como adecuación
- idea de totalidad y sujeto capaz de representarla¹⁸¹

A pesar de que Heidegger anunciara el final de la metafísica, abrió un nuevo camino para su comprensión.

Gadamer, según Vattimo¹⁸², construyó un esquema a partir de las categorías de la *ontología hermenéutica*¹⁸³, hermenéutica de la experiencia definida con base en la noción del círculo hermenéutico en la

181 Gianni Vattimo. *Más allá de la interpretación*, pág. 11

182 Gianni Vattimo. *Las aventuras de la diferencia*, págs. 26–33

183 “Al círculo hermenéutico se pueden remitir en esta esquemática formulación los tres elementos constitutivos de la llamada, con un término de origen gadameriano, ontología hermenéutica: el rechazo de la “objetividad” como ideal de conocimiento histórico (es decir, el rechazo del modelo metódico de las ciencias positivas); la generalización del modelo hermenéutico a todo el conocimiento, histórico o no; la lingüisticidad del ser.” Gianni Vattimo. *Las aventuras de la diferencia*, pág. 25

que ya no puede aplicarse el modelo sujeto-objeto¹⁸⁴, que se basa en los siguientes momentos:

- el descubrimiento de una analogía que vincule el lenguaje con otras realidades, ambas modalidades de la experiencia.
- el desarrollo de una experiencia dialógica cuya discursividad implica una secuencia de pregunta y respuesta, esta etapa se denomina dialéctica dialógica.
- soslayar todo proceso de desciframiento que lleve, en una relación directa, de la percepción simple del signo hasta el significado.
- la fusión de horizontes para reconstruir, en un proceso continuo, el mundo y los objetos lo cual deriva en un incremento del ser.
- La condición de un saber en el que se parte de los presupuestos y la certeza de que no se aspira a un conocimiento objetivo.¹⁸⁵

Umberto Eco distingue dos modelos de interpretación: el racionalista que acompaña el desarrollo de las ciencias y el irracionalista que implica el continuo deslizamiento del sentido, son el univocismo y equivocismo que menciona Beuchot como extremos de la comprensión. Eco define la

184 Según Ortiz-Oses, “suena meramente académica la disputa entre una hermenéutica objetiva (canónica: Betti) y una hermenéutica subjetiva (existencial: Gadamer), ya que toda interpretación es a la vez –y debe ser– objetiva (dejarse interpelar) y subjetiva (interpelar), comunicación dialéctica de la realidad (objetivación) e idealidad (libertad). Andrés Ortiz-Oses. *La nueva filosofía hermenéutica*, pág.76

185 En el pensamiento de Maurizio Ferraris, cuando Gadamer sostiene esto, “no está haciendo el discurso de Lutero, sino el de Bellarmino quien objetaba a los reformados que el hombre es demasiado débil para poder llegar a la verdad mediante la sola fuerza de su razón...se comienza arrojando una sombra de sospecha moral sobre la búsqueda de la verdad... y se refuerza tal sospecha mediante el argumento según el cual en todos los casos un conocimiento objetivo es algo inalcanzable...” Maurizio Ferraris. *La hermenéutica*, pág. 100

interpretación como una estrategia cuyo objetivo es producir un lector modelo cuya interpretación se mueva en forma paralela a un autor modelo, lo cual implica “respetar al texto, no al autor”, también afirma que si se define una buena interpretación se identificará una mala interpretación, de lo cual derivan los siguientes criterios interpretativos:

- la interpretación de un objeto de conocimiento, debe construirse en un esfuerzo circular por validarse a sí misma.¹⁸⁶
- las isotopías¹⁸⁷ son buenos recursos interpretativos de un texto mientras no sean demasiado genéricas (principio válido para las metáforas, semejanzas o analogías).
- El reconocimiento de una posible isotopía semántica constante es la prueba textual de lo que trata un discurso
- El primer momento para reconocer una isotopía semántica es la conjetura acerca del tema del discurso. La forma de demostrar la conjetura es cotejándola con el texto como un todo coherente.¹⁸⁸
- Una isotopía semántica constante es la prueba textual de la intencionalidad de un discurso¹⁸⁹

Eco, basándose en la tendencia del pensamiento occidental a considerar significados ocultos e interpretar con actitudes de sospecha, hace notar el

186 Eco admite validar el concepto del círculo hermenéutico. Cfr. Umberto Eco. *Interpretación y sobreinterpretación*, pág. 69

187 Greimas define isotopía como conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible una lectura uniforme. *Ibid.*, pág. 66

188 Esta idea, admite Eco, procede de San Agustín... “cualquier interpretación dada de cierto fragmento de un texto puede aceptarse si se ve confirmada –y debe rechazarse si se ve refutada– por otro fragmento de ese mismo texto...” *Ibid.*, pág. 69

189 *Ibid.*, págs. 66–70

papel del intérprete en la producción de sentido, con ello argumenta la idea de la sobreinterpretación la cual reconocemos “sin ser capaces de probar que una interpretación es la correcta, ni tener que aferrarnos a la creencia de que debe haber una lectura correcta...”¹⁹⁰, por ello, Eco afirma que el sentido está en la obra misma, en su intención (*intentio operis*) y no se debe considerar la intención pretextual del autor (*intentio auctoris*) que sólo condicionaría la intención del lector (*intentio lectoris*), para mayor claridad, el lector modelo es aquél que comprende el sentido del texto aunque reconozca la posibilidad de otras interpretaciones.

Se podrían resumir las condiciones de interpretación que Umberto Eco señala para todo acto de lectura:

- El texto será interpretado a partir de una estrategia de interacciones que implica a los lectores, a la lengua y a las convenciones culturales que ésta haya generado.
- Cualquier asociación semántica en un texto deberá resolverla el texto mismo, sólo si la asociación tiene sentido, será asumida por el intérprete.

190 Eco afirma que una acción que posibilita la *sobreinterpretación* es la deconstrucción ya que provoca la *semiosis ilimitada*. En este asunto, hay que mencionar el desacuerdo que tienen con Eco tanto Rorty –quien rebate la idea de Eco de que un texto tiene una naturaleza y la interpretación legítima es el soporte de dicha naturaleza–, como Jonathan Culler –defensor de la sobreinterpretación–. *Ibid.*, pág. 10. Considero pertinente mencionar aquí la problemática que el mismo Eco planteó desde los conceptos de hipercodificación (que abarca de códigos existentes a subcódigos analíticos) e hipocodificación (que avanza desde códigos inexistentes o desconocidos hasta códigos potenciales o genéricos) donde ubica los juicios estéticos. Cfr. *Tratado de semiótica general*, pág. 243

-
- La interpretación del texto estará sujeta a la historia de interpretaciones previas sobre otros textos, lo cual incluye el texto que sea objeto de lectura.
 - La interpretación evitará especulaciones sobre la intencionalidad y los conocimientos del autor, si éste está vivo, sus comentarios sobre el texto no serán utilizados para validar la interpretación.
 - Para interpretar un texto hay que respetar su trasfondo cultural y lingüístico y su intención, con base en la intención se aprueba o refuta una interpretación insostenible.
 - Toda interpretación supone vínculos entre los conocimientos del lector, los fines del texto y mecanismos inconscientes o ensoñaciones, por esto último es que Eco distingue entre usar los textos e interpretarlos.
 - Las interpretaciones dependen de tres intencionalidades: la planeada por el autor y manifiesta en el texto, la ignorada por el autor y la decidida por el lector.
 - Un texto puede tener varios sentidos, nunca tendrá todos los sentidos.
 - Interpretar un texto incluye la elección de los aspectos relevantes o pertinentes para una interpretación coherente –son aquéllos localizados por un observador–, los elementos marginales o impertinentes y las pertinencias imposibles.¹⁹¹

Eco amplía sus consideraciones sobre la comprensión a toda descripción sémica del mundo que actúe sobre la realidad y produzca datos

191 Cfr. *Ibid.*, págs. 70–101

sensoriales. Estos acontecimientos están abiertos a interpretaciones y a la confrontación con interpretaciones previas.

Una interpretación, asevera Raúl Alcalá, trata sobre aquello multívoco, que tiene varios sentidos, “si el sentido es unívoco no se requiere interpretación”. Sólo es posible interpretar una acción, un texto o un objeto, si no se completa no es lícito hablar de comprensión dado que se ha fragmentado el sentido y es posible que se generen vacíos de comprensión.

La interpretación [...] debe estar delimitada no sólo por su aspecto lógico [...] también en su aspecto semántico, si lo que se pretende es adquirir un conocimiento a través de ella [...] no debe quedar constreñida a las acciones como datos brutos sino que debe contemplar también los motivos y las intenciones de tal manera que una interpretación sobrepasa lo empíricamente dado. Saber qué es lo que motivó una acción y cuál es la intención del autor permite hacer una interpretación lo más completa posible¹⁹²

Alcalá, contrario a Beuchot, considera que el intérprete no llega a una conclusión, sino a una “interpretación adecuada”¹⁹³ que siempre parte de una interpretación anterior –principio del círculo hermenéutico– y que se guía por algún criterio de verdad aplicable a cada caso de interpretación, también acepta la posibilidad de diferentes interpretaciones lo cual evidenciaría relaciones diversas entre el significado y el contexto.

192 Alcalá Campos, Raúl. “Implicaciones epistémicas de la hermenéutica” en Samuel Arriarán. *Hermenéutica, educación y ética discursiva*, págs. 77–79

193 Según este autor, “la verdad debe tener las siguientes características: es epistemológica, ontológico-existencial, pragmática, social y universal.” Alcalá Campos, Raúl. “Implicaciones epistémicas de la hermenéutica” en *Ibid.*, págs. 73–75

Mauricio Beuchot fundamenta el *modelo hermenéutico analógico* que, como conciencia de la finitud, se enuncia como alternativa intermedia entre la equivocidad y la univocidad, cuyas precisiones conceptuales constituyen el núcleo de contenido del apartado 2.5 de esta investigación. Sin embargo, es conveniente aclarar aquí que para Beuchot, “el método de la hermenéutica es la *subtilitas*, la sutileza, en sus tres dimensiones semióticas de implicación o sintaxis, explicación o semántica y aplicación o pragmática”¹⁹⁴, dimensiones fundamentales para comprender el diseño gráfico.

Una visión diferente es la que expone Andrés Ortiz-Osés para quien interpretar es sinónimo de comprender crítica y metodológicamente la realidad, para él la pregunta hermenéutica fundamental es ¿qué significación y sentido tiene para nosotros un acontecimiento o situación?, con base en ella, el pensamiento hermenéutico se obliga a ir más allá de los textos, contextos o lenguajes. Interpretar es, afirma Ortiz-Osés, aprender a vivir, este es uno de los enunciados de la denominada teoría antropológica de la interpretación cuyo modelo considera que “comprender algo es ahora entender un lenguaje, y entender un lenguaje es comprender un mensaje:

(a) mediado por un código

(b) en el horizonte de mi propia circunstancia espiritual”¹⁹⁵

Es decir, se trata de comprender (interpretación antropológica de la realidad) el sentido por medio de la estructura de un lenguaje en una

194 Mauricio Beuchot. *Tratado de hermenéutica analógica*, pág. 19

195 Andrés Ortiz-Osés. *La nueva filosofía hermenéutica*, pág.57

aplicación de la misma (*hic et nunc*), ésta es la intención fundamental del entender humano. Para validar esta *hermenéutica del sentido*, se expone un modelo antropológico en el que se distinguen tres categorías fundamentales:

- categorías empíricas (fenomenología del significado material)
- categorías lógicas (deducción trascendental de la estructura significativa)
- categorías dialécticas (sentido)

La reinterpretación de estas categorías en un proceso que enfrenta la comprensión del sentido de la realidad y emerge en el mundo simbólico; definido por Ortiz-Osés como crítico-proyectivo, se basa en un modelo semiológico generalizado que, sustentado en las dimensiones sintáctica (el sentido como significación mediada o codificada, implica el cómo), semántica (el sentido como significado inmediato, es el mensaje, el qué o contenido) y pragmática (el sentido antropológico o intersubjetivo, lo que quiere decirnos) integra la metodología del sentido.

Reconstruir el sentido quiere decir [...] reconstruir la significación material [...] o sea la mediación o realización concreta de la realidad [...] para obtener, más allá del mero significado, el sentido de un objeto [...] se ha de reconstruir dicho objeto antropológicamente, o sea, situándolo en el contexto de la experiencia antropológica¹⁹⁶

Considero la pertinencia del modelo semiológico dado que el diseño gráfico, como proceso proyectual, basa la construcción del sentido en el

196 Andrés Ortiz-Osés. *La nueva filosofía hermenéutica*, pág. 108

desarrollo de relaciones de signos que a partir de la conceptualización del texto visual, se desarrollan en las dimensiones sintáctica, semántica y pragmática, de hecho, este es el horizonte fundamental del lenguaje visual cuyo núcleo es la intencionalidad de comunicación y de transformación del comportamiento.

En esta estructura del sentido, explico el desarrollo de los discursos del diseño gráfico en diferentes experiencias dialógicas y momentos de fusión de horizontes, es una dinámica creativa en la cual se incrementa el ser del mensaje, el ser del medio y el ser de lo diseñado.

Por ello, parto de los siguientes presupuestos como condiciones del saber del diseño: no aspiro al conocimiento objetivo, debo definir un campo semántico que posibilite la lectura del texto visual, entiendo el texto visual como un todo coherente que se manifiesta como discurso cuya intencionalidad he de describir porque el sentido radica en lo diseñado (sin por ello desconocer que hay una intención del diseñador y una intención del receptor).

En esta investigación elaboraré una posible estrategia de interacciones semánticas con base en teorías previas del diseño que abra parámetros de interpretación del texto visual cuya alternativa conceptual más pertinente, por la implicación, explicación y aplicación de lo diseñado, que oscilan permanentemente entre la equivocidad y la univocidad, se encuentra en el modelo hermenéutico analógico conjugado con el modelo semiológico mencionado para integrar así la forma, el contenido y la intersubjetividad que dan lugar a las relaciones dialógicas en el proceso de diseño.

SEGUNDA PARTE. *Aprender el mundo.*

"la actitud filosófica es aquella que osa demorarse y hurgar en la perplejidad misma"

Xavier Rubert de Ventós

4. DIÁLOGO, INTENCIONALIDAD Y COMUNICACIÓN

La filosofía manifiesta en términos dialógicos tiene su expresión más importante en los textos platónicos, en ellos se defiende la disquisición y la polémica en grupo a través de la oralidad, es la exposición de ideas a partir de preguntas y respuestas, de figuras retóricas, particularmente metafóricas y procedimientos dialécticos. En los *Diálogos*, Platón hace una presentación detallada y profunda del método mayéutico que, en boca de Sócrates, lleva al cabo despliegues conceptuales fragmentados en una estructura de pensamiento que interroga, escucha respuestas varias y emite su propia reflexión sobre cada uno de los asuntos que se proponen.

Platón es el creador del lenguaje filosófico; por ello, la filosofía está encerrada en sus diálogos; así pues la filosofía posterior será hermenéutica de los diálogos de Platón; así el ser es el lenguaje, el lenguaje filosófico, platónico/universal.¹

Según Aristóteles, el carácter intencional del conocimiento se revela primariamente en el lenguaje, en la evidencia irreductible de que nuestras palabras significan algo, ya el filósofo reconocía que lo importante es que quien escucha las palabras dichas comprenda su significado. Tanto decir como pensar deben ser acciones comprensibles, de lo contrario no hay

1 Antonio Alegre Gorri. "Platón" en *Diccionario de Hermenéutica*, pág. 607

posibilidad para el ejercicio de la razón para otros o para sí, “no sólo se encontraría ante la imposibilidad pragmática de dialogar, sino que se hallaría ante la imposibilidad semántica de saber algo y decirlo”.²

Brentano dedicó parte de sus estudios a profundizar en la noción de intencionalidad –*intentionalitas* en la epistemología aristotélica– y resolvió la ambigüedad con que dicho término se había utilizado ya que “algunas veces la palabra se refería a la relación entre el concepto y el objeto, y otras veces denotaba un cierto modo de existencia... en 1874...Brentano la colocó nuevamente del lado del sujeto”³ definiendo los fenómenos mentales como aquéllos que contienen en sí mismos, intencionalmente, un objeto.

[...] un ser no pensado es tan impensable como un color que no se ve. Los términos ente, cosa, objeto son sinónimos, y a propósito del último es como se manifiesta con toda claridad su carácter relativo. Ser objeto supone a alguien que, pensándolo, lo tiene por objeto. Del mismo modo que, a la inversa, es imposible un pensamiento sin un objeto de pensamiento. Ambos se hallan ligados entre sí.⁴

Es así que el lenguaje⁵ remite al pensamiento, al pensamiento de algo, en el caso que nos ocupa, el lenguaje visual es el vehículo del pensamiento

2 Alejandro Llano. *El enigma de la representación*, pág. 107

3 Marthe Massa. “El sujeto y la intencionalidad: Brentano” en Mariflor Aguilar. *Crítica del sujeto*, pág. 69

4 Franz Brentano. *Breve esbozo de una teoría general del conocimiento*, pág. 21

5 En respuesta a la pregunta sobre qué tipo de entidad es el lenguaje, Vicente Muñiz hace las siguientes referencias: para Dilthey, el lenguaje es un bien cultural, para Cassirer, es una capacidad simbolizadora humana que centra su pensamiento filosófico en el diálogo y para Nicol, la palabra es considerada como la expresión

visual, además de ser el recurso más importante del diseño gráfico, su importancia se declara en las expresiones de lo diseñado y en la generación de conocimiento sobre el fenómeno de la visualidad. Aquí el diálogo –cuya estructura pregunta/respuesta remite hasta Platón– es fundamental, éste es condición de posibilidad de la comprensión porque permite a partir de la formulación de preguntas y del entendimiento de las respuestas, acercarse a la esencia de un hecho comunicativo, una serie de acontecimientos que constituyen el proceso proyectual y los objetos diseñados, todo ello condicionado por el contexto y el momento.

[...] toda pregunta marca el *sentido* en que la respuesta adecuada debe moverse [...] tiene implícitamente los datos para la *respuesta adecuada* [...] detrás de cada pregunta [se encuentra] un *querer saber*. Se presupone, pues, un *saber que no sabe* que fundamenta la *orientación* o *sentido* de la pregunta. En la interpretación se trata de *conversar*, de *dialogar* con un texto, cuyo sentido es relativo a la pregunta para la cual es respuesta⁶

El acercamiento podría ser hermenéutico “porque jamás puede atribuirse una verdad, definitiva e intemporal”⁷ a cualquiera de los fenómenos que se suscitan en los procesos de formación de conciencia.

La interpretación, como todo acto filosófico, se presenta primero como un problema aunado a la necesidad de comprensión, en el acto filosófico hay [...] una conciencia implícita de que lo que en él se dice, es algo susceptible de “explicar” el mundo, de comprenderlo en lo que es y no de

fundamental del ser. Vicente Muñiz Rodríguez. *Introducción a la filosofía del lenguaje*, pág. 22

6 Vicente Muñiz Rodríguez. *Introducción a la filosofía del lenguaje*, pág. 68

7 Rodríguez, Ramón. *Hermenéutica y subjetividad*, pág. 23

crearlo”⁸, Ramón Rodríguez señala que los elementos del acto filosófico son: *experiencia* –que implica el previo conocer–, *lógica* –que supone una organización del pensamiento–, *pretensión de verdad* –comprendida por proposiciones articuladas entre sí– y *método* –como forma fundamental del pensamiento–.

Los seres humanos, afirmaba Gadamer, se realizan especialmente en la conversación, en la idea de que diálogo y conversación son sinónimos⁹ – griego y latino respectivamente– y se refieren al mismo modo de comunicar.

“conversación” no tiene por qué reducirse exclusivamente [...] al ámbito de dominio del lenguaje correspondiente y sus reglamentaciones [...] el juego transparente de pregunta y respuesta no tiene lugar entre personas que saben sino entre personas que preguntan [...] el verdadero arte de llevar una conversación es aquel en el que ambos interlocutores se ven llevados. Esta es entonces una verdadera conversación [...] el proceso de comunicación no debe ser interpretado como un proceso metódico al que uno recurre contra el interlocutor, sino que se realiza entre los dos interlocutores a modo de dialéctica de pregunta y respuesta¹⁰

8 *Ibid.*, pág. 13

9 “convencer en latín, *convincere*, compuesto de la preposición *cum* que indica asociación y de *vincere* que significa: derrotar al enemigo en la batalla, triunfar en la lucha con el oponente, alcanzar en otro lo que se persigue, demostrar u probar a otro lo que se afirma [...] querer vencer a aquel con el que se discute, confundir al que escucha, demostrar victoriosamente al adversario su error o su falta, hacer quedar en vergüenza al contrincante, imponer la opinión del interlocutor”. Francisco García Olvera. *Inter Alia Hermenéutica*, pág. 14

10 Gadamer afirma en este texto que para mantener alejada la realidad del lenguaje de todo subjetivismo, recurre al concepto de juego inspirado tanto en Nietzsche como en Wittgenstein. H.G. Gadamer. *El giro hermenéutico*, pág. 35

Heidegger concibe el ser –con el oído atento a Agustín de Hipona y Buenaventura– como luz que permite ver a los entes y hace posible la verdad; la develación, la comprensión, la elección, la dilucidación y el acceso, momentos del buscar, que permiten al hombre contestar su pregunta sobre el sentido del ser.

Heidegger toma de Husserl la intuición directa de las esencias, no susceptibles de ser captadas por reflexión, sino sólo por el darse mismo del ser, por el camino de la fenomenología hermenéutica, que significa no quedarse en la percepción clara y distinta del objeto, en tanto ente mentado, cuya esencia está dada de antemano (*a priori*) por el ser que se pregunta, quien no puede dudar de su existencia, pero a diferencia de su maestro, que convierte el yo cartesiano en *res cogitans*, en cosa, en ente determinado objetivamente, cuya esencia es el pensar, Heidegger afirma que el hombre no vive como ente, sino que vive su ser como *existencia* que sabe su ser mismo, su mismidad, no por su esencia conceptual, sino por su *ser ahí (Dasein)*, por su *existencia*.

La esencia del ser ahí reside en su existencia. Los caracteres que pueden ponerse en este ente no son, por ende, “peculiaridades” dadas de un ente dado que tiene tal o cual “aspecto”, sino modos de ser posibles para él en cada caso y solo esto. Todo “ser tal” de éste es primariamente “ser”. De donde se sigue que el término ser ahí [*Dasein*] con el que lo designamos no expresa su “qué es” como mesa, casa, árbol, sino el ser [...] Los entes son un algo de un concepto en cambio el Yo, no es un alguno, a él no le acomoda ningún concepto genérico esencial del

cual derive su ser; el Yo, siempre único tiene su esencia en su existencia.¹¹

El existencialismo heideggeriano intenta un develar continuo del hombre en tanto se plantea la pregunta por el ser y pone al descubierto las estructuras formales –existenciales– que pertenecen al *ser ahí*, en tanto ser de posibilidades, abierto, sin determinaciones conceptuales objetivas que le aprisionen.

Las cosas son para el hombre en relación con su existencia, en la medida que son para su acción, posible o real, porque la existencia misma es *praxis*, ser hacia fuera. La estructura fundamental del *Dasein* es la temporalidad y Heidegger no soslaya que la temporalidad se manifieste como horizonte de la comprensión del ser.¹²

La historicidad se interpreta a partir de la temporalidad, “la conexión entre temporalidad e historicidad sólo puede comprenderse en toda su significación a partir de una reflexión sobre el fundamento metódico de *Ser y Tiempo*, que se señala por una aceptación del círculo hermenéutico y el rechazo de la simple deducción y el sentido lógico.”¹³

El hombre, para Heidegger, es en el mundo porque actúa en él, y en ese actuar se encuentra el conocer, es así que los conceptos se establecen en función de los fines humanos –que coinciden con la *intencionalidad husserliana*– conforme al pragmatismo decisorio del destino, según sus

11 Martin Heidegger. *El ser y el tiempo*, pág. 54

12 Cfr. *El ser y el tiempo*, capítulos tercero y cuarto de la segunda sección y capítulo sexto, Beda Alleman. *Hölderlin y Heidegger*, pág.94

13 *Ibid.*, pág.91

circunstancias. Esta fenomenología existencial de Heidegger es una filosofía de la subjetividad –privada del sujeto– en la medida que el hombre se pregunta por el sentido del ser y su existencia. El sentido se expresa desde el ser mismo como dimensión de la existencia del hombre.

El ser tiene la palabra y en ella habita el hombre. Salvar al ser de la deformación impuesta por el pensamiento y la palabra del humanismo para develarlo por obra del lenguaje es la misión de la poesía, por la que el ser y no el hombre, habla. El poeta –y Heidegger piensa específicamente en los poemas de Hölderlin¹⁴–, es el vigilante de la palabra del ser.

Pensar es un actuar que supera toda praxis, supera la acción y la creación, “el pensar lleva al habla en su decir sólo la indecible palabra del ser...”. La comprensión se entiende así como desocultamiento, una manera de representar cuyo medio de entendimiento y de expresión es el lenguaje, a la esencia del lenguaje está ceñido el diálogo, Alleman cita a Heidegger “donde se puede hablar de lo mismo a partir de lo no semejante se cumple... como por sí misma, la condición fundamental para un diálogo pensante”.¹⁵

14 “La poesía de Hölderlin –el poeta simbólico más clarividente que ha dado la historia– recorre completamente el camino de la dispersión al colapso: la tensión se mantiene *como tal* en poemas como *Patmos* o *El único*; afronta la dispersión en el final de la novela *Hiperión*, donde al hombre abatido no le asisten ni la humillada naturaleza ni los dioses huidos, de los cuales no cabe esperar ayuda ni sanción; el colapso se manifiesta en Empédocles devorado por el Etna, síntesis agresiva de naturaleza y Dios.” Patxi Lanceros. “Sentido” en *Diccionario de Hermenéutica*, pág.749

15 Beda Alleman. *Hölderlin y Heidegger*, pág.122

El ser se ubica junto al pensar, unidos integran la esencia de la identidad entendida como propiedad del acontecimiento de transpropiación, así el pensar conlleva la tradición. Heidegger se detiene a comparar con Hegel su sentido del concepto de diálogo y marca los siguientes aspectos:

- Para Hegel, el pensar es un proceso histórico determinado por la dialéctica del ser lo cual obliga en el diálogo a que el pensar sea considerado como concepto absoluto. La norma del diálogo implica introducirse en el horizonte de lo pensado por pensadores anteriores, así el diálogo tiene un carácter de superación, de comprensión mediadora en el sentido de absoluta fundamentación.
- Para Heidegger, el pensar está liberado del pensar en el pasado – que es exterioridad–, así el pensar es la diferencia en cuanto diferencia. La norma para el diálogo heideggeriano con la tradición histórica se introduce en el horizonte de lo anterior sin buscar la fuerza en lo ya pensado, sino un impensado del que lo pensado recibe su espacio esencial, así el diálogo con la historia del pensar tiene carácter de paso atrás: va de lo impensado, desde la diferencia en cuanto tal, hasta lo por pensar: el olvido de la diferencia. Este es el lenguaje de la tradición, que marca la diferencia entre el ser y el ente.¹⁶

La pregunta, en el diálogo, busca el fundamento y esto significa profundizar en la totalidad de un proceso no arbitrario, es un suceso señalado que Heidegger nombró como acontecimiento en el que inciden perspectivas del saber “en el círculo de una existencia humana–histórica

16 Cfr. Martin Heidegger. *Identidad y diferencia*, págs. 93 a 113

ajena al preguntar"¹⁷; el auténtico sentido se encuentra donde se pregunta por lo extraordinario.

[...] tratar de reconquistar la fuerza nominal no destruida del lenguaje y las palabras [...] las palabras y el lenguaje no son [...] cápsulas en las que las cosas se empaquetan [...] para nosotros las cosas sólo llegan a ser y son en la palabra, en el lenguaje. Por eso, el abuso de la lengua [...] nos hace perder su auténtica relación con las cosas¹⁸

Heidegger utilizó el término discurso, "más tarde abandonado [...] por palabra de ser"¹⁹ el cual, junto al comprender y a la idea del diálogo – esencialmente, como todo decir humano, de forma discursiva–, constituyen el fundamento ontológico existencial del lenguaje y sustentan el hecho de que el lenguaje fuera puesto en primer plano.

Gadamer, en su concepción de la hermenéutica, que retoma el modo de Heidegger, acepta la interpretación de la facticidad entendida como comprensión guiada por la tradición cuya posibilidad radica en el círculo hermenéutico que se sustenta en los recursos del lenguaje.

Gadamer considera a la experiencia lingüística la fuente única de la universalidad del saber que interpreta mediante el diálogo a los sujetos

17 Martin Heidegger. *Introducción a la metafísica*, pág.45

18 *Ibid.*, pág.52

19 "Heidegger no entiende "palabra" en el riguroso significado gramatical de la menor unidad semántica, sino en el sentido amplio y muy corriente en que se habla de una frase célebre [...] o de una exhortación [...] Heidegger parece considerar las palabras como discurso [...] tal concentración sobre la palabra obliga al cuidado más extremo en la interpretación [...] la discursividad del diálogo, su posibilidad de introducirse casi ilimitadamente en lo aislado, corresponde a la intención de Heidegger de alcanzar por ella el camino del ser" Beda Alleman. *Hölderlin y Heidegger*, pág.141

del conocer en su situación existencial, “la posibilidad de la conversación descansa sobre el juego de arrojarse mutuamente preguntas y respuestas...a través del diálogo trasponemos nuestro propio saber y aspiraciones a un horizonte más amplio”.²⁰ Mediante el diálogo la situación de los acontecimientos del conocer proporciona las condiciones de la pregunta y la respuesta, “la dialéctica del diálogo... pudo llegar a plantearse en la mimesis poética del diálogo platónico... sólo se construye en el diálogo o en su silenciosa interiorización íntima, que llamamos pensar, filosofía”²¹. El diálogo es el vehículo de la hermenéutica, en él se hacen presentes las posibilidades preformadas— en el lenguaje y la tradición— del discurso, para la comprensión.

[...] toda habla dirigida a otro —al presente, ausente, determinado o indeterminado—, sea en forma de pregunta, sea en forma de respuesta, es al fin y al cabo, consciente de que no ha dicho lo que en realidad hubiera querido decir... se logra verdaderamente una conversación, donde el otro nos sale al encuentro y co—responde realmente [...] esto vale tanto para la conversación del alma consigo misma, a la cual Platón denominó “pensar”, como para cualquier forma de aproximarse a un texto²²

El lenguaje, afirma Gadamer, preforma el pensamiento —partiendo de la premisa de que pensar es diferenciar, es decir, considerar lo uno y lo otro— y media la experiencia del mundo, permite al hombre la comprensión total y la autocomprensión expresada en el diálogo interminable consigo mismo, por ello, “sólo se puede aprender a través

20 H.G. Gadamer. *Estética y hermenéutica*, pág.112

21 *Ibid.*, pág.175

22 H.G. Gadamer, *El giro hermenéutico*, pág.37

de la conversación...el lenguaje sólo se realiza plenamente en la conversación²³. El modo propio del *lógos*²⁴, del discurso, es el diálogo – intercambio palabra–réplica que se caracteriza por la pregunta, la respuesta y el entendimiento–, por lo que la hermenéutica se presenta, entonces, como la forma discursiva de la razón, que siempre es, en tanto develación, respuesta a una pregunta.

John Searle distingue entre *experiencia* y *percepción*: las experiencias visuales tienen intencionalidad y dirección hacia un estado de cosas, señalan paradigmas por lo que su contenido es equivalente a una proposición completa, “el hecho de que las experiencias visuales tengan contenidos intencionales proposicionales es una consecuencia inmediata del hecho de que tengan condiciones de satisfacción...”; la percepción visual es una relación entre la mente y el mundo, son experiencias empíricas genuinas con propiedades y contenido pero éste no es proposicional. La experiencia intencional tiene sentido consciente, no así la experiencia perceptual, limitada a las condiciones físicas.

Me ocupa aquí el hecho de que en el diseño como experiencia intencional y perceptual, la acción hermenéutica pone al descubierto el horizonte propio del texto visual, de los intérpretes que participan en los momentos dialógicos del proceso de comunicación y los diversos contextos

23 “la comunicación cumple este proceso [...] que yo designaría con el mayor énfasis como la idea directriz de toda clase de educación y de formación [...] se trata de que el hombre acceda él mismo a su morada [...] expresión utilizada por Hegel [...] el acceder a la morada en el mundo se muestra también con ese atrevimiento a formar nuevas palabras”. Cfr. H.G. Gadamer. *La educación es educarse*, págs. 10–39

24 “el significado originario de *lógos* es, como subrayó Heidegger, leer, es decir, juntar, reunir la *Lese* [...] de esta manera, yo mismo ligué mi enfoque hermenéutico al concepto de leer” H.G. Gadamer. *El giro hermenéutico*, pág.98

presentes en el proceso de comprensión cuya fuerza dialógica se genera a partir de horizontes intersubjetivos; Gadamer piensa que en el diálogo hay un aspecto medial que integra horizonte y tradición. Para comprender y ampliar estos conceptos, se hacen las siguientes referencias:

Horizonte [concepto que pertenece a toda situación hermenéutica] es el ámbito de la visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un punto determinado [...] puede ensancharse, ampliarse hasta su fusión con el horizonte del objeto [...] porque [...] pronunciado [...] ha sido en un contexto de algún modo común al presente que es la *historia* [...] el horizonte se desplaza con nosotros y comprender será siempre el proceso de fusión de horizontes [...] la unión de estos mundos se realiza merced a la *tradición* [...] elemento fundamental de la comprensión humana [...] es un acontecimiento moral con carácter de persona que habla por sí misma²⁵

Ricoeur²⁶ distingue tres dimensiones en la tradición:

1. Tradicionalidad, entendida como el carácter formal, es la dialéctica entre lejanía y des-distanciación, y corresponde con la noción gadameriana de fusión de horizontes²⁷.
2. Tradiciones, que abarca los contenidos transmitidos, las cosas dichas, en cuya dialéctica el pasado nos interroga en la medida en

25 Vicente Muñiz Rodríguez. *Introducción a la filosofía del lenguaje*, págs. 67 y 68

26 Esto está derivado de la categoría que Ricoeur denomina "ser-afectado-por-el-pasado, correlativa a la eficacia de la historia (*Wirkungsgeschichte*) de Gadamer". Javier Bengoa Ruiz de Azúa. *De Heidegger a Habermas*, págs. 168-169

27 La historia de la eficacia se hace sin nosotros, la fusión de horizontes es lo que nosotros tratamos de hacer. *Ibid.*

que lo interrogamos y responde en la medida en que respondemos, contextualizando el problema a través del diálogo con el pasado.

3. Tradición, que supone la pretensión de verdad e introduce la idea de legitimidad.

Para Foucault la acción y la interacción sobre los otros mediante el discurso produce, además de las relaciones del individuo consigo mismo, la práctica social y la confrontación de los valores universales.

El “sujeto” ético es por definición “transubjetivo” o “intrasubjetivo”, es sujeto dialógico, comunicado. La eticidad misma es forma eminente de comunicación y comunidad. El sujeto despierto de Heráclito, despierto al *lógos* del mundo y a su propio *lógos*, conlleva el modo de “hablar” y de “obrar”. Conlleva una forma de vinculación y de acción [...] Sócrates²⁸ es el ser dia-lógico por antonomasia: el quehacer ético es quehacer compartido, es quehacer del ágora, de la plaza pública²⁹

Esto se lleva al cabo en un proceso que integra el alejamiento de las apariencias, la asunción de la propia ignorancia, el ejercicio de la memoria, el retorno a categorías ontológicas como esencia, verdad y ser y la práctica ética, “desplazamiento, trayectoria, esfuerzo, movimiento, todo esto pertenece a esta idea de una conversación con uno mismo”³⁰

28 “la influencia del dialogante Sócrates [...] fue sumamente decisiva [...] los socráticos son los más genuinos diálogos platónicos; cuando la figura de Sócrates se va nublando hasta eclipsarse, los diálogos van monologizándose, hasta convertirse en tratados, con forma de diálogo, pero que son monólogos superpuestos”. Antonio Alegre Gorri. “Platón” en *Diccionario de Hermenéutica*, pág.607

29 Mariflor Aguilar (ed.). *Crítica del sujeto*, pág.24

30 Michel Foucault. *Hermenéutica del sujeto*, pág.87

La conversación con uno mismo (*ascesis* = saber del sujeto) y con el mundo (*mathesis* = saber del mundo) implica conocimiento e implica “el desplazamiento del sujeto, la valoración de las cosas a partir de su realidad en el interior del cosmos; posibilidad para el sujeto de contemplarse a sí mismo [y] la transfiguración del modo de ser del sujeto a través del saber”³¹ Si bien Foucault alude a la *paresia*, cuya base es decir lo que se piensa y pensar lo que se dice o decirlo todo, un compromiso real de correspondencia entre lenguaje y conducta estaría determinada por las características del problema.

Si como entiendo, la conversación implica la reciprocidad, en el proceso de diseño, en tanto se comparten saberes y se sustenta un decir entre emisor-diseñador, diseñador-emisor interno y emisor interno-receptor, el resultado, la comunicación visual de lo diseñado debe fundamentarse en la intencionalidad y en el afán de comprender.

Las relaciones entre palabras y conceptos, por una parte, y conceptos y cosas, por otra, no son equivalentes. A la primera relación (palabras-conceptos) podemos llamarla “semántica” y a la segunda relación (conceptos-cosas) cabe denominarla “representativa” [...] Aristóteles dice que la relación semántica se constituye porque las palabras habladas o escritas son símbolos o signos de las afecciones del alma o conceptos. Mientras que los conceptos son semejanzas o mismidades de las cosas. En ambos casos se trata de una referencia de tipo intencional³²

31 *Ibid.*, pág.93

32 Alejandro Llano. *El enigma de la representación*, pág.125

El diálogo en el diseño, lo percibo como resultante del conocimiento del lenguaje visual y éste a su vez incluye tanto el dominio técnico como las reglas funcionales del lenguaje visual sumado a la conciencia de lo que se dice. Los diversos códigos son el instrumento, el significado es el fondo de la comunicación visual y refleja sus intenciones. Si bien no soslayo el *eikós*, argumento persuasivo³³, que supone el diálogo, base ineludible de la hermenéutica.

Para Vattimo, “todo interpretativo comienza con una pregunta interpretativa que aspira a una comprensión”³⁴, ésta es posible cuando lo particular cobra sentido en lo general, por ello, cada pregunta está contenida por otra más abarcante, este despliegue dialógico configura las posibilidades de interpretación. Los contenedores universales u horizontes mayores se refieren a la tradición, la experiencia, la comprensión y la totalidad del ser –hasta el horizonte metafísico–, cada uno de ellos aprehende los horizontes secundarios.

El trayecto dialógico en el proceso proyectual de lo diseñado supone además de la comprensión, la comunicación visual, el excesivo cuidado de la forma y el olvido del sentido provoca el aumento en la carencia de diálogo e incrementa la soledad de los individuos, generando sujetos que no resisten las modas publicitarias y aceptan pseudomitos efímeros que

33 “...persuadir, del latín *persuadere*, compuesto de la preposición *per* que en composición añade la idea: totalmente, completamente y del verbo *suadere* que significa: hacer ver con claridad lo que es o lo que hay que hacer [...] hacer ver con claridad total lo que hay que hacer o lo que hay que admitir, sin violencia; hacer que alguien se decida a aceptar lo que se dice, sin forzarlo”. Francisco García Olvera. *Inter Alia Hermenéutica*, pág.14

34 Mauricio Beuchot. *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, pág.31

devalúan la importancia de la memoria y del espíritu crítico, predomina el olvido de los otros y deviene en lo que Baudrillard denomina “la cultura anoréxica: la de la desgana, la expulsión, la antropoemia y el rechazo”³⁵. Fenómenos como *marketing, styling, packing* o la *creación de imagen* son prácticas inducidas por las formas de producción, promoción y consumo que anulan la posibilidad de comunicación y las condiciones del diálogo, afirma Rubert de Ventós³⁶ quien aludiendo la actitud visionaria de Tomás Maldonado, coincide en la hipertrofia progresiva de los medios debida a dominantes técnicas, económicas, políticas impuestas conforme a las necesidades de un sistema productivista. Tomás Maldonado, desde 1953 afirmaba:

[...] cultura es comunicación. Todo objeto creado por el hombre, pertenezca a su equipo ideológico o material, es comunicativo [...] el fenómeno comunicativo es un hecho a la vez cultural y social [hoy en día] la comunicación en todos los órdenes ha sido reemplazada por la charla (Jaspers). La charla no es sólo verbal es también visual, se cumple en función de un repertorio reducido de núcleos pseudosignificativos que son repetidos constantemente [...] donde reside la aparente comunicabilidad de la charla [...] no es más que una técnica de simulacro de la comunicación³⁷

Habermas afirma que para que se de la comunicación, ésta debe cumplir ciertas condiciones, entre las más importantes están el decir que se comprende –la comprensión es una explicación–, el escuchar que

35 Gianni Vattimo. *En torno a la posmodernidad*, págs. 27 y 28

36 Cfr. Xavier Rubert de Ventós. *Las metopías*, págs. 83-90

37 Tomás Maldonado. “Problemas actuales de la comunicación” en *Escritos Preulmianos*, págs. 91-93

entiende, o sea, participar en una acción comunicativa cuyas condiciones son:

- a) Expresar las intenciones del que habla, dado que todo intérprete actúa dentro de la estructura del mundo al cual pertenece y donde se ha socializado.
- b) Establecer una relación interpersonal entre el hablante y el oyente.
- c) Expresar algo sobre el mundo.
- d) Las reglas de interpretación están fijadas por el modelo de las interacciones mediadas por símbolos.
- e) La acción comunicativa se dirige a las experiencias dadas en el mundo construido mediante el lenguaje ordinario y sus reglas de construcción.

En algunas visiones del diseño gráfico, las interpretaciones generales suministran esquemas con variantes previsibles que dependen de la comprensión de un lenguaje común al intérprete y su objeto, lo cual, según la visión de Habermas, son lenguajes ordinarios e imperfectos³⁸, cuya aplicación es una traducción dependiente de la comprensión hermenéutica.

La pretensión de la teoría de la acción comunicativa es integrar los factores objetivos y subjetivos del conocimiento de las ciencias del espíritu, de manera que se unen la estructura del proceso con la interacción para explicar cómo los contextos del sentido se subordinan a la intersubjetividad de la comprensión común.

38 Jürgen Habermas. *Lógica de las ciencias sociales*, pág.235

El acto comunicativo se lleva al cabo conforme a reglas que los involucrados conocen, es por ello que el participante de un diálogo –con intencionalidad³⁹ hermenéutica– se desempeña simultáneamente como intérprete y depende del lenguaje en dos perspectivas, el dominio sintáctico y el entendimiento de lo que a través del lenguaje acontece, “se trata del diálogo del intérprete con la parte opuesta y del diálogo de uno con el intérprete”⁴⁰, en ello consiste el problema hermenéutico inmerso en el juego del lenguaje.

Las materializaciones del lenguaje visual cuya cualidad más importante es la comunicabilidad, hacen manifiestas las siguientes funciones: reproducen culturalmente o actualizan las tradiciones, integran socialmente a los individuos, e interpretan las necesidades sociales de comunicación visual.

[...] quien participa en procesos comunicativos en cuanto dice algo y comprende lo que se dice (ya sea esto una opinión que se ha de repetir, una comprobación que se hace, una promesa o una orden que se da; o ya sean intenciones o deseos, sentimientos o estados de ánimo que se expresan) tiene que adoptar una actitud realizadora⁴¹

39 “como las acciones lingüísticas tienen por objetivo normal servir de vehículo a las intenciones comunicativas, la pragmática [...] investiga los principios que permiten la transmisión y el reconocimiento de tales intenciones—es un componente indispensable para dar cuenta de *todo uso* comunicativo del lenguaje [...] la pragmática siempre tiene que tomar en cuenta más que lo *explícitamente dicho*, pues tiene que determinar si corresponde realmente a la intención comunicativa. Para eso tiene que considerar siempre lo *implícito* [...] no hay que confundir la interpretación pragmática, que busca determinar la intención comunicativa, con otras formas de interpretación.” Marcelo Dascal. *Filosofía del lenguaje II. Pragmática*, págs. 29–31

40 Jürgen Habermas. *Lógica de las ciencias sociales*, pág.231

41 Jürgen Habermas. *Conciencia moral y acción comunicativa*, pág.38

Una intención investigadora hermenéutica, para Habermas, manifiesta consecuencias de índole metodológica, ya que el intérprete lo que busca es comprender. Entre las implicaciones más importantes están:

- La distancia del intérprete respecto a la acción comunicativa, que repercute en la validación de los significados.
- La responsabilidad del intérprete de superar la dependencia contextual de su interpretación.
- La comprensión global previa de la situación hermenéutica que incluye el compartir los supuestos del otro.

No puede soslayarse, afirma Habermas, la función participativa del intérprete ya que un diálogo intencionado y el sentido que de ello resulte sólo puede comprenderse en un proceso de comunicación lo cual puede devenir en la dependencia del contexto y una interpretación no neutral.⁴²

El modo propio del *lógos*, del discurso, es el diálogo, por lo que la hermenéutica se presenta, entonces, como la forma discursiva de la razón que siempre es, en tanto develación, respuesta a una pregunta. Es en esta relación dialógica donde la hermenéutica adquiere su carácter de teoría de la comprensión y el consenso que permite entender que el lenguaje, mediación necesaria para acercarse a la realidad, expresa siempre un excedente de sentido, más de lo que sus enunciados muestran.

Para entender un lenguaje, éste debe contener un orden fijo y sistematizado que permita comprender la lógica de sus vínculos, todo

42 Cfr. Jürgen Habermas. *Ibid.*, págs.40–42

lenguaje expresa su normatividad constructiva en una gramática que significa la posibilidad de acceder a otros lenguajes y traducirlos. “La traducción expresa en un lenguaje un estado de cosas que no puede expresarse literalmente y que, sin embargo, puede reproducirse con *otras palabras*”⁴³, esta experiencia sustenta los fundamentos de la hermenéutica y completa las formas que permiten hablar de la comprensión extensa.

La hermenéutica, y por lo tanto la interpretación, se manifiestan en teoría y praxis, como las acciones de una filosofía tolerante cuyos vínculos con la retórica y la persuasión suponen que en toda comprensión esté presente la autocrítica, “Rorty [propone] un nuevo *paradigma hermenéutico* que ha ido desplazando el modelo tradicional de la teoría del conocimiento por un modelo dialógico”⁴⁴. La remisión al valor de la tradición cultural y la tradición histórica implícitas en el diálogo pretende encontrar una forma de autoconocimiento, “la comprensión hermenéutica tiende por su estructura a aclarar, a partir de las tradiciones, una posible autocomprensión [...] posibilita una forma de consenso”⁴⁵. Habermas advierte dos trayectorias en la acción comunicativa; una vertical que se refiere a la tradición y la otra horizontal que conlleva la mediación. Beuchot amplía esta idea:

43 “Wittgenstein entendió el traducir como una transformación conforme a reglas generales [...] entendió la comprensión del lenguaje [...] como ejercitación de una forma cultural de vida.” Jürgen Habermas. *Lógica de las ciencias sociales*, págs. 229 y 230

44 Luis E de Santiago Guervós. *Gadamer*, pág. 48

45 Jürgen Habermas. *Lógica de las ciencias sociales*, pág. 249

[...] hay en la interpretación una innovación sintagmática y otra paradigmática; la primera es en línea horizontal, ensancha y da mucha cabida a la innovación, pero suele ser superficial; en cambio la paradigmática es vertical, va hacia abajo, profundiza sobre lo mismo, añade novedad al volver reflexivamente sobre un texto. Encuentra siempre algo nuevo, novedad e innovación de significados volviendo sobre lo mismo⁴⁶

En consecuencia, afirmo que, en una ampliación del diálogo con lo diseñado, que éste como todo objeto intencional es interpretable porque porta un mensaje, además de estar inmerso en un proceso de comunicación que de ser ignorado, impedirá la aprehensión clara del concepto que expresa. La función comunicativa de lo diseñado en tanto objeto intencional, amplía su capacidad transformadora, pertenece al ámbito de la comprensión –cabe mencionar aquí que tanto de lenguajes verbales como visuales dado que ambos forman parte de los códigos de lo diseñado– y se expresa en la relación dialógica entre quien emite el mensaje y quien lo recibe, quien lo recibe y quien lo comunica, quien lo comunica y quien lo visualiza, como todo diálogo, su acontecer “es análogo al de juego [...] conversar, dialogar, es meterse en juego con otro [...] un diálogo genuino no se dirige, no se manipula de antemano”⁴⁷, el diálogo en el diseño gráfico se considera un acontecimiento sin acuerdo previo.

Mis estudios sobre los fenómenos que atañen al diseño gráfico y sobre cómo los diseñadores en distintas épocas han visto y representado los mensajes, me llevan a afirmar que toda relación con el objeto diseñado

46 Mauricio Beuchot. *Tratado de hermenéutica analógica*, pág. 50

47 Vicente Muñiz Rodríguez. *Introducción a la filosofía del lenguaje*, pág.72

transmite una comunicación intencional que no es exclusivamente perceptual, es, además, descriptiva porque el intérprete deslinda y relaciona sus características, y explicativa en tanto profundiza en sus estructuras significativas. Así, entiendo lo diseñado como: portador de forma, portador de mensajes simbólicos y portador de elementos de validación social.

Cada objeto diseñado, siguiendo la terminología gadameriana y coincidiendo con la intención de este autor de concretar una generalidad básica, debe ser comprendido bajo la perspectiva más adecuada:

La interpretación tiene que ver aquí no tanto con el sentido intentado, sino con el sentido oculto que hay que desvelar [cada objeto] representa no sólo un sentido comprensible, sino también un sentido necesitado de interpretación [...] él mismo es un fenómeno expresivo⁴⁸

Los objetos de diseño gráfico, cuya intencionalidad está enfocada a la comunicación visual, entendidos como textos, son materia de una serie de relaciones dialógicas porque presentan espectros semánticos que requieren ser diferenciados, es decir, pensados cuyas posibles lecturas estarán sujetas a las consideraciones de comprensión. Aquí, “la pregunta nos pone en la situación de decidir entre posibilidades [...] la misma forma de plantear la pregunta implica una decisión”.⁴⁹ Cabe hablar, entonces, coincidiendo con Mauricio Beuchot, de pregunta hermenéutica en el diseño gráfico en la que el objetivo principal es la validación de la contextualización.

48 H.G. Gadamer. *Verdad y método I*, pág. 409

49 H.G. Gadamer. *El giro hermenéutico*, pág. 102

[...] en el proceso interpretativo, lo primero que surge es una pregunta interpretativa, que requiere una respuesta interpretativa, la cual es un juicio interpretativo, ya sea una hipótesis o una tesis, la cual se tendrá que comprobar y para eso se sigue una argumentación interpretativa [...] la pregunta interpretativa es siempre con vistas a la comprensión, ¿qué significa este texto?, ¿qué quiere decir?, ¿a quien está dirigido?, ¿qué me dice a mí?, o ¿qué me dice ahora?, y otras más. Puede decirse que la pregunta es un juicio prospectivo, está en prospecto, en proyecto⁵⁰

Aquí se puede integrar la noción de historia efectual, formulada por Gadamer, que debe ser entendida, según Wenceslao Castañares, como el encuentro con el sentido, resultado del diálogo en el que receptor y objeto convergen, este autor, valiéndose de conceptos de la corriente semiótica de Greimas, afirma que la naturaleza dialógica de la constitución del sentido en objetos que contienen un mensaje intencionado, es la mediación entre el *plano de la forma* (expresión) y el *plano del contenido* (sentido).

Jauss⁵¹, en un intento por analizar el horizonte como recurso hermenéutico de la interpretación, remite a los intérpretes a la dimensión semiótica, codificada en el objeto mismo y a la dimensión del receptor, vinculada a la praxis. Así, en el marco de la teoría de la recepción, no hay posibilidad de interpretaciones infinitas, ya que el horizonte forma parte del objeto mismo. Jauss coincide con Gadamer en las formas *sincrónica*

50 Se trata, completa Beuchot en el *Tratado de hermenéutica analógica* (pág. 24) de un razonamiento o argumento de abducción, como decía Peirce, o de conjetura y refutación, como decía Popper, o, si se quiere, hipotético-deductivo. La nota de la cita corresponde a Mauricio Beuchot. *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, pág.19

51 Cfr. Wenceslao Castañares. *De la interpretación a la lectura*, págs.73-80

y *diacrónica* de la fusión de horizontes, cuya experiencia se refleja en la conducta comunicativa expresada en un contexto determinado.

Gadamer encuentra en la lectura de la obra de arte, que se comprende ampliamente en su obra *Estética y Hermenéutica*, el nicho para ejemplificar los múltiples sentidos y las posibilidades de interpretación que surgen del diálogo mediado por la tradición, donde la obra “se encuentra más allá de dos extremos, la teoría de la producción y la teoría de la recepción. La experiencia de la obra de arte es un auténtico *diálogo vivo* que, como todo diálogo hermenéutico, quienes se involucran en él se sitúan más allá de las pretensiones del creador y de las propias pretensiones. Gadamer utiliza para esto la noción de conformación (*Gebilde*) y recurre al concepto de símbolo⁵² para exponer su pensamiento respecto a esta experiencia hermenéutica.

La tesis del símbolo es una propuesta programática en la hermenéutica de Gadamer y tendrá como consecuencia servir de basamento a la noción de círculo hermenéutico. Para Gadamer, el símbolo debe entenderse como un fragmento que se comprende sólo a partir de la totalidad, la parte se comprende a partir del todo.⁵³

El símbolo, en tanto representación, deviene así la unidad de imagen y significado, con base en estos términos, la comprensión hermenéutica se gesta en el círculo hermenéutico entendiendo la obra como

52 Este concepto se basa en la idea de *símbolo* de Schelling, para quien todo arte es simbólico, en él coinciden su signo y su significado. “Símbolo, para Schelling es *Sinnbild* (imagen de sentido) tan concreto y tan idéntico sólo a sí mismo, como la imagen, y sin embargo tan general y tan lleno de sentido como el concepto.” Cfr. En H.G. Gadamer. *Verdad y método I*, pág. 116

53 Anibal Rodríguez Silva. *Metáfora y mimesis: la actualidad del poema*, pág. 3

representación y autoconformación cuya condición de posibilidad se realiza plenamente en la interpelación de la obra y en el acontecer dialógico.

Desde esta perspectiva entiendo que la estructura de la comprensión de la creación en el diseño gráfico no se asimila a la mera proyección de la propia contemporaneidad, se manifiesta en la fusión de horizontes donde emisor externo, diseñador, emisor interno y lo diseñado, sujetos y objetos de la comprensión se copertenece.

Felix Duque, sin embargo, hace una precisión: la fusión de horizontes no es suficiente, hay que incluir, afirma, las condiciones del recuerdo, la memoria “como ser de la conciencia (según la definición gadameriana)”⁵⁴, cuyas posibilidades determinan la libertad de interpretar.

La urdimbre de la memoria es la que reúne y vincula los hilos de la historia efectual. Ya se mencionó que tanto Hegel como Heidegger fundamentaron las relaciones entre pensamiento y memoria. Ricoeur, en el mismo asunto distingue dos intencionalidades: “la de la imaginación dirigida hacia lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible, lo utópico; otra la de la memoria, hacia la realidad anterior, la anterioridad es la

54 “De la memoria y el recuerdo, del texto y de la huella surgen los dos constitutivos esenciales del hombre: la palabra y el silencio. Félix Duque. *La humana piel de la palabra*, pág. 82

manera temporal de la cosa recordada”⁵⁵. Duque entiende así los prejuicios del círculo hermenéutico como *propuestas regulativas*.

Podemos interpretar un texto como huella [...] interpretar una huella como texto [...] ambas actitudes son necesarias para la consecución de una teoría hermenéutica cabal, que no se limite a ser un arte interpretativo [...] sino que apunte [...] en la apertura a la alteridad [...] por la memoria ascendemos a la presencia viva, y rica de sentido, del mundo⁵⁶

La universalidad semántica –entendida como la capacidad de transmitir conocimientos sobre características, propiedades, lugares o acontecimientos presentes, pasados o futuros– sólo es posible cuando se supera el desplazamiento, “un mensaje está desplazado cuando no se tiene contacto directo o inmediato con las condiciones o acontecimientos a los que se refiere”⁵⁷. La relación entre intención, representación y condiciones de la acción es parte de este camino hermenéutico, desde el punto de vista de Searle, la intención debe ser autorreferencial, es decir, la intención no basta, sino que tiene que representar el contenido, “esa autorreferencialidad esencial de toda intención... es la que figura en la definición de la intención”⁵⁸. Marcelo Dascal señala que la acción comunicativa tiene dos características: el carácter social y la referencia intencional.

55 Para Ricoeur, la memoria “es el contraste con el futuro de la conjetura y de la espera y con el presente de la sensación (o percepción)”. Paul Ricoeur. *La memoria, la historia, el olvido*, págs. 22 y 34

56 *Ibid.*, pág.80

57 Francisco Conesa y Jaime Nubiola. *Filosofía del lenguaje*, pág.23

58 Marcelo Dascal. *Filosofía del lenguaje II. Pragmática*, pág.41

Desde mi punto de vista, el carácter social e intencional de lo diseñado se revela a través de la composición de los códigos propios del lenguaje visual materializados en un complejo que debe significar algo para quien lo ve, lo percibe y lo recibe. La intencionalidad se proyecta así en el objeto diseñado el cual integra la experiencia previa del diseñador, una organización lógica y metódica del pensamiento, proposiciones visuales articuladas entre sí.

Concibo la acción de diseñar como la superación de la praxis creativa ya que no busca la mera percepción distinta del objeto diseñado. Defino el diseñar, desde los conocimientos que se vierten en este apartado, como una manera de representar crítica y proyectiva, basada en los recursos expresivos del lenguaje visual, cuya esencia está ceñida a momentos específicos de diálogo que buscan el fundamento de un proceso no arbitrario.

Defino así el proceso de diseño como un acontecer que se sustenta en perspectivas del saber integradas intencional y discursivamente, dirigidas a estados específicos de la conducta de los individuos. Los objetos diseñados son experiencias visuales que incluyen proposiciones completas y señalan paradigmas para el pensamiento y el saber del mundo, implican conocimiento y valoración de objetos, personas, hechos y contextos desde núcleos específicos de sentido. Lo diseñado cumple condiciones de comunicación ya que expresa la intención de un mensaje, establece a través de las mediaciones de la imagen configurada, relaciones intersubjetivas en las que participan emisores y receptores

Es preciso que aclare para los objetivos de este trabajo que el lenguaje visual tiene fundamentos que hacen posible la comprensión de sus vínculos, parte de una gramática que presenta condiciones sintagmáticas y paradigmáticas con lo cual hago referencia a sus posibles márgenes de univocidad y equívocidad. Asimismo, su diversidad mediática propicia horizontes tanto sincrónicos como diacrónicos que delimitan sus condicionantes comunicativas expresadas en contextos determinados.

5. ANALOGÍA, UNA FORMA DE COMPRENSIÓN

Como se ha expuesto anteriormente, en la hermenéutica hay corrientes de interpretación con tendencias muy definidas, una de ellas, que ha sido denominada *hermenéutica de la sospecha* por sus alusiones a los momentos ocultos del lenguaje o bien, a que el lenguaje rebasa el texto, se puede definir también como equivocismo.

La equivocidad se refiere a aquellas ideas de interpretación que de una u otra forma suponen una práctica infinita, en la que la significación nunca termina, pertenece a una cadena de interpretaciones continuas, ya dadas en muchos casos, por lo que se ve una interpretación sobre otra.

Lo anterior se puede entender con base en lo que Umberto Eco define como *sobreinterpretación*, añadiendo el riesgo de caer en el relativismo dado que, al considerar una o todas las interpretaciones como presupuestos válidos o absolutos, no habría forma de establecer parámetros de veridicción.

Por otro lado, se encuentran las corrientes que tienden a la univocidad, cuyas técnicas de interpretación, en exigencias que podrían ser calificadas como reduccionistas, tienden a buscar el significado único – significado intencional del autor define Eco– como posible y válido.

Esta posición, según Mauricio Beuchot, negaría de facto la hermenéutica ya que esta teoría es aplicable cuando se trata de textos o contextos polisémicos, es decir, cuando el sentido es múltiple.

[...] la hermenéutica positivista se pone como ideal la univocidad, la utilización de las expresiones en un sentido completamente igual para todos sus referentes, de modo que se pueda llegar lo más posible a la unicidad de la comprensión. La hermenéutica romántica se abre camino hacia la equívocidad, permite el flujo vertiginoso de significados de tal forma que no se espere recuperar el significado del autor o del hablante, sino que el lector o intérprete estará completamente recreando el significado del texto o del mensaje a cada momento, sin objetividad posible⁵⁹

En acuerdo con las referencias anteriores a esta cita, la hermenéutica positivista –con intencionalidad explicativa– no se podría nombrar como tal debido a sus pretensiones de máxima objetividad, es decir, a su intención de atender a los fenómenos paradigmáticos con igualdad de sentido.

En el otro extremo, se busca, desde la hermenéutica romántica –comprensiva e intuitiva–, subjetividad manifiesta en la preponderancia del individuo y sus emociones, cuya diversidad, variedad de forma y de fondo impide la identidad del sentido.

Aquí se despliegan opuestos que requieren una mediación⁶⁰ interpretativa que comprenda el horizonte de la experiencia que implica un mundo

59 Mauricio Beuchot. *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, pág. 22

60 “Subyace a esta cuestión [del concepto de mediación] el hecho de ver que no existe jamás una pura inmediatez de conocimiento objetivo, sino que cada

condicionado por la historia y las determinantes del lenguaje. Es conveniente considerar esta limitante de la inmediatez y la mediación (aspectos que son obviamente ignorados tanto por el equivocismo como por el univocismo).

[...] cada inmediatez está ya mediada por el total de experiencias del espíritu, sino que también, a la inversa, cada mediación supone una inmediatez, la encierra en sí y la hace expresa, es decir, que no sólo cada inmediatez media, sino que también cada inmediatez es mediada⁶¹

Esta concepción es importante porque no existe la *subjetividad pura* –sin mundo y sin historia– ni la *objetividad pura* –independiente del sujeto–, por lo que el conocimiento y la comprensión habrán de situarse en una posición extensa, abarcante pero siempre condicionada por las estructuras que configuran la experiencia en las dimensiones espaciales y temporales que correspondan a cada acontecer, por lo cual “el hombre se encuentra previamente siempre ya en su mundo como en la totalidad de un horizonte en el que él experimenta cada vez lo singular y lo entiende en

conocimiento de un objeto presupone el sujeto de conocimiento, sujeto que debe apropiarse el objeto por realización propia y a través de su propia acción, que debe “mediar” hacia un objeto conocido (o dicho en palabras de Hegel: el sujeto “no tiene la mediación fuera de él, sino que él mismo es esta mediación”) [...] Sólo desde aquí pueden ser indagados posibilidad, peculiaridad y límites del conocimiento [...] Aquí importa la visión fundamental de Hegel: el objeto no puede ser ni visto ni comprendido en una inmediatez abstracta, sino en la totalidad de un movimiento mediador que comprende de igual modo objeto y sujeto y que, mediando, determina el uno por el otro”. Emerich Coreth. “Historia de la hermenéutica” en *Diccionario de Hermenéutica*, págs. 309 y 310.

61 *Ibid.*, pág. 310.

su sentido, en el que también él se experimenta y se comprende a sí mismo.”⁶²

La analogía, es un concepto que proviene de Aristóteles quien afirma que hay metáfora por analogía cuando en la transferencia del nombre de una cosa a otra “se hallan el segundo término con el primero como o de igual manera que el cuarto con el tercero”⁶³ y de la filosofía medieval entre cuyas tesis se puede destacar la jerarquía que establecen entre la razón, propia de la explicación, y la comprensión, perteneciente al intelecto, ésta última considerada superior. Lo análogo, para estos filósofos, respeta las diferencias y es diverso.

En Aristóteles, la analogía forma parte de las formas metafóricas por lo que ésta ha sido comprendida como una comparación, como un recurso para establecer la semejanza.

Sin embargo, Le Guern señala que en esta figura, que no requiere imagen o representación alguna, “sólo es aplicable un rasgo de similaridad, que suele ser el atributo más dominante”⁶⁴ y la compara con el símbolo⁶⁵, para el que la imagen es indispensable y sí implica una correspondencia analógica.

62 *Ibid.*, pág. 312

63 Juan David García Bacca. *Poética de Aristóteles*, pág. 133

64 M. Le Guern. *Metáfora y metonimia*, pág. 44

65 “El símbolo literario es inclusivo: quiere incluir el objeto entero [...] y se opone así a la metáfora que es exclusiva, ciñe un aspecto y lo resalta por transformación o síntesis. La metáfora es inmanente, en cuanto que significa su objeto, percibido en una cualidad que funciona como arista de enlace o punto de intersección porque abarca su objeto y lo desborda hacia otro. La metáfora tiene un sentido preciso, el símbolo es inagotable” Luis Alonso Schökel. *Apuntes de hermenéutica*, pág. 107

Los medievales hablaban de la *intentio auctoris* –intención del autor– y de la *intentio lectoris* –intención del lector–, para acercarse a ellas se aplicaba la analogicidad que suponía el encuentro con la diferencia (*simpliciter*) y la identidad, aunque esto fuera secundario (*secundum quid*). “Santo Tomás distinguió tres tipos de analogía[...] (i) a uno diferente (*ad unum alterum*) como “sano” en relación a animal y “sanativo”, (ii) a uno de los mismos (*ad unum ipsorum*), como “ente” en relación a la substancia y al accidente; y (iii) *ad unum ipsorum*, como “justo” en relación a Dios y a las criaturas.”⁶⁶

En el siglo XVI, se pensaba desde la analogía, por ello “comprender algo es entonces descifrar su parecido con otra cosa”⁶⁷. El arte era simbólico o analógico, incluso ya desde el siglo XV, por ejemplo, había construcciones cuya forma señalaba su función: el círculo⁶⁸ para los edificios religiosos, los polígonos regulares para edificaciones políticas y los irregulares para la vivienda. Los objetos se validaban por el sentido al que hacían alusión: poder, fuerza, santidad, nobleza, perfección, y no por cumplir con fines prácticos.

[...] si bien la mayoría de las cosas son relativas (singulares y contingentes), hay algunas que son absolutas (universales y necesarias) [...] esto es analogía, porque

66 Mauricio Beuchot. *Las caras del símbolo: el icono y el ídolo*, págs. 36–37

67 “El siglo XVIII sustituye la analogía por el orden: conocer algo ya no es interpretarlo sino insertarlo en una clasificación [...] el siglo XIX supone otro cambio radical, no se piensa ya desde la analogía ni el orden sino desde los conceptos de vida e historia: entender algo es comprender su origen y su evolución orgánica [...] hoy, por fin, estaríamos entrando a la época del sistema: entender algo sería así, para nosotros, comprender el sistema dentro del cual adquiere sentido. Xavier Rubert de Ventós. *Las metopías*, pág. 52

68 El círculo era la forma platónica perfecta.

hay una comunidad, o igualdad, o universalidad, restringida, y una diversidad, o particularidad, extendida, una multiplicidad prevalente [...] la analogía consiste en evitar la nociva equivocidad, la monolitización del conocer, la entronización parmenídea de la mismidad; pero también consiste en evitar la nociva equivocidad, la entronización heraclíteica de la diferencia, la coronación del relativismo, que es otro monolitismo, sólo que atomizado, cada átomo es un monolito⁶⁹

Hasta los siglos XVI y XVII, es decir, hasta el renacimiento y el barroco, la semejanza tenía cinco nociones:

1. Conveniencia (*Convenientia*), ajuste
2. Simpatía (*Sympatheia*), identidad de los accidentes en sustancias distintas
3. Emulación o imitación (*Emulatio*), paralelismo entre atributos de cosas distintas
4. Designación o signatura (*Signatura*), descripción de las propiedades visibles de un individuo
5. Analogía (*Analogia*), identidad de las semejanzas entre dos o más sustancias distintas

[...] en el siglo XVII se rompe esta unidad de patrones o códigos de semejanza [...] cuando Locke, en su Ensayo, propone la búsqueda de la semiótica. Así, la semiótica sería lo contrario de la hermenéutica, su enemiga. Pero hay una manera de conjuntar la semiótica y la hermenéutica, a través de la pragmática⁷⁰

69 Mauricio Beuchot. *Tratado de hermenéutica analógica*, págs. 31–32

70 Mauricio Beuchot. *Las caras del símbolo: el icono y el idolo*, págs. 30–31

La *analogía*, desde el punto de vista de la lógica⁷¹, es un procedimiento inductivo cuyos argumentos no pretenden demostrar la verdad de sus conclusiones como consecuencias necesarias de sus premisas, sino apoyarlas como probables; las analogías se configuran evidenciando uno o más aspectos de similitud entre dos entes.

El primer momento del pensamiento analógico es el argumentativo. La mayoría de las inferencias cotidianas de los seres humanos son analogías, éstas son el sustento de gran número de los razonamientos ordinarios que van desde la experiencia pasada a lo que sucederá en el futuro, “Jean Pierre Oudart quiso señalar el lazo esencial que une dos fenómenos característicos de la imagen representativa y su espectador: la analogía y la credibilidad... el efecto de realidad designa el efecto producido sobre el espectador en una imagen representativa por el conjunto de los indicadores de analogía...”⁷², ninguno de los cuales es concluyentemente válido, sus conclusiones no se derivan de premisa alguna, como sucede en otras argumentaciones que lo implican como necesidad.

La *analogía argumentativa* es lógicamente posible sin que por ello se afirme su certeza; los argumentos analógicos son probabilidades, dado que se basan en circunstancias causales o determinantes, por lo que tampoco se puede vincular con afirmaciones de validación o invalidación. Un ejemplo de *argumento analógico* sería:

Me sorprende que la explotación de las mujeres sea tan fácilmente aceptada. Cuando uno piensa en las antiguas

71 Cfr. Irving M. Copi y Carl Cohen. *Introducción a la lógica*, págs. 443–467

72 Jacques Aumont. *La imagen*, pág. 117

democracias, profundamente inspiradas en el ideal de igualdad, es difícil entender cómo fue posible que consideraran la condición de los esclavos como algo natural: cualquiera podría suponer que la contradicción sería evidentemente obvia para ellos. Quizás un día la posteridad se preguntará con el mismo asombro cómo las democracias burguesas o populares de hoy en día pudieron sostener una desigualdad básica entre los dos sexos sin el menor remordimiento de conciencia.

Simone de Beauvoir, *All Said and Done*

Para reconocer una analogía argumentativa, ésta debe cumplir los siguientes requisitos: definir los aspectos en los cuales las cosas son similares, definir cuáles de éstos aspectos corresponden a las premisas y cuáles a la conclusión. Así, el argumento analógico tiene la siguiente estructura:

1. Primera premisa: afirmación de similitud entre dos cosas
2. Segunda premisa: afirmación de que una de esas cosas tiene una característica adicional
3. Conclusión: afirmación de que la segunda cosa también tiene esa característica⁷³

Es posible evaluar los argumentos analógicos con base en la probabilidad de sus conclusiones, sin olvidar que ningún argumento analógico se puede validar en un pensamiento deductivo. Algunos de los criterios que señalan Copi y Cohen son:

⁷³ Esta estructura no implica que todo argumento analógico trate solamente de dos cosas ni sólo de tres características diferentes, una *analogía* se puede representar así: *a, b, c, d* tienen los atributos P y Q / *a, b, c* tienen el atributo R / Por lo tanto, *d* tiene el atributo R

- (1) Por el número de entidades entre las que se establece la analogía
- (2) Por el número de aspectos o cualidades de las cuáles se afirma que dos o más cosas son análogas
- (3) Por la fuerza de sus conclusiones respecto a sus premisas
- (4) Por el número de aspectos no análogos o diferencias entre las cosas, mencionados en las premisas y que fortalecen los argumentos
- (5) Por la disimilitud entre las instancias mencionadas; a mayor disimilitud en las premisas, más fuerza del argumento
- (6) Por la pertinencia de las analogías. La pertinencia depende de la recurrencia a características relevantes o irrelevantes

El pensamiento analógico, además de utilizarse para argumentar ciertos puntos de vista sobre la realidad, es un recurso expresivo no argumentativo —que corresponde a la segunda categoría de pensamientos analógicos—, los ejemplos más representativos se dan en el seno de la literatura, sobretodo en figuras como la metáfora y el símil que sirven para hacer al lector referencias enfáticas que suelen tener un carácter poético. Un ejemplo de *uso no argumentativo de la analogía*:

Uno de los placeres de la ciencia es ver cómo dos piezas distantes y aparentemente inconexas de información súbitamente se conjuntan. En un instante nuestro conocimiento se duplica o triplica. Es como trabajar en dos secciones grandes pero separadas de un rompecabezas, y casi sin darnos cuenta, llegar al momento en que las dos se funden en una sola.

J.T.Bonner, *Las hormonas en las amibas sociales y en los mamíferos*

Por último, la analogía se utiliza en la descripción y la explicación cuando por medio de una comparación, basada en similitudes, se hace inteligible una cosa. Ejemplo del *uso de la analogía para una explicación*:

La ciencia se construye con hechos, como una casa de ladrillos. Pero una colección de hechos no es más una ciencia de lo que una pila de ladrillos es una casa.

Jule Henri Poincaré, *Science and Hypothesis*

La práctica interpretativa basada en este concepto comprende la siguiente secuencia taxonómica que se integra como modelo hermenéutico analógico:

1. *Analogía metafórica o de proporcionalidad impropia*, es la más cercana a lo equívoco
2. *Analogía de atribución o de principalidad*, que implica una jerarquía en la que hay un analogado principal, al que se atribuye con mayor corrección el término, y analogados secundarios a los que se aplica tan sólo por relación al analogado principal. Este tipo de analogía implica varios sentidos organizados jerárquicamente.
3. *Analogía de proporcionalidad propia*, la cual asocia términos que tienen un significado en parte común y en parte distinto, implica respeto a la diversidad de sentido que se estructura siguiendo porciones coherentes.

4. *Analogía de desigualdad*, que es la que más se acerca a lo unívoco⁷⁴

El principio analógico es de equivalencia funcional, se basa en las similitudes que reconoce entre las diversas relaciones de los términos, en la analogía A es a B lo que C es a D, Gilbert Durand opone a la analogía la homología, de equivalencia morfológica, que se basa en la convergencia –relaciona imágenes semejantes en dominios diferentes de pensamiento–, en la homología A es a B lo que A' es a B'. Para Durand “ahí encontramos ese carácter de semanticidad que está en la base del símbolo [...] son conjuntos [...] donde van a converger las imágenes en torno a núcleos organizadores que la arquetipología debe ingeniarse en descubrir”⁷⁵ es un concepto de explicación que no se toma prestado de las ciencias naturales “se desplaza de la esfera común del lenguaje gracias a la transferencia analógica [...] la comprensión acarrea en una nueva forma la dialéctica interna que constituye la interpretación en su totalidad”⁷⁶

Paul Ricoeur⁷⁷ explica el modelo analógico de Max Black que se ocupa de la identidad estructural cuya base es la transferencia y el isomorfismo, que se puede establecer entre el modelo y su dominio de aplicación, así es como el sentido literal da paso al sentido metafórico.

74 Cfr. Mauricio Beuchot. *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, págs. 25–27

75 Gilbert Durand. *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, págs. 37–38

76 Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación*, pág. 98

77 *Ibid.*, pág. 80

Sin embargo, hay que considerar el importante papel que la analogía desempeña como mediación entre la univocidad y la equivocidad, es un procedimiento “que opera en un contexto dialógico o de diálogo... a través de la discusión... obliga a distinguir ... la semejanza y, sobre todo, las diferencias”⁷⁸, Mauricio Beuchot retoma la idea heideggeriana del *Ereignis*, el “acontecimiento de transpropiación [que] significa trabajar en la construcción de este ámbito oscilante en sí mismo.”⁷⁹, es el pensamiento cuya intención busca construir el equilibrio entre la identidad y las múltiples diferencias.

Para el Grupo *M*, los términos idéntico, equivalente y análogo designan el nivel relativo de intersección entre dos términos y no deben confundirse con comparaciones estereotipadas (claro/agua; aburrido/ostra; sordo/tapia) que se entienden más bien como clichés o “expresiones con valor intensivo, superlativo, hiperbólico [...] que funcionan como unidades semánticas”⁸⁰

En el *Tratado de hermenéutica analógica*, Mauricio Beuchot reconoce los prejuicios [término utilizado en diversas teorías hermenéuticas] que sustentan su propuesta metodológica⁸¹:

78 Mauricio Beuchot. *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*, págs. 13–14

79 Martin Heidegger. *Identidad y diferencia*, pág. 89

80 Grupo *M*. *Retórica general*, pág. 185

81 [Cfr., pág. 46 de esta investigación] “daremos a la hermenéutica *utens* un sentido de metodología [...] el método de la hermenéutica tiene que realizar, a partir de la interpretación viva, o de la vida interpretativa, una inducción o *epagogé*, para derivar por deducción (analógica y adaptada) sus leyes a las cosas concretas” Mauricio Beuchot. *Tratado de hermenéutica analógica*, pág. 16

- Se identifican, en el acto de interpretación o *hermeneusis*: el texto con su contenido, significado e intencionalidad, emitido por un autor y recibido por un lector o intérprete, la referencia que el texto hace al mundo y el sentido expresado en el mensaje y que supone la comprensión del lector.
- Se coincide con Gadamer en que el punto medio de la interpretación es la fusión de horizontes: la tradición del texto – tradición recibida– y la tradición del lector –innovación aportada–. La tradición será uno de los factores que permite el cambio analógico.
- Se retoma la idea de Coreth, de la metafísica como condición de posibilidad de la hermenéutica añadiendo al pensamiento *a priori*, el *a posteriori* de la argumentación, que es precisamente el analógico; desde esta perspectiva, se transita del acto hermenéutico al ontológico.
- Se aceptan las categorías semióticas de Charles Sanders Peirce: signo, objeto e interpretante con la precisión de que el interpretante (concepto, conducta o hábito) es el mediador que relaciona al signo con el objeto. Esto remite a la contextualización, en la cual se trata de conocer la intencionalidad del autor que se encuentra con la intencionalidad del intérprete. Así la verdad del texto surge de la mediación entre el significado o verdad del autor y el significado o verdad del lector.

En otros textos, el filósofo amplía sus postulados y la hermenéutica, además de analógica, es icónica, cuyo fundamento parte del concepto de icono de Peirce y abarca tres tipos de signo: imagen, diagrama y

metáfora, éstos se conciben como variaciones entre la univocidad y la equivocidad.

La iconicidad es la capacidad que tiene el ícono, como signo, de hacernos pasar del fragmento a la totalidad, inclusive más allá de la totalidad, hacia el infinito [...] la iconicidad, radicada en el pensamiento humano, nos hace ver lo universal en lo mismo individual [...] el signo icónico puede ser sencillo, como la imagen o copia, casi unívoco; o intermedio, como el diagrama, el más análogo; o muy complicado, como la metáfora, el ícono que más se acerca a la equivocidad⁸²

La iconicidad es representación y define y fija un sentido a partir de las variaciones significativas y las redundancias expresivas. El signo iconográfico, es una imagen polisémica cuya intención simbólica es evocadora, se refiere a parecidos o semejanzas, evocaciones, sería el término más correcto.

[...] la intención simbólica de un ícono bizantino [...] es más intensa que la del pintor impresionista, a quien sólo le interesa la expresión epidérmica de la luz. Una pintura o una escultura de valor simbólico es la que posee un contenido que trasciende [...] el verdadero ícono instaura un sentido; la simple imagen –que muy pronto se pervierte, convirtiéndose en ídolo o en fetiche, está cerrada sobre sí misma, rechaza el sentido, es una copia inerte de lo sensible⁸³

Tanto la analogía como la iconicidad se basan en las similitudes, la distancia entre ambas radica en que la primera argumenta considerando

82 Mauricio Beuchot. *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*, págs. 9 y 21

83 Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*, pág. 20

la diferencia entre lo significado, mientras que la segunda sólo busca la semejanza –por cualidades o relaciones– con lo significado.

Se debe distinguir entre la iconología como definición y modelo de comprensión de una obra y la iconicidad como materialización del parecido entre un referente y su re-presentación, esta última no guarda una relación implícita o específica con el ícono.

Desde este vínculo entre analogía e iconicidad, se refiere una serie de modos hermenéuticos comunes, todos ellos caracterizados por intencionalidades culturales polisémicas y excedentes de sentido que, en esta investigación, partirán de la hermenéutica simbólica de Gilbert Durand quien, desde un punto de vista antropológico que parte, coincidiendo con Cassirer, de la tesis de que el lenguaje no es tan sólo un recurso del ser humano para comunicarse, “sino un intermediario que hace posible la comprensión (interpretación) del sentido [se parte así del concepto de lenguaje simbólico] como una interpretación simbólica de la cultura [...] la hermenéutica simbólica [se puede definir como] una arquetipología general del lenguaje simbólico”.⁸⁴

La reflexión sobre los fundamentos de estas dominantes hermenéuticas, modos de conocimiento indirecto cuyo excedente de sentido va más allá del *lógos* en niveles de experiencia percibida y vivida, será expuesta en esta investigación por sus relaciones con lo imaginario y con la interpretación cultural de lenguajes concretos, integrando

84 Gilbert Durand tiene como ejes de la hermenéutica simbólica, además de la filosofía de Cassirer, la obra de Bachelard y la Escuela de Eranos, fundada por Jung. Cfr. Luis Garagalza. *La interpretación de los símbolos*, págs. 10–24

consideraciones sobre estructuras y configuraciones visuales que, como los arquetipos, sintetizan paradigmas fundamentales para percibir y aprehender el mundo, logrando una objetividad específica.

[...] El ser reaparece así como ser interpretado: interpretado como mito o como *lógos*. Entre el mito puramente irracional y el *lógos* presumidamente racional, se interpone el *interlenguaje* hermenéutico de ida y vuelta, lenguaje mediador de los contrarios mediados, interlenguaje intérprete de lo uno y lo otro. Aquí emerge el lenguaje *filosófico* y su razón *analógica*, situada entre la *equivocidad* del mito y la *univocidad* del *lógos* racionalista...⁸⁵

La analogía, entendida como un dominio conceptual es una condición importante para la experiencia visual de lo diseñado, ya que la intencionalidad se relaciona directamente con una expectativa, con los sistemas culturales de representación, las experiencias previas, los estímulos ópticos.

[...] el esquematismo estético de la razón procede de modo analógico y tiene su ejemplificación fundamental en el símbolo [...] el símbolo se manifiesta esencialmente como forma de conocimiento analógico [...] el símbolo representando por analogía la ejemplificación de las categorías del pensamiento, garantiza la síntesis y la unidad significativa de la implantación interpretativa de un concepto en general, así como, en particular [...] de una obra de arte⁸⁶

85 "Entre el mito *implicante* y el *lógos* racional *implicado*, la *implicación* se llama cultura" K. Kerényi y otros. *Arquetipos y símbolos colectivos*, págs. 304 y 310

86 Stefano Zecchi. *La belleza*, pág. 158

La analogía como alternativa de comprensión de lo diseñado es posible en sus determinaciones interpretativas intervienen el emisor interno, el perceptor y la experiencia misma que no debe ser despojada de la intencionalidad, sin ésta “la teoría representativa es incapaz de proporcionar sentido a la noción de similitud y por consiguiente no puede proporcionar ningún sentido de la noción de representación, puesto que la forma de la representación requiere similitud.”⁸⁷

El proceso de diseño se caracteriza por el contenido intencional y las alternativas de representación, pautas visuales que se asocian a las imágenes compiladas en la memoria, esas pautas evocan semejanzas porque el mensaje está codificado y se desarrolla como unidad social de comunicación, su intencionalidad no es reflejar el mundo, ni imitarlo, sino representarlo recurriendo a la similitud para el reconocimiento y las asociaciones psicológicas con la realidad y la experiencia “es co-presencia o co-implicación de contenidos metasensibles en los datos sensibles más inmediatos...”⁸⁸.

La analogía, infiero, responde a la necesidad de recuperar contenidos y significados del universo de las imágenes, considerando que éste sienta sus bases de comprensión en la intencionalidad manifiesta en la composición de representaciones.

Considero que lo diseñado se manifiesta como la fusión de los horizontes de forma y contenido donde la visión individual se multiplica y

87 John Searle. *Intencionalidad*, pág. 72

88 Tomás Calvo Martínez y Remedios Ávila Crespo (eds.). *Paul Ricoeur. Los caminos de la interpretación*, pág. 411

reconfigura en una red infinita de posibles percepciones al mismo tiempo que manifiesta un mensaje específico, la equivocidad y la univocidad no representan alternativas de comprensión de este complejo en el que se reúnen tanto el factor analítico, consciente, de la descomposición de información, como la propiedad intuitiva que surge de una imagería integrada por colecciones de respuestas gráficas a necesidades de comunicación.

6. MODOS ANALÓGICOS HERMENÉUTICOS

Los modos analógicos hermenéuticos son aquéllos que, por su carácter de figuras del lenguaje que se basan en la semejanza para expresar visiones de la realidad, se muestran como horizontes de experiencia abiertos al ámbito de niveles de conciencia sustentados en la interpretación axiológica del mundo, se pueden entender desde los parámetros de la hermenéutica simbólica:

[...] por una parte hermenéutica, lo que quiere decir situar al lenguaje como objeto y sujeto de la interpretación del sentido; por otra parte, simbólica, lo que señala una torsión hacia el lenguaje simbólico como ámbito axiológico de revelación de sentido [...] El lenguaje no dice pura inmanencia lingüística sino relación existencial y, por tanto, urdimbre, lenguaje-relato o narración de las relaciones humanas en un contexto no meramente semiótico o semiológico sino mitosimbólico [se] puede entrever el intento de diálogo cultural entre [posiciones] diferentes en pro de una nueva síntesis humanista⁸⁹

Signo/Símbolo

La comunicación se fundamenta en el lenguaje –por ello Aristóteles definió al ser humano como el ser que tiene *lógos*–, y está vinculada a la capacidad de interpretar sonidos, gestos, o marcas como signos de la realidad. El lenguaje no es instintivo ni programado, no tiene relaciones

89 Blanca Solares. *El dios andrógino*, pág.27

sensoriales o perceptuales exclusivas, es un producto cultural. Bateson, citado por Conesa⁹⁰, distingue entre

1. Lenguaje dígito, que comprende relaciones arbitrarias entre signos y mensajes.
2. Lenguaje icónico, en él las relaciones entre mensajes y signos son directas.

Hay que precisar la distinción que se hace entre el lenguaje que se usa, el lenguaje cotidiano o lenguaje-objeto (consideración formal según la escolástica) y el lenguaje con el que se hace referencia, mención o algún estudio especializado del lenguaje-objeto, el metalenguaje (consideración material). Ambos están constituidos por los mismos signos, sin embargo el metalenguaje se expresa en campos semánticos especializados.

El metalenguaje, en el contexto de la teoría de la interpretación, es el horizonte de comprensión de las cosas más inmediato, mientras que el lenguaje cotidiano “es multívoco, polifónico [...] las palabras son más bien fragmentos de un campo semántico, de campos que se entrelazan entre sí”⁹¹, el mundo de los seres humanos se expresa en relaciones de palabras articuladas de manera coloquial, pueden incluso perder significado al salir de un contexto determinado. El metalenguaje aspira a la coherencia porque es aplicado sistemáticamente para la tarea de comprensión, mientras que el lenguaje objeto puede llegar a la vacuidad,

90 Francisco Conesa y Nubiola Jaime. *Filosofía del lenguaje*, págs. 21-22

91 Félix Duque. *La humana piel de la palabra*, pág. 21

en él los significados se pueden trasladar y constreñir espacial o temporalmente.

El signo⁹² es una *cosa* –fonética, gestual o gráfica– que representa algo distinto de sí mismo y constituye su relación significativa en una estructura integrada por: un sonido, gesto o garabato, un *referente* –cosa u objeto real o imaginario– y una *persona* que los une al hablar, escribir, gesticular o dibujar.

La semiosis es la acción del signo, el proceso de significación, el proceso por el que un objeto cualquiera puede ser empleado como signo de otra cosa por parte de una persona. Quienes interpretan un signo infieren lo que significa, y al hacerlo de alguna manera interpretan su significado...en cierto sentido ilimitado porque los signos... pasan de unos a otros en el espacio y en el tiempo formando una cascada o una cadena de significaciones⁹³

Es así que la semiosis permite el tránsito entre lo signico y lo simbólico. Cassirer sostiene que lo distintivo del ser humano es ser animal simbólico, animal *symbolicum*, capaz de convertir en signo todo lo que toca, y ha sido este filósofo quien ha especificado la naturaleza hermenéutica del símbolo –que trasciende su definición como signo indicador de objetos– como organización instauradora de la realidad.

92 “El signo es una cosa (*pragma, res, something*), como lo han visto Aristóteles, San Agustín, Santo Tomás, Saussure y Peirce; también el signo lingüístico en consecuencia es una cosa. Es sobre todo cosa física (especialmente fonética, aunque también gráfica), pero puede hablarse además del signo lingüístico como una cosa mental (imagen o concepto)”. Mauricio Beuchot. *Significado y discurso*, pág. 27

93 *Semiosis* es un término acuñado por Charles Sanders Peirce. Francisco Conesa y Nubiola Jaime. *Filosofía del lenguaje*, pág. 68

Intuir una cosa supone adjudicarle de facto un sentido, esta generación de sentido es denominada por Cassirer⁹⁴ *pregnancia simbólica* y alude al proceso de tránsito entre la percepción –presentación de la cosa– y la representación –comprensión de la cosa–, así, en términos de la teoría de interpretación el concepto es hermenéutico –es mensajero–.

Para Mario Trevi, el símbolo es “la dimensión que adquiere cualquier objeto (artificial o natural) cuando éste puede evocar una realidad [...] física o espiritual [...] que no es inmediatamente inherente [...] es una analogía en la cual uno de los dos términos es rigurosamente inconsciente; como tal enmascara y revela, esconde y manifiesta”, este autor, en su texto *Metáforas del símbolo* crea una distancia entre el concepto de símbolo de Jung y Freud:

- Jung distingue entre símbolo y signo, entre simbólico y semiótico, el símbolo no sustituye la realidad, es por sí mismo una realidad que transforma constantemente los valores colectivos y proyecta el futuro, cuando está ausente, las civilizaciones desaparecen, la función del símbolo es de implicación; el signo sólo sustituye un significado oculto, es un proceso de *semiosis*.
- Freud reconoce en el símbolo al signo que indica una realidad sustituyéndola por un lenguaje imaginativo que puede regresar al estado anterior, la función del símbolo es de representación.⁹⁵

94 Cfr. José María G. Estoquera. “Símbolo” en *Diccionario de hermenéutica*, págs. 755–757

95 Cfr. Mario Trevi. *Metáforas del símbolo*, págs. 5–21

Las cosas no son representadas en un mismo nivel de conciencia ni de sentido ya que pueden integrarse a un nivel de significación equivalente con la imagen que de ellas se tiene, correspondiendo a la realidad, o pueden expresar excedentes de sentido, lo cual distingue el lenguaje instrumental operativo –que explícitamente tiende a la univocidad– de los lenguajes simbólicos –que son evocadores y multívocos–, en este ámbito se reconocen tres posibilidades:

1. El *signo*, que tiene la mayor coincidencia con su significado, si bien es arbitrario, tiene como finalidad designar aquello a lo que se refiere en forma abreviada, economiza y hace operativa la comunicación de significados.
2. La *alegoría*, entendida como la síntesis de nociones abstractas y a pesar de no ser arbitraria con respecto al signo, sí se establece sobre una base cualitativa. Para Jung, los arquetipos⁹⁶ son “esquemas o potencialidades funcionales” que “modelan inconscientemente el pensamiento”⁹⁷
3. El *símbolo*, que ya no es arbitrario porque su significado sólo se puede mostrar por el símbolo mismo. El símbolo⁹⁸ instituye el

96 “Jung denomina arquetipo a este *sentido espiritual*, a esta infraestructura ambigua de la propia ambigüedad simbólica [...] es un *sistema de virtualidades* [...] un *centro de fuerza invisible*, un *núcleo dinámico* [...] El inconsciente proporciona la *forma arquetípica*, de por sí vacía, que para llegar a ser sensible para la conciencia es *inmediatamente colmada por lo consciente con la ayuda de elementos de representación, conexos o análogos*” Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*, pág. 72

97 Gilbert Durand. *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, pág. 25

98 “Significante y significado, pues, en el caso del símbolo, no son sino la expresión de ese carácter de conjunción de opuestos que le hemos atribuido y que tan fielmente expresan las diversas etimologías del término; así la del alemán *Sinnbild* compuesto por los términos *Sinn* y *Bild* que remiten respectivamente al sentido que delimita y

sentido en el cual la significación empieza y termina en él mismo, “abre la realidad a su significación antropológica, no sólo informa, sino orienta la realidad, abriéndonos a la interpretación del sentido.”⁹⁹

[Para Gadamer], el símbolo,¹⁰⁰ esa parte que se comprende a partir del todo, supone una experiencia que “quiere decir que este individual, este particular se representa como un fragmento de ser que promete completar con un todo íntegro al que se corresponde con él, o también quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital.”¹⁰¹

A. Lalande define el símbolo como todo signo concreto que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir y para Jung el símbolo es la mejor representación posible de una cosa relativamente desconocida¹⁰², y M. Le Guern concibe el símbolo como la representación mental de “otra cosa en virtud de una correspondencia

ordena y a la imagen ancestral inconsciente, y también la del griego *symbolon* cuya significación originaria es la de “acuerdo” o “contrato” entre dos partes.” José María G. Estoquera. “Símbolo” en *Diccionario de hermenéutica*, págs. 758 y 759

99 Blanca Solares. *El dios andrógino*, pág. 16

100 Gadamer recurre a la noción de símbolo para exponer su tesis de la experiencia hermenéutica de la obra de arte. La historia de la palabra la encuentra en la *tablilla del recuerdo* o *tessera hospitalis* de los griegos. Esto es, el anfitrión entregaba a su huésped la mitad de una tablilla que rompía con el objeto de que pasado el tiempo pudieran reconocerse al juntar las dos mitades. Una suerte de identificación entre anfitrión y huésped. En el símbolo existen fragmentos que como la tablilla del recuerdo andan en búsqueda de su todo. Cfr. Hans-Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello*, págs. 83-99

101 *Ibid.*, pág. 85

102 Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*, pág. 13

analógica”¹⁰³ en donde la imagen es necesaria (El símbolo de la realeza es una corona, la realeza es *representada* por la *imagen* “corona”, la corona toda entera *representa*).

[...] el ámbito expresivo de los lenguajes constituidos mediante símbolos no puede ser objeto de reducción filológica alguna [...] advierte K. Kerényi: “no es posible comprender el símbolo mediante interpretaciones y explicaciones, sino dejando que exprese por sí mismo su propio sentido.” El intento, pues, de todo excursus hermenéutico sobre el símbolo tiene como objeto la clarificación de un modo de expresión de sentido que hemos vinculado a la *epifanía*¹⁰⁴ precisamente para evitar la tentación de pretender agotar su genuina evocación por medio de *explicaciones*¹⁰⁵

Cassirer distingue como tipos de símbolos: los *símbolos intrínsecos o descriptivos* que guardan una relación interna con lo que representan y los *símbolos penetrativos o expresivos* que se manifiestan con base en coincidencias entre los planos significante y significado propios de la literatura y la mitología y modos hermenéuticos porque significan una cosa y evocan otra, apuntan a un *sentido analógico*.¹⁰⁶ Schökel propone la siguiente clasificación de los símbolos:

103 M. Le Guern. *Metáfora y metonimia*, pág. 44

104 “al posibilitar la aparición de lo que no es posible presentar, decir o expresar de otro modo, constituye una *epifanía* o aparición de lo inefable por medio del significante y, más aún, en él mismo” José María G. Estoquera. “Símbolo” en *Diccionario de hermenéutica*, pág. 757

105 *Ibid.*

106 “mientras los símiles exigen ser descifrados desde fuera, el sentido literal o primario del símbolo remite al sentido oculto, latente, a lo simbolizado, sin que el intérprete pueda llegar a dominar intelectual y plenamente la similitud [...] su *Verstehe*, su comprensión, siempre queda corta al desplegarse como explicación

- *símbolo arquetípico* que radica en la condición humana espiritual y corpórea, también denominado protosímbolo para no caer en el arquetipo como abstracción conceptual
- *símbolo cultural*, propio de un ámbito cultural, no se le puede adjudicar universalidad
- *símbolo histórico* que nace de un hecho histórico o legendario y llega a asumir valor simbólico para alguna comunidad
- *símbolo literario* que surge como realidades mentales resultado de la creación o la ficción¹⁰⁷

El símbolo representa e interpreta,¹⁰⁸ trascendiendo los parámetros convencionales de la comunicación, interpretar es simbolizar y ésta es una acción mediadora que, según Gilbert Durand¹⁰⁹ cuenta con esquemas de comprensión que pueden seguir tres direcciones:

(*Erklären*), porque el símbolo rebasa las meras asociaciones por semejanza o contigüidad: está lleno, *pletórico* de intencionalidades latentes, de referencias analógicas transmitidas *en enigma*” María Rosa Palazón, “Las interpretaciones del mito” en *Perspectivas y horizontes de la hermenéutica en las humanidades, el arte y las ciencias*, págs. 19–21

107 Luis Alonso Schökel. *Apuntes de hermenéutica*, pág. 10

108 “cabe interpretar la historia del hombre como la búsqueda de un sentido de junción o relación simbólica: el cual es lenguaje y más que lenguaje, por cuanto dice coimplicación existencial [...] una filosofía simbólica fronteriza trata de dar cuenta y relación de la fuga de sentido [...] nuestra posición filosófica obtiene el nombre de implicacionismo simbólico [...] pero se expresa como ilustración romántica en la hermenéutica simbólica que profesamos” Andrés Ortiz-Osés. *Cuestiones fronterizas. Una filosofía simbólica*, págs. 11–16

109 Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*, págs. 102–103

- a) *Principio de relación* que se caracteriza por el acento en el pensamiento primitivo
- b) *Principio de ruptura*, cercano al antiguo principio de contradicción
- c) *Principio de analogía*, sintético, que permite unir los anteriores, procede por reconocimiento de similitud y es una equivalencia funcional
- d) *Principio de homología* que permite unir los dos primeros pero en términos de convergencia, es la equivalencia morfológica y estructural

El significante de un símbolo, uno de sus aspectos tangibles que remite a sus cualidades morfológicas, para Paul Ricoeur tiene tres dimensiones simultáneas: “es al mismo tiempo *cósmico* (es decir, extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea), *onírico* (es decir, se arraiga a los recuerdos, los gestos, que aparecen en nuestros sueños y que constituyen, como demostró Freud, la materia muy concreta de nuestra biografía más íntima) y por último *poético*, o sea que también recurre al lenguaje”¹¹⁰ en sus funciones emotivas. Por otra parte, el significado es redundante, se repite en su sentido *epifánico* que fija las relaciones entre ideas e imágenes.

Mito y Arquetipo

La historia anterior a la historia es lo que se conoce como mito. Un mito “es un orden previo que la sociedad construye posteriormente para poder

110 Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*, págs.15 y 16

aparecer: es un pensamiento anterior sobre el cual puede aparecer el pensamiento”, la esencia del mito es su manifestación de un orden anterior a la cultura sobre el cual ésta se desarrolla. Si bien, como afirma Mircea Eliade, en el siglo XX el mito significaba todo lo opuesto a la realidad, en las sociedades primitivas se considera la forma principal del pensamiento colectivo que expresa la verdad absoluta en una revelación que trasciende lo humano, el mito es “un modo de ser en el mundo”.¹¹¹

Según Ortiz–Osés, la actividad cognoscitiva se presenta como “un pensar radicalmente metafórico [...] mito y símbolo se constituyen en protosímbolos [...] que son fuerzas –Cassirer– [...] que nos permiten leer y releer, capturar y captar, interpretar y reinterpretar una realidad X haciendo posible su visibilidad, constructividad, audibilidad, tangibilidad, gustabilidad e inteligibilidad”¹¹², mito y lenguaje son bases para comprender el mundo, es un conocimiento simbólico y crítico.

En estas articulaciones de la experiencia del sentido con base en pautas simbólicas y arquetípicas, se puede reconocer al *mito*, modelo existencial y pauta de conducta, funciona como referente de creencias compartidas en torno a un paradigma axiológico inserto en los patrones culturales.

[...] el mito es aquel relato implícito o implicado, de carácter metafórico, que urde el confinamiento del hombre en su mundo, al que confronta con sus límites e implicaciones radicales [...] es la protoarticulación del sentido vivido y convivido a través de una arquetipología y simbología profunda [...] es el relato fundacional de

111 Cfr. Pablo Fernández Christlieb. *La sociedad mental*, págs. 171-175 y Mircea Eliade. *Mitos, sueños y misterios*, págs. 21-25

112 Manuel Velázquez Mejía. *Genealogía, hermenéutica e historia*, pág. 37

nuestra existencia como seres significantes, en el que se cuenta y narra imaginalmente la vivencia radical del hombre¹¹³

El mito, según Gadamer¹¹⁴, es una idea contraria al *lógos*¹¹⁵, a la visión racional del mundo. Los mitos¹¹⁶ se basan en leyendas, muchos de ellos han surgido de la tradición oral de los pueblos, son sobretudo historias de dioses, semidioses y héroes y sus relaciones con los hombres, sin embargo, en las sociedades primitivas, el mito se consideraba una historia valiosa y verdadera¹¹⁷, “sagrada, ejemplar y significativa [...] opuesto tanto a *lógos* como más tarde a historia, *mythos* terminó por significar todo lo que no puede existir en realidad”.¹¹⁸

[...] la relación entre mito y *lógos* no está completamente exenta de tensión. Un mito es siempre sólo creíble y no verdadero. Peor la credibilidad de un mito no es la mera verosimilitud, que carece de la certeza segura, sino que

113 Andrés Ortiz-Osés. *Cuestiones fronterizas. Una filosofía simbólica*, pág. 20

114 “Heyne [...] ve en el discurso mítico el lenguaje de la infancia del género humano, que incluso precede a las formas poéticas del habla y ante todo a cualquier forma escrita del discurso [...] el mito es previo a cualquier tradición directa”. H.G. Gadamer. *Mito y razón*, págs. 14–25

115 “estos dos términos griegos (*mythos* y *lógos*) se han solido oponer, extremizar y exponer como irreconciliables representantes de dos actitudes y disposiciones filosóficas que divergían en cuanto a la explicación del mundo y de las relaciones que lo constituyen”. Jon Baltza. “Mito/Lógos” en *Diccionario de hermenéutica*, pág. 550

116 “El mito aquí sólo significa lo siguiente: lo que se cuenta, contado de tal modo que nadie puede dudar de ello, tanta es la fuerza con que nos dice algo. El mito es aquello que se puede contar sin que a nadie se le ocurra preguntar si es cierto. Es la verdad que lo armoniza todo y en la que todos se comprenden” Hans-Georg Gadamer. *La herencia de Europa. Ensayos*, pág. 69

117 “En el siglo V antes de Cristo, el término *mito* fue tomando una significación negativa, que estaba directamente entroncada con aquello que no es verdad, que es radicalmente falso” Duch Lluís. *Mito, interpretación y cultura*, pág. 71

118 Mircea Eliade. *Aspectos del mito*, pág. 13

tiene su propia riqueza en sí misma, a saber: la apariencia de lo verdadero... lo verdadero no es simplemente lo referido, que siempre estaría sometido a verificación, sino lo hecho presente en ello... el verdadero problema: cómo la tendencia objetivadora de la conciencia (y no sólo la de la moderna ciencia) debe ser compensada con la experiencia mítica¹¹⁹

Mythos, es un término griego, se ha utilizado con sentidos diversos: expresión, algo que se dice, habilidad oratoria, fábula, cuento, discurso, proclamación, notificación, invención, ficción. Un mito se identifica con el lenguaje coloquial, no científico, de relatos, de tradiciones, de referencias simbólicas, de recreaciones, todas ellas expresadas en forma de narración¹²⁰. Los relatos mito-simbólicos han sido utilizados para sustentar reflexiones científicas y filosóficas, la obra de Platón es un ejemplo de esquemas que enfrentan *mythos* y *lógos*.

Ya en Platón, con su progresiva distinción y fijación de dos órdenes (*kósmoi*) o lugares (*tópoi*) mutuamente excluyentes, el uno inteligible (*noetós*) y el otro sensible (*aisthetós*), el primero *eterno* (no-temporal) y el otro *temporal* (no-eterno: devenir), el primero *idéntico a sí mismo* (el orden de la identidad, de las ideas), el segundo copia o *reflejo imperfecto* -cambiante, múltiple, no-idéntico a sí mismo-, la extremización y desvinculación entre sí de los opuestos -orden del Ser y orden del no-Ser- alcanza un grado suficientemente indicativo de lo

119 Hans-Georg Gadamer. *Mito y razón*, pág. 64

120 "cualquier mito es una narración, pero no se puede afirmar [...] que todas las narraciones sean mitos [según] Manfred Frank [...] en las narraciones míticas alguna cosa ya existente de la naturaleza o en la humanidad (*Menschentum*) está relacionada con una esfera de lo sagrado y, por medio de esta relación, queda fundamentada (*Begründet*)" Duch Lluís. *Mito, interpretación y cultura*, pág. 61

que con A. Ortiz-Osés, podemos llamar *des-implicación de los contrarios*¹²¹

La función más importante de los mitos es la conformación de paradigmas culturales que sirven de modelo ético significativo para las comunidades: los orígenes, la identidad, la comprensión del pasado, las asociaciones sociales y los hechos trascendentes para los pueblos son expresados en narraciones míticas, “a través de los mitos y los símbolos... el hombre capta la misteriosa solidaridad entre temporalidad, nacimiento, muerte, resurrección, sexualidad, fertilidad [...] y así sucesivamente”¹²²

Hay que reconocer entonces en los mitos múltiples funciones: culturales, mágico/religiosas, histórico/sociales, políticas, normativas y estéticas, sin embargo, la más importante es la función comunicativa, los mitos son contenedores de mensajes con una intencionalidad verosímil, Gilbert Durand, para quien el mito es un relato que integra símbolos –palabras– y arquetipos¹²³ –ideas– como manifestación inmediata de la conciencia cuya lógica es el dilema, “viene a instaurar la significación afectiva en la que enraiza todo posterior despliegue de sentido, sea en el lenguaje natural, en el artístico, en el científico [...] el discurso mítico aparece

121 Jon Baltza. "Mito/Lógos" en *Diccionario de hermenéutica*, pág. 553

122 Mircea Eliade. *Aspectos del mito*, pág. 13

123 Jung habla del papel mediador del arquetipo/símbolo en un proceso de creación simbólica en el que se recurre al inconsciente colectivo. Cfr. Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*, págs. 72–75

como un intento de conciliar diacrónicamente las entidades semánticas que sincrónicamente (en abstracto) no se pueden sobreponer.”¹²⁴

El conjunto de mitos de una cultura integra una cosmovisión tanto como una cosmología y una cosmogonía¹²⁵, una forma de percibir y comprender la realidad, sus fenómenos y múltiples sentidos, en palabras de Duch, “una de sus características fundamentales consiste en establecer, en el sujeto [...] cierta anulación de las distancias respecto a las *objetividades de la existencia* [...] establece una inmediatez en la relación objeto/sujeto”¹²⁶, la aproximación a cualquier cultura, debiera hacerse, según Durand, con base en el estudio de sus mitos¹²⁷, en una visión que abarque desde los mitos personales, manifiestos en las obras de arte, hasta los mitos colectivos.

El carácter evocador del mito es un importante recurso mnemotécnico por el que no se olvidan los acontecimientos, además, adquieren un sentido de actualidad debido a que son objeto de reinterpretaciones permanentes y continuas, “los mitos se presentan como polisémicos,

124 Luis. Garagalza. *La interpretación de los símbolos*, pág. 91

125 *Cosmovisión* es la concepción del Universo propia de una determinada cultura, *cosmología* es la idea del cosmos que comprende la visión equilibrada del todo y la *cosmogonía* es el estudio del origen del Universo.

126 Duch Lluís. *Mito, interpretación y cultura*, pág. 55

127 Durand define esta acción interpretativa como mitocrítica cuya unidad discursiva denomina *mitema*, la aproximación se haría en una secuencia: primero, articulando los *mitemas* según temas y motivos, después, examinando hechos y relaciones entre personajes y contextos y por último, correlacionando las diversas interpretaciones de un mito con las de otros mitos, en un tiempo, espacio y cultura determinados. . Luis Garagalza. *La interpretación de los símbolos*, pág. 104

contradictorios y susceptibles de ser interpretados de maneras diversas.”¹²⁸

El modelo hermenéutico que Ortiz–Osés propone para comprender la mitología, la *lectura textual* entendida como acercamiento fenomenológico que reconfigura y articula las partes en un todo, confrontada con la *comparación intertextual* o confrontación de los textos opuestos o coincidentes con el mito con los que construye un correlato y la búsqueda del *arquetipo intertextual*, ese sentido del texto que lo *remitologiza*.¹²⁹

Lévi–Strauss hizo notar que, para comprender el mito hay que recurrir al sentido expresado a partir de los significados de los mitemas, lo que hace traducible una mitología, “se desemboca siempre en datos simbólicos bipolares que definen [...] un vasto sistema de equilibrio antagónico en el cual la imaginación simbólica aparece como sistema de *fuerzas de cohesión*”¹³⁰ según Kérenyi, las visiones del mito son clasificables en tres grupos: *positivista* (posición de Malinowski, Durkheim y Lévi–Strauss) que reduce el sentido trascendental del mito a su función inmanente y su visión en el ámbito del significado psicosocial, *idealista* (concepción del esteticismo de Goethe y Schiller, el romanticismo de Creuzer, Bachofen, Baeumler y la fenomenología de R. Otto) que ve el sentido del mito como expresión de la primera impresión de la realidad considerando su sentido estético o religioso y *simbólico* (del Círculo de Eranos) mediador

128 Duch Lluís. *Mito, interpretación y cultura*, pág. 27

129 Blanca Solares. *El dios andrógino*, págs. 16–18

130 Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*, pág. 116

de dichos límites del lenguaje simbólico ubicándolos en la articulación simbólica del imaginario colectivo, es “propuesta del mito como implicación de sentido y sentido de implicación, el mito relata la relación del hombre ante sus límites o destino...por ello la radical comprensión o hermeneusis profunda de la realidad vivida nos la ofrece el mito”¹³¹ esta visión se contrapone a aquélla que sitúa el mito como una manifestación arcaica, mágica o primitiva.

Jung reconoce los *mitos* –manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma- y las *leyendas* como expresiones del *arquetipo*¹³², concepto más amplio y profundo que sólo se aplica a representaciones del *inconsciente colectivo*; los arquetipos, contenidos del inconsciente colectivo, son modelos hipotéticos que posteriormente se materializan en representaciones o imágenes arquetípicas tan significativas que el hombre no las cuestiona porque en el fondo son tipos arcaicos que designan figuras simbólicas de una cosmovisión transmitida por la tradición. Los arquetipos, como complejos de vivencias, suelen personificarse o presentar situaciones, medios o caminos que simbolizan una transformación determinada, en tanto el arquetipo se aleja más de la conciencia, adquiere más características de figura mitológica.

Alegoría

131 Cfr. Ortiz-Osés en K. Kerényi y otros. *Arquetipos y símbolos colectivos*, pág. 299

132 “La expresión *arquetipo* se encuentra ya en Filón de Alejandría [...] en quien aparece referida a la *Imago Dei* del hombre [...] *Archetypus* es una paráfrasis explicativa del *eidos* platónico” C.G. Jung. *Arquetipos e inconsciente colectivo*, págs. 10 y 11

La *alegoría*¹³³, sinónimo de interpretación, conduce lo sensible de lo representado a lo significado como el símbolo, sin embargo, ésta parte de una idea abstracta para llegar a una representación¹³⁴, surge “cuando lo que se quiere significar es algo que no puede presentarse directamente por tratarse de abstracciones, cualidades morales o espirituales.”¹³⁵ La alegoría es el estadio final de la transformación de una idea que termina ejemplificándose o traducéndose en figura. Esta interpretación alegórica del mito se remonta al siglo VI a.C.

Paul Ricoeur considera que para los estoicos la narración mítica era una filosofía disfrazada, un pensamiento alegorizante, entendiendo por *alegoría* un discurso con algún parecido lejano al sueño, porque su contenido manifiesto o literal tiene un carácter de contingencia, de exterioridad, de disfraz prescindible, de *vestimenta inútil* que desaparece en cuanto se traduce, poniendo en pie su significado profundo y auténtico.¹³⁶

Es de las narraciones míticas griegas de donde surge este concepto, primero con el nombre de *hyponoia* y más tarde con el de *allegoria*, es una práctica hermenéutica que “reside en la postulación de la existencia de un significado velado y de mayor rango bajo la superficie del sentido

133 Para Jung *todo proceso natural convertido en mito es alegoría* y define ésta como la “paráfrasis de un contenido consciente. Símbolo en cambio es la mejor expresión posible para un contenido inconsciente, sólo presentado pero aún desconocido.” C.G. Jung. *Arquetipos e inconsciente colectivo*, pág. 12

134 Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*, pág. 15

135 Luis Garagalza. *La interpretación de los símbolos*, pág. 50

136 María Rosa Palazón. “Las interpretaciones del mito” en *Perspectivas y horizontes de la hermenéutica en las humanidades, el arte y las ciencias*, pág. 15

anecdótico e inmediato del mito.”¹³⁷ Esta es una noción cuya perspectiva es de actividad interpretativa.

Sin embargo, la alegoría, además de la acción interpretativa, también es utilizada, en el marco de la retórica y la poética como alternativa de comunicación, una forma de estructurar un mensaje lingüístico; es ubicada entre los tropos¹³⁸ y figuras del pensamiento desde donde llega a ser comprendida como la prolongación de una metáfora, es así que “la elaboración retórica reduce la alegoría, y con ella, al lenguaje figurado en general, a una mera opción estilística”¹³⁹

Las dos acepciones de la alegoría permanecen desde los griegos hasta la Ilustración, llegando a incluirse el sentido alegórico como parte de las prácticas exegéticas que se mantienen vinculadas a las prácticas literarias, de ello resultan:

- *allegoria in verbis*, que implicaba el poder de evocar significados secundarios en las palabras y era utilizada principalmente en la retórica-poética
- *allegoria in factis*, entendida como la facultad sígnica de los referentes, que es reservada para la interpretación de textos bíblicos

137 José Javier Rodríguez. “Alegoría” en *Diccionario de hermenéutica*, pág. 16

138 Definición retórica del *tropo*: “o bien se trata de la substitución en un enunciado de la palabra propia por otra que no es; o bien, desde el punto de vista del término efectivamente utilizado, del desplazamiento de su sentido ordinario a favor de otro que no le corresponde habitualmente.” *Ibid.*, pág.17

139 *Ibid.*

El trayecto histórico del concepto y la aplicación de la alegoría vuelven a la antigua manera de entender el lenguaje figurado, particularmente la poesía y el mito. Gilbert Durand, en *La imaginación simbólica*, menciona los signos alegóricos cuyo significado siempre contiene un elemento ejemplar, de aquí hace varias derivaciones:

Si la idea [...] se representa mediante un personaje que castiga o absuelve, tendremos una alegoría; si este personaje está rodeado de distintos objetos o los utiliza [...] tendremos emblemas [...] el pensamiento puede recurrir a la narración [...] de hecho [...] más o menos real o alegórico: en este caso tendríamos un apólogo [así, Durand reconoce dos tipos de signos], arbitrarios puramente indicativos [...] y los signos alegóricos, que remiten a una realidad significada difícil de presentar [...] deben representar de una manera concreta una parte de la realidad que significan¹⁴⁰

La alegoría en los tratados griegos se manifestaba como tropos con intenciones estéticas y el propósito de revelar significados ocultos, si bien según el *Diccionario de la Real Academia Española* es una ficción por la cual una cosa significa otra diferente (basada en la analogía), la alegoría es una representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras.

En la alegoría de la caverna –libro VII de *La República* de Platón–, responde a esta caracterización y es sin duda la más importante y representativa, por ella Platón da a conocer su teoría de las ideas, del conocimiento y su doctrina de los dos mundos, “representate, dice Sócrates [...] el estado de la naturaleza humana respecto de la ciencia y de la ignorancia según el cuadro que de él voy a trazarte” y a

140 Gilbert. Durand. *La imaginación simbólica*, pág. 13

continuación narra cómo en una caverna aledaña a un camino que recibe la luz del sol sólo por una entrada y donde viven hombres encadenados que únicamente pueden ver las sombras de los caminantes y sus objetos proyectados en el fondo de la caverna a los que tienen por la realidad.

Ante la extrañeza de su interlocutor, Sócrates aclara “pues se parecen a nosotros y es incuestionable, por tanto, que en el criterio de esa gente [...] la realidad no puede ser ninguna otra cosa sino las sombras de los objetos.” De este modo Platón, por boca de Sócrates establece las condiciones que le permiten explicar la existencia de dos mundos, el verdadero de las ideas y el aparente de la realidad física, nacido de aquél, asequible al filósofo, que en la alegoría es representado por el hombre que logra escapar de la caverna y, después de un doloroso proceso de adaptación, conocer el mundo de donde provienen las sombras que tenía por realidades e iluminado por la luz del sol que simboliza la idea suprema del bien.

Así, Sócrates continúa “cuando uno de ellos fuera desatado y forzado de repente a ponerse de pie [...] andar y levantar sus ojos a la luz [...] ¿no crees que le dolerían los ojos y se apartaría? [...] ¿No crees que sufriría?” y finalmente, “sería el sol, ya no sus imágenes en las aguas o en algún otro medio ajeno a él sino el propio sol en su propia región y tal cual es en sí mismo lo que será capaz de mirar y contemplar”¹⁴¹

Gadamer reconoce en la alegoría una figura retórica y hermenéutica en tanto posibilita la comprensión con ideas aprehensibles, hay así un

141 Platón. *La República*, págs. 241-243

procedimiento alegórico de la interpretación que se basa, igual que el procedimiento simbólico, en la convicción de que conocer lo sensible requiere de un trasfondo metafísico. La alegoría es una expansión que, afirma Gadamer, “designa un sentido a la interpretación [se manifiesta en] representaciones de conceptos abstractos a través de imágenes en el arte [...] los conceptos de retórica y poética están sirviendo aquí también de modelo para la formación de conceptos estéticos en el terreno de las artes plásticas”¹⁴², las significaciones alegóricas parten de referencias expresivas precisas e interpretables y lo que hay que considerar es la revalorización de la alegoría, sobretudo en el ámbito de las artes visuales intencionales, como es el caso de la fotografía, la cinematografía, el diseño gráfico y el diseño industrial.

Metáfora

Etimológicamente, *metáfora*, término de origen griego¹⁴³, significa transporte, transferencia o traslación. Si bien es cierto que la base de la relación metafórica es la semejanza, ésta sólo es aplicable en algún rasgo,

142 Gadamer recuerda que la alegoría se tornó estéticamente dudosa cuando se vinculó a dominantes racionalistas –clasicismo alemán– consideradas dogmáticas. Cfr. H.G. Gadamer. *Verdad y método I*, págs. 110–118

143 “Aristóteles define la metáfora como *epífora*, traslado a una cosa de un nombre que designa otra, con la que aquélla está ligada, bien por proximidad ontológica, bien por semejanza o analogía, siendo ésta, *la metáfora por analogía, la metáfora por excelencia* [itálicas de la autora] *metaphorikos* sigue designando actualmente, en griego, como suele decirse, moderno, todo lo que concierne a los medios de transporte [...] implica que sepamos qué quiere decir habitar y circular y trasladarse, hacerse o dejarse trasladar [...] ni metafórica ni a–metafórica, esta *figura* consiste singularmente en intercambiar los lugares y las funciones: constituye el sedicente sujeto de los enunciados en contenido o materia” Jacques Derrida. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, págs. 31–36

que suele ser un atributo dominante, Le Guern la distingue del símbolo porque en la metáfora la imagen o representación mental no es necesaria.

En la metáfora se relaciona lo no semejante para formar algo diferente, se pasa de la interpretación *epifórica*, “superación y extensión del significado mediante la comparación”¹⁴⁴ en los enfoques que Max Black denomina sustitutivo y comparativo, a la interpretación *diafórica* o “creación de nuevos sentidos mediante la yuxtaposición y la síntesis”¹⁴⁵ en el enfoque interactivo de Black, lo anterior tomando en cuenta las condiciones que señala Chantal Maillard¹⁴⁶ con base en las ideas de Wheelwright, Turbayne y Ortega:

- la acción metafórica depende de dos elementos cuya semejanza entra en juego para formar otro objeto
- la metáfora es una acción intencional, no un resultado
- la metáfora contribuye a la ampliación de un concepto determinado, la formación de un nuevo enfoque del cual emergen nuevos modelos o interpretaciones
- la metáfora debe considerar, para su eficacia, las condiciones y relaciones del sujeto con el contexto cultural

144 Ph. Wheelwright. *Metáfora y realidad*, pág. 73

145 *Ibid.*

146 Cfr. Chantal Maillard. “Metáfora” en *Diccionario de hermenéutica*, págs. 517–519

- sólo hay sentido metafórico cuando un sujeto es capaz de comprenderlo en todas sus dimensiones
- la acción metafórica es una simulación lúdica y ficticia
- la acción metafórica es comunicativa y comprensiva, el sujeto que metaforiza, se encuentra en el marco de dichos procesos
- la ambigüedad es el concepto que define el juego metafórico generando tensión a partir de una identidad ilegítima
- El otro objeto que se forma en la acción metafórica no es un objeto real, es un objeto estético

Para Aristóteles, pueden ser una *traslación*¹⁴⁷ de diversos tipos entre los cuales destaca la traslación por *analogía*, un medio de conocimiento, en su *Retórica* asevera que:

[...] las comparaciones [metáforas por analogía] son metáforas que esperan ser desarrolladas [...] la metáfora sintetiza, superponiéndolos, campos conceptuales distintos. Y cuanto más alejados estén éstos entre sí y más sorprendente sea la *superposición*, mayor será su poder de innovación. No tiene por qué existir, en principio, ninguna

147 “Aristóteles define la metáfora como *epífora*, es decir, como traslación a una cosa de un nombre que designa a otra [...] un tropo o figura del lenguaje que consistiría en reemplazar simplemente una palabra por otra que guarde con aquella cierta relación. Las formas posibles de esta relación serían cuatro [...] del género a la especie [...] desde la especie al género [...] de la especie a la especie [...] por analogía, cuando el segundo término de la comparación es al primero como el cuarto al tercero” Chantal Maillard. “Metáfora” en *Diccionario de hermenéutica*, pág. 516

similitud entre ambos términos: la metáfora es el acto integrador que crea dicha similitud¹⁴⁸

Mauricio Beuchot afirma que la hermenéutica debe considerar, además de la metáfora, a la metonimia ya que ambas figuras son aspectos de la analogicidad, “la metonimia pertenece a la univocidad y la metáfora se siente más a gusto en la equivocidad, pero en la analogía se equilibran”¹⁴⁹, la metonimia, junto con la sinécdoque, ambas analogías de atribución y proporcionalidad propia que van de las partes al todo y viceversa, se utilizan en comunicaciones directas, en discursos didácticos que requieren de un sentido correspondiente con la forma, mientras la metáfora, ubicada en la analogía de proporcionalidad impropia, logra excedentes de sentido en sus transferencias significativas, figuradas e indirectas, “si la fuerza metafórica nos conecta predominantemente con el sentido, la fuerza metonímica, en cambio, nos conecta con la referencia [...] pero el sentido sin la referencia es como el principio del placer sin principio de realidad.”¹⁵⁰

Según Marcelo Dascal¹⁵¹, la metáfora como fenómeno trasciende lo lingüístico y su significado puede ser caracterizado desde *términos semánticos* o basarse en las *intenciones comunicativas*, en cuyo caso los procedimientos son de expresión y comprensión, o bien desconocerse y sólo *identificarse como una de las funciones comunicativas* y adjudicarle

148 Chantal Maillard. *La creación por la metáfora*, pág. 99

149 Mauricio Beuchot. “Hermenéutica, analogía, metonimia y metáfora” en *Perspectivas y horizontes de la hermenéutica en las humanidades, el arte y las ciencias*, pág. 78

150 *Ibid.*, pág.81

151 Cfr. Marcelo Dascal. *Filosofía del lenguaje*, págs. 99–106

un significado literal. Este autor reconoce en la metáfora una *dimensión asociativa que emerge de sus cualidades retóricas, expresivas o poéticas*, lo que es realmente importante es el significado que el hablante confiere a estas expresiones.

Lakoff y Johnson¹⁵² presentan una *tipología* de elaboraciones metafóricas que se despliegan en las acciones pensamiento/habla, en cada una, los vínculos conceptuales no existirían si no hubiera metáfora:

- a) *metáfora de orientación*, tiene que ver con la ubicación espacial: arriba/abajo, dentro/fuera, profundo/superficial, central/periférico, fundamentan conceptos direccionales
- b) *metáforas ontológicas* (entidad, sustancia/contenedor), son formas de considerar acontecimientos, actividades, emociones e ideas como entidades o sustancias, se utilizan sobretudo para hacer referencias, cuantificaciones, identificaciones de causas y aspectos o establecer metas
- c) *metáforas estructurales*, en las que un concepto se estructura metafóricamente en términos de otro (ejemplo: el trabajo es un recurso, la discusión es una guerra) y dependiendo de la naturaleza del concepto la metáfora puede ser una directriz, o desempeñar la función de materia prima o de soporte para otros elementos de un discurso.

Según estos autores, la metáfora “supone la existencia de un isomorfismo [*iso*=igual, *morphos*=forma] entre sus dos términos [...] el campo

152 George Lakoff y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*, págs. 13–15

semántico puede irse configurando en torno a diversos conceptos, que destacan diversos aspectos y presentan una cualidad de comprensión inmediata.”¹⁵³ El grupo *M* afirma que la metáfora “no es propiamente hablando una sustitución de sentido, sino una modificación del contenido semántico de un término, esta modificación resulta de la conjunción de dos operaciones de base: adición o supresión.”¹⁵⁴

De manera más específica, Maillard indica las características de la realidad susceptibles de ser expresadas mediante el lenguaje metafórico en su dimensión especular: perspectividad, que abarca el contorno y el horizonte de la vida cotidiana, unidad o distinción ficticia entre sujeto y objeto y presencialidad, que entiende el ser y su actualidad; en su dimensión constructiva se expresan: similitud, semejanza, identificación, ruptura, identidad, imagen con el ser interior. El ámbito metafórico se torna así en la esencia del desarrollo de la persona a través de su identificación, comunicación y creatividad.¹⁵⁵

Para que la acción metafórica sea parte de la teoría de la interpretación, Chantal Maillard propone aceptar la idea de una *hermenéutica constructivista* —distinta de la *hermenéutica del descubrimiento*—, comprensiva y basada en la *teoría de la simultaneidad*, cuya intencionalidad no es llegar a verdad alguna —exterior a la metáfora misma— que en lugar de la noción de historia, apelaría a categorías de la

153 *Ibid.*, pág. 17

154 “estrictamente hablando, según los antiguos la verdadera metáfora se da *in absentia*. Tal presentación exige o bien un índice de redundancia elevado en el segmento que contiene la figura o bien una amplia intersección sémica entre el grado cero y el término figurado.” Grupo *M*. *Retórica general*, pág. 176

155 Cfr. Chantal Maillard. *La creación por la metáfora*, págs. 117–153

comprensión tales como presente continuo, superposición, superficie y horizontalidad.¹⁵⁶

Todo el conocimiento simbólico que encierran estos modos de interpretación basados en la semejanza, requieren acceder a lo que Gilbert Durand denomina la *experiencia del sentido*. La noción de similitud de este autor se opone a la metodología moderna a partir de una serie de conclusiones epistemológicas:

- *postulado de la no-metricidad* que pondera la comprensión y el conocimiento desde la búsqueda del sentido en los aspectos cualitativos por encima de cualquier acercamiento cuantitativo (estadístico).
- *postulado del no-causalismo objetivo* que reemplaza la noción de causalidad entendida como concepción lineal de la historia, por la de sincronía o coherencia a-casual, concepción cíclica en una antinomia del espacio.
- *postulado del no-agnosticismo* que acepta profundizar y trascender el fenómeno encuadrado por la subjetividad trascendental.
- *postulado de la no-dualidad* que admite las contradicciones entre la naturaleza y la cultura y propone como recurso mediador de la comprensión al lenguaje.¹⁵⁷

Signo, símbolo, mito, alegoría y metáfora son modos indirectos de comprensión del mundo, todos ellos surgidos de la actividad consciente,

156 Cfr. Chantal Maillard. "Metáfora" en *Diccionario de hermenéutica*, págs. 523–524

157 Cfr. Luis Garagalza. *La interpretación de los símbolos*, págs. 36–42

permiten referirse, con base en la analogía, a personas, objetos, hechos o fenómenos que por estas figuras quedan anclados a un sentido. Cada uno de estos modos analógicos de interpretación, desde su propia categorización, permite el diálogo con lo diseñado, en los términos que Mauricio Beuchot y Durand proponen como *intermedio pregnante* entre la univocidad y la equivocidad, “toda aprehensión de la realidad se encuentra marcada por el metaforismo, la interpretación o la simbolización [...] en el instante que una *cosa* entra en relación con un *yo* pasa a formar parte de su *mundo* quedando integrada en un conjunto de representaciones”¹⁵⁸ que en este caso el diseñador interpreta desde su horizonte.

El diseñador, según estimo, configura la imaginaria simbólica contemporánea que describe el universo y estructura la correspondencia entre el mundo sónico y la cosmovisión de los individuos. Lo diseñado vincula aspectos simbólicos con la realidad cotidiana de las personas: los espacios y los volúmenes son marcados y devienen en entes que nos dicen algo (puertas, ventanas, escaleras, elevadores) y se transforman en ocasiones en símbolos.

Especifico que el mensaje diseñado gráficamente se presenta como una secuencia de exploración que evoca lo principal y lo secundario gobernando la densidad de los signos, las formas de acercamiento, alejamiento o interacción con ellos (arriba, abajo, centro) y sus connotaciones, algunas específicas e imperativas algunas, otras ambiguas e intencionalmente abiertas. El diseñador, me atrevo a afirmar, es el

158 *Ibid.*, págs.58

demiurgo de lo diseñado, creador de esquemas culturales y de conducta¹⁵⁹ basados en visiones recientes de estructuras míticas y fantásticas.

159 Mircea Eliade afirma que la obsesión del éxito es un comportamiento mítico de la sociedad moderna porque “traduce el oscuro deseo de trascender los límites de la condición humana”. Cft. Mircea Eliade. *Aspectos del mito*, pág. 159.

TERCERA PARTE. *Ver el mundo.*

"E tenebris tantis tan clarum extollere lumi qui potuisti..."

"Tanto la claridad como la oscuridad celebran el poder de la luz..."

7. LO IMAGINARIO Y LA REPRESENTACIÓN VISUAL

Representar es un hacer que supone la imaginación, la captación de características formales, cromáticas, ambientales, la observación de las propiedades distintivas de las cosas como afirma Valeriano Bozal, "presenta al *yo pienso* y de esta manera abre las puertas al trabajo del entendimiento [...] se obtiene a partir de los resultados [de] un tipo específico de *conocimiento estético* [...] que puede *descubrir* aspectos no percibidos en la *relación no estética*."¹

Considero que la representación se define en sus condiciones técnicas, estilísticas como modos de ejecutar y ejercer las cualidades sensibles, sin embargo, también compila circunstancias fácticas y perceptuales, de fragmentación espacio/temporal de lo diverso, de selección de aspectos verosímiles, con los que según Bozal reclamamos el diálogo con otro, y asignación de sentido en tanto se logra un complejo exegético.

Lo imaginario, desde una perspectiva hermenéutica, es la "condición de posibilidad de realización y representación de órdenes de realidad (social y psíquico) siempre mediados y transformados simbólicamente en cristalizaciones de sentido por la *vehemencia ontológica de una intención*

¹ Valeriano Bozal. *El gusto*, pág. 84

semántica”², el imaginario crea figuras, formas o imágenes con base en las siguientes determinaciones:

- realiza y representa la realidad por lo que tiene una presencia creadora que no se basa en parámetros lógicos, sin embargo, “al encarnarse en una cultura y un lenguaje cultural, la imagen simbólica corre peligro de esclerosarse en dogma y sintaxis.”³
- los procesos de esta acción, están condicionados por el concepto de semejanza, hay una base de relacionalidad
- comprende un carácter connotativo en virtud de sus nexos con la evocación de imágenes

El imaginario queda definido, por tanto, como 1. Actividad infraestructural (frente a estructura) activada por el 2. Principio de placer [...] en tanto eros inmanente que en clave 3. Ontológica (y no meramente óptico/reproductiva), crea súbita e imprevisiblemente *eides*, formas, figuras, así como sus materializaciones e in-corporaciones simbólico/institucionales.⁴

La representación del imaginario, emana de la relación entre la *conciencia directa* –cuando las cosas son percibidas, es decir, cuando se muestran al espíritu– y la *conciencia indirecta* –la re–representación de las cosas–, el resultado es una *imagen*. Imagen es una noción “que se abre a campos semánticos tan dispares como: ojo, retina, mente, espejo, pantalla, figura, representación [...] una *teoría de la imagen* deberá

2 Celso Sánchez. “Imaginario” en *Diccionario de hermenéutica*, pág. 343

3 Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*, pág. 39

4 Celso Sánchez. “Imaginario” en *Diccionario de hermenéutica*, pág. 344

ajustar cuentas con estas *realidades* produciendo un *conjunto organizado* de ideas en torno a ellas.”⁵ Por ello, la imagen es mediadora entre el mundo sensible, de la percepción y el conocimiento concreto.

Las imágenes “participan de manera decidida en el proceso de formación de la identidad de la comunidad, explicitan los valores en que se reconoce, se consolida y difunde.”⁶, establecen nuestra relación psicológica con el mundo visual, primero para reconocerlo y luego para recordarlo –a partir de esto Gombrich distingue las funciones simbólica y representativa– y proyectarlo en esquemas perceptuales que posibiliten dar estructura a la realidad, imaginarla o “confrontarla con los datos icónicos precedentemente encontrados”.⁷

La representación, afirma Jacques Aumont, “es el fenómeno más general [...] que permite al espectador ver por delegación una realidad ausente, que se le ofrece tras la forma de un representante”⁸, por supuesto que en la representación se abre la posibilidad de visualizar, materializar y crear analogías visuales de circunstancias psicológicas de las imágenes mentales, como la ilusión y la fantasía. En toda representación de lo imaginario, se involucran los lenguajes, los estilos, los sistemas de conocimiento y las creencias cosmogónicas y religiosas que se particularizan, bajo las circunstancias espacio-temporales, en

5 Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*, pág. 12

6 Valeriano Bozal. *El gusto*, pág. 129

7 Jacques Aumont. *La imagen*, pág. 9

8 *Ibid.*, pág. 111

especificaciones disciplinarias, signos⁹, códigos y costumbres locales y acontecimientos culturales dominantes, por ello, Durand¹⁰ advierte de los riesgos que tienen las asociaciones en la búsqueda de sentido de las imágenes, para ello enumera algunos principios freudianos como el determinismo del universo psíquico, las condicionantes que impone el inconsciente psíquico, los olvidos y desvanecimientos que la censura causa en la conciencia, las tendencias de la libido y las consecuencias de acontecimientos traumatizantes.

En este mismo orden de ideas, Durand añade que “el dogmatismo *teológico*, el conceptualismo *metafísico*, con sus prolongaciones *ockamistas*, y finalmente la semiología *positivista*, no son sino una extinción gradual del poder humano de relacionarse con la trascendencia, del poder de la mediación natural del símbolo”¹¹, es por ello que toda imagen simbólica cuyo sentido debe ser descifrado sincrónica y diacrónicamente es objeto de estudio de la hermenéutica.

Lo imaginario es parte del paradigma teórico que Jung definió como inconsciente colectivo del que la práctica artística ha sido un factor

9 “fue Agustín de Hipona, heredero en muchos aspectos de la tradición estoica el primero en construir una teoría semiótica que unifica la perspectiva lingüística con la tradición inferencial sistematizada entorno a los indicios. Él es el primero en utilizar la noción de signo (*signum*) en un sentido tan general que incluye tanto a los signos lingüísticos como a los no lingüísticos; también a él debemos las perspectivas psicológicas y comunicativas que encontraremos en la tradición más próxima a nosotros”. Wenceslao Castañares. *La semiótica de C.S. Peirce y la tradición lógica*, pág. 2

10 Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*, págs. 46–50

11 *Ibid.*, pág. 46

determinante¹², “esa parte de la psique que conserva y transmite la común herencia psicológica de la humanidad”¹³ cuya estructura el psicoanalista muestra inseparable de los arquetipos¹⁴, componentes del inconsciente colectivo, representaciones e imágenes transmitidas por la tradición.

[...] lo imaginario es el patrimonio de la imaginación entendida como facultad creativa productora de imágenes interiores eventualmente exteriorizables [...] la imagen representativa hace ver un mundo imaginario, una diéresis[...] Lacan ha insistido [...] la palabra imaginario debe tomarse como ligada a la palabra imagen, las formaciones imaginarias del sujeto son imágenes, no sólo en el sentido de que son intermediarias, sustitutas, sino también en el sentido de que se encarnan eventualmente en imágenes materiales [...] la imagen representativa actúa en el doble registro de una presencia y una ausencia. Toda imagen choca con el imaginario, provocando redes identificatorias¹⁵

12 La práctica artística ha significado un paralelismo con el pensamiento filosófico: “la teoría de Courbet se correspondía con el *cientificismo* [...] el impresionismo con el florecimiento de la psicología empírica [...] Cézanne era análogo al convencionalismo de Poincaré y aún más al kantismo de Marburgo; el cubismo correspondía con la filosofía de Whitehead y Russell [...] las ideas de Santayana y Langer se aproximaban a la corriente estructuralista en las humanidades. Witkiewicz elaboró su propio sistema filosófico [...] el escultor A. Zamoyski invocó a Bergson, los surrealistas se acercaron a Freud”. W. Tatariewicz. *Historia de seis ideas*, pág. 231

13 C.G. Jung y otros. *El hombre y sus símbolos*, pág. 106

14 [Los arquetipos] “serían *onto-lógicos*: figuras vivas, mediaciones entre la materia energética y la forma “eidética de la realidad vivida [...] aparecen en las mitologías como con-vivencias profundas de la vida, cual *motivos* recurrentes y módulos de sentido: *Sinnbilder*: En donde la realidad es *misividad* (energética) *diferenciada*, con-figuración, *imago*. Nuestras imágenes son entonces o bien primordiales (arquetípicas) o bien *desleídas* (típicas), fuertes o débiles, implicadas y religadas o desimplicadas e irreligadas, numinosas y profundas o superficiales y secularizadas (profanizadas): configuraciones o refiguraciones.” Andrés Ortiz-Osés. “Jung y Eranos” en *Diccionario de hermenéutica*, pág. 418

15 Jacques Aumont. *La imagen*, págs. 125 y 126

Los repertorios arquetípicos, en su recurrencia de sentido y por la manera que presentan al mundo, constituyen el horizonte axiológico del ser humano, si bien el arquetipo se comprende en algunos ámbitos como modelo, en realidad son los hilos conductores del pensamiento que se mueven y relacionan jerárquicamente en determinados momentos de la historia.

[...] el arquetipo procede de abajo a arriba, así pues del inconsciente (colectivo) producto de la evolución filogenética de la especie (homo) configurando en la psique pre-disposiciones a ver el mundo de determinados modos *gestálticos* u ordenadores del flujo de lo real [...] el arquetipo no *reduce* las realidades materiales a un prototipo espiritual o ideal [...] las *induce* o promueve (amplifica) a través de su *filtraje* configurador [...] por eso las realidades no se reducen a una unidad identitaria sino que obtienen diferentes o diferenciados modos o modalidades de ser (arquetípicos) [...] (patrones o pautas) de conducta¹⁶

J. Hillman propone abandonar el arquetipo por la imagen, fundador de la *psicología imaginal*, utiliza este término para designar una mediación entre lo imaginario y lo simbólico, “el paso de lo arquetípico a lo imaginal (lo prototípico) recubre el paso de lo protosimbólico a catafórico (arraigado o religado) a lo metasimbólico o metafórico (desligado o irreligado, liberado)”¹⁷, esto conllevaría la reinterpretación de los arquetipos como configuraciones de sentido, a imágenes de sentido, “se trata de imágenes con las que podemos operar hermenéuticamente... [Éstas imágenes] constelan sentido de implicación

16 Andrés Ortiz-Osés. “Jung y Eranos” en *Diccionario de hermenéutica*, pág. 418

17 Andrés Ortiz-Osés. *Visiones del mundo*, pág. 27

y no mero sentido explicativo”¹⁸, en esta propuesta de Hillman¹⁹, lo imaginal resulta del sentido arquetípico articulado en el símbolo.

La imagen, sometida a un acontecimiento, es una imagen simbólica que, si es contextualizada en una posición tal que sea reconocida socialmente, se sistematiza y puede caer en la segregación convencional o en sintaxis dogmática.²⁰ Lo que no se puede soslayar es que el imaginario visual ha absorbido la dimensión creativa de la sociedad y de ella surge todo tipo de significaciones sociales así como la generación de necesidades a las que responde desde todas sus vertientes

[C. Castoriadis define] al imaginario desde el horizonte de la creatividad psicosocial, creatividad²¹ que funge como *instancia mediadora* entre la *intención práctica* y las *aspiraciones y disposiciones pre-reflexivas* que anima todo proyecto intersubjetivo de la vida y su *objetivación e institucionalización* en la estática social bajo esquemas colectivos de percepción y de orientación de la acción.²²

18 *Ibid.*, pág. 35

19 Según Hillman “no son prototipos animales lo que necesitamos para descubrir nuestros modelos originales, sino arquetipos personificados, cada uno de los cuales habla, tiene un nombre y una existencia propia en el mundo del lenguaje del mito [...] cuanto más desconfiamos de la palabra, más cerca estamos de ser absorbidos por lo arquetípicamente subhumano.” James Hillman. *Re-imaginar la psicología*, pág. 420

20 Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*, pág. 38

21 Esta idea coincide con la de Ricard: “el hacer creativo se ejerce a dos niveles: el de la *inspiración* y el de la *reflexión*. Es preciso un sentir intuitivo controlado por la razón y un pensar discursivo guiado por la intuición. El entendimiento [afirmaba Kant] no puede intuir nada; los sentidos no pueden pensar nada” André Ricard. *¿Diseño, por qué?*, pág. 114

22 Celso Sánchez. “Imaginario” en *Diccionario de hermenéutica*, pág. 343. Ver también C. Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad I*, pág. 59

Esta instancia mediadora a la que se refiere Castoriadis, que integra la *psiquis* en la actividad práctica, alude a la materialización del imaginario y la intención práctica se comprende en el acto de representación en el cual la imaginación²³ inventiva formula estructuras y soportes del sentido con cualidades expresivas y formales que posibiliten una encarnación tangible de la idea, por ello se habla de que el sentido propio conduce de los conceptos a los signos pertinentes, “no son sino formalizaciones extremas de una retórica sumergida ella misma en el consenso imaginario general...no hay una ruptura entre lo racional y lo imaginario... el racionalismo no es más que una estructura polarizante particular del campo de las imágenes”²⁴

Es la configuración representadora de que habla Gadamer quien reconoce que la realidad surge en la imagen de recuerdos y acciones, incluso sin interpretación, “representar quiere decir en el significado original *hacer presente*. En la vivencia inmediata siempre se encuentra representado algo pasado [...] una representación lograda se produce cuando la palabra y la imagen crean conjuntamente la esencia de lo representado”²⁵, aquí, la representación se manifiesta como un dominio del sujeto sobre la idea y el objeto y el imaginario; la representación material de la cosa

23 “autores del siglo XVIII encuentran en la imaginación la facultad adecuada [...] se apoya en dos causas: una radica en su posición intermedia entre sentidos y entendimiento, en su posibilidad de dar cuenta de imágenes que poseen la singularidad propia de la intuición sensible y la universalidad característica del entendimiento [...] otro motivo: la imaginación empieza a sustituir a la imitación en la explicación de la creación poética” Valeriano Bozal. *El gusto*, pág. 58

24 Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*, pág. 95

25 Holm-Hadulla Rainer M. *El arte psicoterapéutico. La hermenéutica como base de la acción terapéutica*, pág. 49

misma, mostrada como creación²⁶ y expresión plástica, se torna en un imaginario visual.

Meyer Schapiro, citando los estudios que Emanuel Löwry llevó al cabo sobre los principios generales de la representación, enumera rasgos comunes a las expresiones de los niños, los adultos modernos sin formación académica y los primitivos:

1. La configuración y movimiento de las figuras y sus partes se limitan a formas típicas
2. Las formas individuales se esquematizan en patrones regulares
3. La representación se inicia con el perfil, el contorno o la silueta
4. Si se utilizan colores, se omite la gradación del claroscuro
5. Las partes de una figura se presentan en su aspecto más extenso
6. Las figuras se muestran, en una composición, superponiendo sus partes principales
7. La representación del espacio tridimensional está ausente

Para Löwry, la representación requiere formación y progresa partiendo de la representación basada en la imagen de la memoria (conceptual),

26 "los griegos no tuvieron términos que correspondieran con [...] *crear* y *creador* [...] la expresión *fabricar* les bastó [...] el arte es una destreza para fabricar ciertas cosas [...] presupone un conocimiento de las normas y la capacidad para aplicarlas [...] el poeta hace cosas nuevas, el artista imita simplemente [...] los conceptos de imaginación e inspiración [no fueron aplicados a las artes visuales] los habían restringido a la poesía. El latín tenía un término para crear y creador [...] *facere* y *creare*" W. Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas*, pág. 280

hasta la representación basada en la percepción directa de los objetos (perspectiva).²⁷

El *enigma de la representación*, aquél en el que Platón vincula la situación representacionista con el sueño donde “la explicación primaria de lo que acontece cuando soñamos es precisamente que, en tal tesitura, tomamos las representaciones por realidades”²⁸, trasciende los modelos mentales del acontecer y la ensoñación se torna un fenómeno sensible, “las *representaciones puras* del espacio y el tiempo, que son –según la terminología kantiana– tanto *formas de la intuición* como *intuiciones formales* [...] constituyen la inicial superación del límite empírico.”²⁹

En el fenómeno sensible, del cual lo diseñado forma parte, se conjuntan la fuerza dominante creadora con analogías iconográficas convirtiendo así este imaginario visual, en una de las perspectivas universales que señala a través de sus paradigmas culturales, entre los que se encuentran las corrientes de pensamiento, los estilos y las formas de ver el mundo. Es innegable que la formación para percibir lo creativo se ha modificado, en su aspecto sintáctico –desde el cual se califican objetos, personas y contextos con términos como manierista, naturalista o barroco–, y en sus consideraciones semánticas –el imaginario visual ha formado nuestra percepción para comprender lo primitivo, lo intenso, o lo irracional e instintivo de la imaginación³⁰; la imaginación, afirma Rubert de Ventós,

27 Meyer Schapiro. *Estilo, artista y sociedad*, págs. 94- 95

28 Alejandro Llano. *El enigma de la representación*, pág. 40

29 *Ibid.*, pág. 62

30 La imaginación se ha visto reducida al umbral de la sensación denominado en la psicología clásica imagen remanente o consecutiva que para Bergson se resuelve en

“es la capacidad de ver o usar un objeto en otro contexto o con otra función”³¹

André Malraux tuvo el gran mérito de haber demostrado perfectamente que los medios rápidos de comunicación, la difusión masiva de obras maestras de la cultura mediante procedimientos tecnológicos, fotográficos tipográficos cinematográficos, por el libro, la reproducción en color, el disco, las telecomunicaciones, la prensa misma, permitieron una confrontación planetaria de las culturas y una enumeración total de temas, íconos e imágenes, en un *Museo imaginario* para todas las manifestaciones culturales [este] *Museo imaginario* [se ha constituido] en factor de equilibrio de todas las manifestaciones culturales [...] *El espíritu sólo puede conocerse en sus obras si, de alguna manera, se reconoce en ellas*³²

Hablar del imaginario visual remite a un complejo conceptual, la imagen diseñada “pone en tensión todo el campo de figuras al crear una figura nueva. Esta tensión afecta a la sensibilidad del colectivo en una época determinada, proponiendo su aceptación o su rechazo [la imagen diseñada], por la tensión introducida, es una de las formas de autoconciencia de la comunidad”³³ que pertenece a un proceso: universo perceptivo, ojo, retina, mente, figura, representación, materialización o

la memoria, para Sartre es una conciencia trascendente dada por lo que es (el no ser sería la categoría de la imagen, desde donde se explica su espontaneidad) y para Durand es origen de una liberación, lo imaginario, cuyo trayecto debe ser estudiado desde un punto de vista antropológico. Cfr. Gilbert Durand. *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, págs. 18–35

31 “la libertad no existe como condición previa de una relación creativa con la realidad sino que es su resultado dialéctico” Xavier Rubert de Ventós. *Utopías de la sensualidad y métodos del sentido*, págs. 13 y 14

32 Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*, pág. 133

33 Valeriano Bozal. *Mímesis: las imágenes y las cosas*, pág. 48

momentos de *semiosis*, sin embargo, con base en la teoría de la imagen de Zunzunegui³⁴, se mencionan algunas generalidades:

- *La idea de existir de las imágenes*, consideradas como entes que se han separado de las ideas, aunque pertenezcan a ellas en su contenido. Por ello se ha integrado una historia de las imágenes
- *La idea de materialidad*, que supone la configuración física por medio de alguna técnica sobre un soporte determinado
- *La idea de representación* de ideas, seres, objetos o acontecimientos con un grado de figuración
- *La idea de iconicidad* que se refiere a la correspondencia del objeto representado con su representación
- *La idea de complejidad* que abarca tanto los elementos que la conforman, como el medio en que se expresa y sus relaciones pragmáticas
- *La idea de normalización*, vinculada a las tecnologías de producción y reproducción
- *La idea de sentido* que incluye la dimensión estética en sus aspectos plástico y poético, y la dimensión comunicativa, compuesta por el mensaje y los recursos significativos.

34 "la imagen puede considerarse como *una unidad de manifestación autosuficiente, como un todo de significación, susceptible de análisis*" Cfr. Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*, págs. 14-24

Todas ellas las fusiono en la idea de *representación de lo diseñado*, donde los medios de comunicación gráfica visual impresa representan un papel determinante, en palabras de Gianni Vattimo, emancipador, ya que “caracterizan a esta sociedad no como una sociedad más transparente, más consciente de sí, más ilustrada, sino como una sociedad más compleja, incluso caótica”³⁵, afirmación relacionada con la idea de que vivimos en la sociedad de los medios de comunicación masiva.

Las diferentes acepciones del término *representación* se originan tanto en las funciones como en el sentido ya que la palabra pertenece a diferentes campos semánticos³⁶, y si bien “representación deviene la categoría más general para determinar la aprehensión de cualquier cosa que concierna en una relación cualquiera”³⁷, se asigna una representación como identidad personal que compromete la responsabilidad sobre un cargo, una instrucción o encomienda –institucional, sindical o diplomática–; hay representación en la interpretación teatral de un texto, asimismo, en el ámbito de la comunicación visual, se *representa* –como interpretación de– o se *re-presenta* –en sentido mimético–, cuyo límite es lo irrepresentado o lo irrepresentable; asimismo, un símbolo representa algo, lo sustituye y lo hace presente, “sustituye en cuanto que representa

35 Gianni Vattimo. *En torno a la posmodernidad*, pág. 13

36 “hay también toda clase de sub-contextos y sub-códigos, toda clase de usos de la palabra [...] parece entonces significar imagen, eventualmente no-representativa, no-reproductiva, no-repetitiva, simplemente presentada y puesta ante los ojos [...] los adjetivos *representante*, *representativo*, los verbos *representar* o *representarse* no son sólo modulaciones gramaticales de un único sentido, sí núcleos de sentido diferentes” Jacques Derrida. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, pág. 82

37 Jacques Derrida. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, pág. 94

[...] en cuanto que hace que algo esté inmediatamente presente [...] la *repraesentatio* [...] tiene aquí su lugar originario [...] demuestra la cercanía objetiva en que se encuentran la representación en la imagen y la función representativa³⁸

Representar es estar en una relación tal con otro para un cierto propósito [...] es tratado por una mente como si fuera ese otro [...] representan algo más a las mentes que los consideran. Pensar es el principal modo de representar, e interpretar un signo es desentrañar su significado [...] el signo es algo mediante cuyo conocimiento conocemos algo más [...] amplía así nuestra comprensión [...] el proceso de significación o semiosis llega a convertirse en el tiempo en un proceso ilimitado de inferencias [...] los signos no se definen sólo porque sustituyan a las cosas, sino porque funcionan³⁹

Distingo, en coincidencia con autores como Valeriano Bozal, entre las *imágenes mentales* o representaciones perceptivas que corresponden con las configuraciones que las ideas construyen en la mente, sometidas a convenciones histórico/culturales –materia de la psicología de la percepción–, y las *imágenes visuales*, representaciones gráficas o plásticas que transportan a un contexto material las experiencias perceptivas, éstas quedan entonces fijas en un soporte que se puede visualizar.

Todo representar es un implicar del sujeto [...] espacialidad y temporalidad se alteran [...] la cosa mirada se convierte en figura y posee un significado [...]

38 H.G. Gadamer, *Verdad y método I*, pág. 205

39 Francisco Conesa y Jaime Nubiola. *Filosofía del lenguaje*, pág. 71

representar es articular y así, producir figuras⁴⁰ significativas [...] organizar el mundo fáctico en figuras [...] también espacio y tiempo, lejos de ser datos, se organizan como figuras [...] organizar implica un sujeto, es decir, un punto de vista [...] la implicación del sujeto no es individual, se produce en el ámbito de una intersubjetividad de representación [...] puede hablarse de una comunidad de representación⁴¹

Zunzunegui identifica representar con “evocar por descripción, retrato o imaginación, con situar semejanzas de algo ante la mente o los sentidos [...] ofrecer de nuevo pero transformado en signo lo que ya existe en la imaginación [...] el concepto de representación engloba al de semejanza”⁴², para este autor, la representación entendida como sustitución debe mostrar coherencia de la forma con el significado y que éste coincida con el contexto.

Derrida⁴³, para ampliar el conocimiento sobre el *eidos* de la representación, acude al esquema tripartito de Jakobson, de origen semiótico, que se refiere a lenguajes discursivos y no discursivos:

- 1) Presentación *in absentia* o presentar el sentido de un objeto o un referente sustituyéndolo; lo representado de esta representación es entonces una presencia.

40 Es necesario aclarar que en el mundo griego se distinguía la *forma* –visible, que muestra la apariencia externa–, de la *figura* –aplicada entonces a las formas conceptuales, esencia de la idea de un objeto–. Aristóteles denominó a esta última *entelequia*. Cfr. W. Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, pág. 23

41 Valeriano Bozal. *Mimesis: las imágenes y las cosas*, págs. 21,22 y 24

42 Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*, págs. 57 y 58

43 Cfr. Jacques Derrida. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, págs. 85–118

- 2) *Praesentatio* o representar, significa volver presente, hacer venir, es una especie de restitución de la que surgen las ideas de retorno y repetición
- 3) *Repraesentatio* o re-presentación que también vuelve a hacer presente con la salvedad de que se entiende como una copia, imagen o idea de la cosa re- marca la repetición en y por el sujeto. Se le puede traducir por *Vorstellung*⁴⁴.

Kant denomina representación tanto a la sensación como al concepto y propone una clasificación en la cual *Vorstellung* es el género “del cual es una especie la representación consciente (*mit Bewusstsein*), que abarca la *sensatio* (referida tan sólo a meros estados subjetivos) y la *cognitio*, subdividida en intuición y concepto, pudiendo éste, a su vez, se empírico o puro”⁴⁵, Reinhold Aschenberg advierte que *Vorstellung* no es un concepto claro ya que se utiliza como *noesis* (acción cognoscitiva), como *noema* (contenido conocido) o como ambos, Alejandro Llano propone una distinción semántica entendiendo *noema* como representación y *noesis* como acción.

Para Heidegger, la representación, que pertenece al ámbito hermenéutico, es paradójica: “en lo ya pensado hay signos que remiten a lo no pensado, pero a su vez esos signos sólo significan, sólo son signos, si se está en la

44 “el análisis freudiano retomó la expresión *Vorstellung* (representación) del patrimonio de la filosofía clásica alemana, distinguiendo una representación de cosa (esencialmente visual) y otra de palabra (esencialmente acústica) [...] queremos señalar aquí la prudencia con que debe manejarse el trasplante inmediato de términos de un área conceptual a otra” Santos. Zunzunegui. *Pensar la imagen*, pág. 57

45 Alejandro Llano. *El enigma de la representación*, pág. 67

clave interpretativa del *Geschick* del ser”⁴⁶, es así que el pensamiento se transforma en representación (*Vorstellen*) que no se relaciona con la imitación o la copia sino con la presencia del yo (sujeto) ante el otro o los otros (que se toman en objetos para el sujeto) y la presencia de lo ya pensado, con lo cual se fundamenta el sentido y la realidad se determina como objetividad.

La representación, así entendida, es siempre un representar ante alguien, que es quien percibe y pone en consideración la presencia. “El yo, que hace acto de presencia en todo representar, cobra igualmente un sentido [...] ese yo aparece como sujeto, como el fundamento, como lo que está debajo.”⁴⁷ Es el sujeto quien hace que la representación tenga el carácter de presentación, porque él se pone *delante de*, él sienta las condiciones de veracidad y validación y decide, entre todas ellas, su jerarquía y valor cognoscitivo, ésta sería para Heidegger una manera diferente de conceptuar y de comprender realmente.

Gadamer distingue las siguientes formas de *representación*: signo cuya función es *referencia*; símbolo cuya función es de *sustitución* e imagen que coincide con *repraesentatio*, la imagen por su pertenencia a esta categoría, “posee una valencia óptica propia [...] adquiere una autonomía que se extiende sobre el original”⁴⁸, esta valencia óptica radica en que la imagen participa del ser que representa, y, aunque esté mediada por un concepto –la relación entre el hecho artístico y la realidad–, representa y

46 Ramón Rodríguez. *Hermenéutica y subjetividad*, pág. 46

47 *Ibid.*, pág. 47

48 Hans Georg Gadamer. *Verdad y método I*, págs. 190–191

esto es un *aparecer*, en ella “lo representado vuelve a sí mismo [...] experimenta un incremento de ser”⁴⁹ si bien, la representación no pertenece a lo representado, pertenece a la manera en que se representa.

[...] la imagen está a medio camino entre el signo y el símbolo. Su manera de representar no es ni pura referencia ni pura sustitución [...] los signos artificiales y los símbolos no reciben el sentido de su función desde su propio contenido, como la imagen [...] a este origen de su sentido y de su función le llamamos fundación [...] en la imagen no existe fundación en este sentido⁵⁰

Es importante aclarar que Gadamer, al referirse a la imagen, limita el concepto a la obra de arte a la que reconoce una función significativa propia como representación plástica, si embargo, en una apertura de esta concepción, afirmo que hay imágenes cuya adopción como signos sí se produce por convención y son las que constituyen lo diseñado. Si bien la obra de arte y lo diseñado comparten términos como *artisticidad* o *esteticidad*, yo explico su distancia formal y significativa con base en el concepto de intencionalidad que ambos tienen con una direccionalidad diferente.

Sin embargo, Gadamer⁵¹ también afirma que “toda representación es representación para alguien”, con lo cual reconoce la posibilidad de la intención comunicativa en la imagen ya que, además de caracterizarla como una construcción con un *télos* propio, sostiene que en ella hay una transformación con *sentido cognitivo*. La representación se torna así

49 *Ibid.*, pág. 204

50 *Ibid.*, pág. 206

51 Cfr. *Ibid.*, págs. 152,157, 162 y 163

“conocimiento de la esencia”. Asimismo, Gadamer reconoce la intencionalidad como aquello en lo que radica el significado de la representación y las posibles variaciones de ésta.

[...] la intención misma, aquello en lo que estaba el significado de la representación [...] lo que reconoce el espectador son las formas y la acción misma, tal como estaba en la intención del poeta y representa el actor [...] esta doble mimesis en una y en otra es lo mismo [...] la distinción estética de la obra misma respecto a su representación [...] construcción lo es en cuanto se presenta a sí misma como una totalidad de sentido [...] sólo en la mediación alcanza su verdadero ser [...] cuando hay diversas realizaciones [...] siempre es posible distinguir cada forma de mediación respecto a las demás [...] se está distinguiendo la obra de su *representación*⁵²

Para Cassirer, “el lenguaje re-presenta la realidad, es decir, la simboliza mitológicamente (ni mítica o equívocamente, ni lógica o unívocamente, sino analógica o dialógicamente. Por el acto de la denominación la cosa accede a la representación.”⁵³, por lo que la representación es una reproducción de lo real, lo reconstruye y con eso realiza una transición entre el mundo sensible que se imagina y el mundo tangible en el que se representa y materializa.

La *representatio* o representación de la visualidad, puede indicar idea, imagen y objeto, este último lo refiero al discurso visual en tanto es manifestación de un ente tangible: lo diseñado. Me valgo de este

52 Para Gadamer, el ser del arte es parte del proceso óptico de la representación y pertenece al juego como tal. *Ibid.*, págs. 161–163

53 Luis Garagalza. “El lenguaje como forma simbólica en la obra de Cassirer” en Blanca Solares. *Los lenguajes del símbolo*, pág. 131

concepto para entender, desde la comunicación visual gráfica el fundamento de aquellas expresiones intencionales que pretenden una similitud con la realidad: parecerse a; incluso la *tekné*⁵⁴, cuyo símil nombro como técnicas de representación gráfica o técnicas de reproducción gráfica, incluye la diversidad de posibilidades de hacer sensible la presencia de la realidad, desde mi perspectiva, se trata de una actitud mimética que puede ser expresada con diferentes grados y matices de iconicidad.

[...] La representación es ciertamente una imagen o una idea como imagen en y para el sujeto, una afección del sujeto bajo la forma de una relación con el objeto que está en aquél en tanto que copia, cuadro o escena, una idea, si quieren ustedes, en un sentido más cartesiano⁵⁵ que espinosista [...] La representación no es sólo esa imagen, pero en la medida que lo es, eso supone que previamente el mundo se haya constituido en mundo visible, es decir, en imagen no en el sentido de la representación reproductiva, sino en el sentido de la manifestación de la

54 Aristóteles, al hacer algunas consideraciones sobre la naturaleza del alma "distingue en ella una parte racional y otra carente de razón (*alogos*). La parte racional la subdivide a su vez en una sección de conocimiento de lo claro y distinto (*epistemonikon*) que para abreviar llamaré *matematizante*, y otra de conocimiento de lo variable y difuso (*logistikon*), que llamaré *deliberativa* [el filósofo] considera que hay cinco vías o modos mediante los cuales el alma dice la verdad al afirmar o negar: *tekné*, *epistemé*, *phrónesis*, *sophia* y *nous* [...] sólo lo *epistemon* es eminentemente enseñable (*didaktē*) y aprendible (*matheton*) [...] en sentido laxo, las cinco vías aristotélicas son *conocimiento* o *episteme* [sin embargo], ni *tekné* ni *phrónesis* son "conocimientos rigurosos... lo propio de la fabricación (*poiesis*) y lo propio de la acción (*praxis*)...se asemejan en cuanto a que son conocimientos para producir o cambiar algo". Fernando García Olvera. *Inter Alia Hermenéutica*, págs. 30–34

55 Para Alejandro Llano, la idea de representación en Descartes juega un papel distorsionador ya que la verdad misma se convierte en certeza de la representación. Alejandro Llano. *El enigma de la representación*, pág. 29

forma visible, del espectáculo formado, informado como *Bild*.⁵⁶

Sin embargo, distingo semánticamente entre la *representación* como el resultado de un proceso de interpretación de la realidad, de la *re-presentación*, poner de nuevo frente a, es una reiteración que pretende que lo diseñado haga un vínculo mimético frente al sujeto que lo percibe, es así que, en el primer caso, el objeto propone una visión diferente de aquello que se percibe fuera de él, en el segundo, tendrá características o apariencias cuya intención coincida con aquéllas imágenes de lo real que el perceptor ha retenido en la memoria.

Mímesis deriva de *mimos* y *mimesthai*, términos que se referían originariamente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales [...] *mimesthai* no es tanto imitar como representar, encarnar a un ser alejado de uno [...] la mímesis no identifica dos motivos que necesariamente se parecen, sino [...] dos motivos que pertenecen a ámbitos radicalmente diferentes, el mundo de los dioses y el de los hombres. La mímesis afirma la identidad en la diferencia [...] el conocimiento mimético es conocimiento de lo evidente *el dios está ante los ojos del que mira, su presencia es lo que se conoce*⁵⁷

Doy por cierto que la *representación* gráfica implica la traducción visual que apela a la comprensión de una *intentio* particular, mientras que la *re-presentación* hace una reproducción visual, vuelve a hacer presente lo antes visto, una pretende *similitud en la diferencia*, da idea de la cosa

56 Jacques Derrida. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, pág.95

57 "Platón se ocupa de la mímesis en dos perspectivas diferentes [...] de la educación y la formación [el filósofo] acentúa el carácter negativo de la mímesis en términos que difícilmente podemos compartir [...] afirma que el arte imitativo es mediocre, también que *engendra lo mediocre*". Valeriano Bozal. *Mímesis: las imágenes y las cosas*, págs. 70-77

misma, es semejante a ella pero sus rasgos la distinguen, la hacen otra, la otra intenta *igualdad*, es correspondiente, se reconoce e identifica por presentar una naturaleza idéntica a algo presentado previamente al conocimiento.

[...] desde la representación basada en la visión del objeto y sus partes como algo próximo, tangible, separado y autosuficiente a la representación de todo el espacio perceptual como un continuo dado directamente, pero más distante, con partes fusionadas, con un papel en aumento de los vacíos espaciales y con una referencia más evidente al sujeto conocedor como factor constitutivo de la percepción... en filosofía se corresponden con el cambio que va de una concepción predominantemente objetivista a otra subjetivista⁵⁸

La historia de la representación visual ha recorrido el mismo trayecto que la historia del hombre, “los grandes sistemas de imágenes [...] de representación del mundo, se suceden de manera intermitente en el curso de la evolución de las civilizaciones humanas”⁵⁹, transitando de la representación esquematizada de objetos aislados, denominada conceptual porque se basa en las imágenes de la memoria, hasta la representación en perspectiva⁶⁰ con la que se desarrolló la imagen en

58 Meyer Schapiro. *Estilo, arte y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, pág. 96

59 Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*, pág. 97

60 “la perspectiva queda claramente situada como un método de representación que aspira –pero difiere sustancialmente a la vez– a representar de forma eficiente la profundidad del mundo real a través de la producción de un [despliegue] bidimensional capaz de generar una imagen retínica lo más comparable posible al [despliegue] tridimensional [...] gracias al principio de intersección de la pirámide visiva, puesto a punto por León Alberti, se alcanza la *racionalización de la impresión visual subjetiva* dando lugar a una *construcción especial unitaria* y no contradictoria, de extensión infinita (en el ámbito de *dirección de la mirada*), regida por una ley

planos, con espacialidades diversificadas, juegos de luces y sombras, impresiones de movimientos y sensaciones de atmósferas que han enriquecido las posibilidades de reconocimiento o interpretación de la realidad.

[...] a lo largo de los siglos, han existido múltiples artificios destinados a producir una representación icónica que una cultura dada considerase adecuada en relación a sus sistemas de organización del sentido (contenido) [...] la *perspectiva artificiales* [...] arte de representar los objetos sobre una superficie plana de tal manera que esta representación sea parecida a la percepción visual que se puede tener de esos mismos objetos. Sus presupuestos se basan en la creación de un ámbito perceptivo aparentemente tridimensional, que parece extenderse indefinidamente (aunque no infinitamente) por detrás de la superficie objetivamente bidimensional⁶¹

Reitero que la imagen visual, en particular lo diseñado, tiene fuerza representativa porque su materialidad objetual se coloca frente a otros para que sea conocido, todavía más, para que sea comprendido, “la representación es un dato [...] expresión primera.”⁶²

Concibo la acción de diseñar como una relación comunicativa que hace referencias a conocimientos previos y no se agota en los límites físicos de la representación porque también tiene una naturaleza cognoscitiva que apela a la memoria y al tiempo

matemática universal que determinaba el tamaño de las cosas y sus respectivas distancias” Erwin Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica*, pág. 29-54

61 Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*, pág. 48

62 Giorgio Colli. *Filosofía de la expresión*, pág. 50

Afirmo que en la representación gráfica se genera un repertorio de evocaciones, recuerdos o las denominadas series mnemotécnicas, que se recuperan porque continuamente hacen referencia a alguna otra cosa, en otro momento y lugar, trascienden a las determinaciones espacio temporales de la representación y exteriorizan su sustancia⁶³ en acciones de diferentes rangos.

Entiendo el diseño gráfico, desde su función representativa como el proyecto permanente de legibilidad del mundo y el entorno que por cotidiano se ha vuelto parte del inconsciente que pervade el uso de espacios, objetos y lugares y las acciones que los sujetos se permiten en cada uno de los casos. Los diseños, como signos, símbolos o textos visuales, son representaciones y re-presentaciones esquemáticas de fragmentos del mundo aplicados para estar en el mundo: flechas, rectángulos, marcos, números, formas que articulan diversidad de visiones lineales y no lineales de sí mismo, del ser y el hacer.

Con base en lo anterior, describo el lenguaje visual como la materialización, en superficies, contornos y volúmenes, de: arriba y abajo, dentro y fuera, sí y no, permitido y prohibido, grande y pequeño, articula a través de figuraciones básicas codificadas y artificiales, las grandes dicotomías que integran el sentido del universo.

63 “Sustancia” es un término discursivo; desde el momento en que una representación se dice expresión de algo puede ser considerada como sustancia. Giorgio Colli. *Filosofía de la expresión*, pág. 49

8. DIMENSIÓN ESTÉTICA DEL DISEÑO GRÁFICO

La experiencia del arte⁶⁴, “por considerarse un modo de experiencia que implica directamente nuestra noción de existencia”⁶⁵, es una de la referencias importantes que la hermenéutica gadameriana toma como punto de partida para reflexionar sobre la manera de comprender. Como experiencia, la del arte contiene siempre la referencia a nuevas experiencias que hacen posible inscribirla en la estructura ontológica de comprensión, el círculo hermenéutico porque “representa una unidad de sentido”⁶⁶, y por lo tanto, es comprensible. No hay que caer en la confusión sobre el concepto de experiencia, “la mera acumulación de hechos no es experiencia [...] en ese ámbito que es decisiva la relación hermenéutica entre hecho y teoría”⁶⁷

Sin embargo, esta unidad de sentido se valida sólo si cumple con un orden conceptual que no considera la ruptura estética que estos criterios han enfrentado. Hay una crítica abierta y rebelde que se ha diversificado

64 “para comprender la experiencia del arte se está tentado de aventurar palabras nuevas como *Anbild*, una expresión en la que se pueden concentrar la visión (*Anblick*) de la imagen y la imagen (*Bild*) misma [...] la palabra *Anbild* no tiene equivalente castellano [...] el diccionario de los hermanos Grimm la define como más débil que la copia (*Abbild*), en cierto modo, sólo la imagen (*Bild*) puesta, el arquetipo (*Vorbild*) suspendido delante de los ojos” Hans-Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello*, pág. 57

65 Luis E. De Santiago Guervós. *Gadamer*, pág. 55

66 *Ibid.*, pág. 64

67 Hans-Georg Gadamer. *Elogio de la teoría*, pág. 61

por las variables del mercado del arte, el uso de los medios de difusión y el consumo de masas, por ello “la crítica de la vieja autenticidad por parte de lo inauténtico ha alumbrado una paradójica autenticidad de lo inauténtico”⁶⁸. Las categorías estéticas⁶⁹ que predominaron hasta el siglo XIX (bello, feo, sublime, trágico, grotesco, cómico y gracioso), sus matices intermedios (enfático, patético, dramático, irónico, fantástico, noble, grandioso, lírico, heroico, pírrico y elegíaco) y sus ordenamientos, objetivo, artístico y emotivo, perdieron su vigencia ante las vanguardias del siglo XX, para dar paso a un esquema de preferencias colectivas cuyo fundamento y situación son previos al juicio crítico, es una referencia diferente al gusto, “el desarrollo de los estilos, la evolución de las ideas y el ámbito de su difusión y crítica, es rasgo central del [...] *proyecto de modernidad* [...] y remite directamente a la configuración de un sujeto autónomo que tiene en el gusto uno de sus rasgos centrales.”⁷⁰

La industria de la cultura ha transformado profundamente las perspectivas del arte, “nacen formas de arte en las que la reproductividad es constitutiva [...] las obras no sólo no tienen un original sino que aquí tiende sobre todo a borrarse la diferencia entre los productores y quienes

68 Valeriano Bozal. *El gusto*, pág. 17

69 “Categoría [...] afirmar o predicar algo de algo. Aristóteles la utiliza para los diferentes aspectos del ser o los diversos predicamentos atribuibles a un sujeto”, para los escolásticos indica lo que las cosas son y cómo son: plena objetividad; para Kant son los conceptos fundamentales del entendimiento puro, formas *a priori* del conocimiento; para Nicolai Hartmann son los fundamentos por los que un ente es, lo explican. Aplicadas a lo estético, califican cualidades, indican lo objetivo y subjetivo de la obra y presuponen un ordenamiento. Cfr. Luis Farré. *Categorías estéticas*, págs. 16–30

70 Valeriano Bozal. *El gusto*, pág. 44

disfrutan de la obra”⁷¹. La obra⁷² deja de presentarse como algo dependiente de manifiestos, inclusive, se incorporan el ocio y el placer como condiciones de la emoción estética y la espacialidad y temporalidad juegan un papel importante sobre la sensibilidad colectiva. Se muestra lo que Gianni Vattimo denomina la “explosión” de la estética.

[El arte procura la] negación de los lugares tradicionalmente asignados a la experiencia estética [...] se realiza una serie de operaciones [...] que respecto de las ambiciones metafísicas revolucionarias de las vanguardias históricas se revelan más limitadas, pero también más cerca de la experiencia concreta actual [...] se intenta [...] de alguna manera la experiencia inmediata de un arte como hecho estético integral [...] la condición de la obra se hace naturalmente ambigua [...] uno de los criterios de valoración [...] parece ser en primer lugar la capacidad que tenga una obra de poner en discusión su propia condición⁷³

Esta visión de Vattimo se encuentra muy lejana de lo que Rubert de Ventós define como la tradición puritana del arte, la cual exigía a la obra: “la dignidad estética de los temas u objetos a los que se aplicaba en el arte [...] la categoría humanista de las facultades ejercidas en, o suscitadas por el arte [...] el valor trascendental (subjetivo, ontológico o

71 Afirmaciones de Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* (1936), citado por Gianni Vattimo. *El fin de la modernidad*, pág. 52

72 “El término obra señala el resultado del trabajo, el producto acabado y duradero, sugiere su unidad cerrada, abarca su totalidad [...] la obra consiste [...] en un sistema de estructuras en diversos planos relacionados entre sí. Es un sistema de formas significativas [...] subsiste y se transmite en una tradición [...] posee una consistencia propia: la forma preserva el sentido” Luis Alonso Schökel. *Apuntes de hermenéutica*, pág. 114

73 Gianni Vattimo. *El fin de la modernidad*, pág. 52

práctico) de las experiencias formales en las que residía, a la vez, su sentido y justificación”⁷⁴

Jacques Rancière distingue tres regímenes de identificación en la idea del arte, vista desde la perspectiva occidental:

- *Régimen ético* de las imágenes, en el cual el arte es identificado a través de las imágenes, de las que se consideran los efectos que provocan y las funciones sociales que desempeñan
- *Régimen poético o representativo* que identifica las artes con base en el binomio: *poiesis/mimesis* y por ende en la idea de representación; aquí no se somete a las artes a la semejanza, más bien es una manera de clasificar y hacer una jerarquía valorativa de las artes en la que se incluyen estilos, géneros, formas expresivas, temáticas o criterios de verosimilitud y comparación, ya que aquellas que no corresponden con las exigencias conceptuales, se ven marginadas de las conceptualizaciones derivadas de un régimen que también podría denominarse de visibilidad o de visualización de las artes, se entiende un principio normativo que determina el reconocimiento de las obras.
- *Régimen estético*, que no se refiere a ninguna teoría de la sensibilidad o el gusto, que también identifica las maneras de las artes pero con los argumentos propios de las formas sensibles que caracterizan las creaciones artísticas; es opuesto al régimen poético porque supone una ruptura con las maneras de hacer arte así como las

74 Xavier Rubert de Ventós. *La estética y sus herejías*, pág. 29

jerarquías temáticas y estilísticas. De aquí se deriva el llamado régimen estético de las artes “como principio de artisticidad, esta relación de expresión de un tiempo y un estado que anteriormente era la parte “no artística de las obras”⁷⁵

Para Kant, una obra de arte, de hecho todas las bellas artes, están condicionadas por la genialidad⁷⁶ que puede contener; para juzgar su belleza, desde el punto de vista del gusto, hay que considerar al genio, “a la genialidad de la creación responde la genialidad de la comprensión”.⁷⁷

En *El origen de la obra de arte*, Heidegger “había teorizado una esencia *dichterisch* de todas las artes, ya en el sentido en el que *dichten* indica crear e inventar, ya en el sentido más específico de que dicho verbo indica la poesía como arte de la palabra”⁷⁸, por su parte Gadamer caracteriza el modo de ser del arte, “mediante el concepto de la representación, que abarca tanto al juego como a la imagen, tanto la

75 Cfr. Jacques Rancière. *La división de lo sensible. Estética y política*, págs.31–39

76 “La concepción kantiana del genio marca la idea de creatividad contemporánea [...] en primer lugar, genio es un talento para producir eso que carece de una regla determinada a priori; por tanto su característica principal es la originalidad. Pero, como lo original también puede ser absurdo, la obra ha de ser ejemplar. Por tanto, la segunda característica de lo genial es su carácter de modelo. El tercer atributo de la genialidad es su cualidad de *fuerza inexplicable*, aún por la persona misma depositaria de tal dote: la genialidad es un producto de la naturaleza que guía al artista desde la supraesfera de lo racionalizable o científico, para que éste culmine con la producción de la obra. La cuarta característica se relaciona con la esfera en que puede darse lo genial: no en la ciencia sino en el arte, y de éste, sólo en las bellas artes” Laura González. “Arte contemporáneo sin sentido común” en *Intersticios*, pág. 318

77 Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método I*, pág. 91

78 “Esa verdad que se da en un acaecer que para Heidegger se identifica casi sin residuos [...] con el arte, no es la evidencia del darse del *objectum* al *subjectum* sino el juego de apropiación y expropiación que en otro lugar Heidegger designa con el término *Ereignis*” Gianni Vattimo. *El fin de la modernidad*, págs. 76–78

comunicación como la *repraesentatio*. La obra de arte es pensada entonces como un proceso óptico⁷⁹, si bien reconoce que las obras de arte “pueden asumir una determinada función real y rechazar otra”⁸⁰, y afirma que la disciplina que se ocupa de comprender es la hermenéutica.

Si nuestras reflexiones son correctas, el verdadero problema de la hermenéutica tendrá que plantearse... de una manera bastante diferente [...] La hermenéutica tendría que entenderse... de una manera tan abarcante que tendría que incluir en sí toda la esfera del arte y su planteamiento [...] la estética debe subsumirse a la hermenéutica [...] la hermenéutica tiene que determinarse en su conjunto de manera que haga justicia a la experiencia del arte, la comprensión debe entenderse como parte de un acontecer de sentido en el que se forma y concluye el sentido⁸¹

Gadamer configura una perspectiva de la obra de arte como mediación entre el espectador y los acontecimientos históricos, “la obra expone mundos históricos, inaugura o anticipa [...] posibilidades de existencia histórica.”⁸², esto corresponde a la continuidad de la historia efectual. En *Estética y Hermenéutica*, Gadamer utiliza tres conceptos para acercarse al problema del arte, el primero fue el de mimesis, imitación, que remite a las representaciones normativas de la naturaleza en las que se exigía a la obra el sentido de perfección basado en lo verosímil; el segundo, el de

79 Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método I*, pág. 202

80 *Ibid.*, pág. 207

81 ¿Cómo se determina frente a él la tarea hermenéutica?, Schleiermacher y Hegel responden desde los conceptos de *reconstrucción e integración*. Schleiermacher intenta reconstruir la determinación original, el estado originario. Hegel propone la mediación del pensamiento con la vida actual, la autopenetración histórica del espíritu. Cfr. *Ibid.*, págs. 217 a 222

82 Gianni Vattimo. *El fin de la modernidad*, pág. 112

expresión que apela a la fuerza y autenticidad de las sensaciones y por último, al concepto de signo y lenguaje sónico a partir de los cuales se deriva la idea de lectura de la obra desde su unidad compositiva, se podría añadir un cuarto concepto, el de síntesis, según José Luis Molinuevo⁸³, en la interpretación gadameriana de leer arte, de la estética como una *cognitio imaginativa*, el acto de síntesis es un acto de leer.

Sin embargo, el filósofo considera estas categorías insuficientes. Finalmente, concluye que lo que interesa de la obra “es si encontramos [...] la energía de un orden espiritual, o si este o aquel contenido nos recuerdan nuestra formación [...] mientras una obra eleve aquello que representa a una nueva conformación, a un nuevo y diminuto cosmos, a una nueva unidad [...] es arte.”⁸⁴, y la categoría que valida esta proposición es la de mimesis por concebir la presentación, el orden y la construcción permanente del mundo. Jauss “afirma que Gadamer elabora la filosofía heideggeriana del arte en una oposición fundamental entre *experiencia artística* (acontecimiento de verdad), y *consciencia estética* (subjetividad autosatisfactoria) [...] y reivindica el placer como

83 Gadamer fundamenta esto con base en la idea de Goethe de que todo es símbolo, premisa importante para la comprensión del arte ya que “símbolo significa aquello en lo que se re-conoce algo [...] el re-conocimiento es la esencia de todo lenguaje de símbolos y el arte, parezca lo que parezca, no puede ser nunca otra cosa que un lenguaje de re-conocimiento”, supuesto de Gadamer citado por Molinuevo, éste afirma que es la analogía o identidad entre obra literaria y obra plástica, ambas serían *textos eminentes* que rebasan la mera comprensión. Cfr. José Luis Molinuevo. *La experiencia estética moderna*, pág. 69

84 “El arte moderno ha dejado de tener cualquier semejanza con el gran arquetipo del orden de la naturaleza y estructura del mundo. Tampoco refleja ya una experiencia humana en contenidos míticos ni un mundo encarnado en la manifestación de cosas familiares que se hayan vuelto agradables [...] ha expulsado las formas visibles del rito y el culto; también ha destruido, lo que una cosa (*Ding*) es” Hans-Georg Gadamer. *Estética y Hermenéutica*, pág. 91

constitutivo de la experiencia estética.”⁸⁵ Este punto de vista se complementa con las afirmaciones de M. Weitz y W.E. Kennick acerca de la imposibilidad de establecer criterios suficientes para el arte dado el devenir constante de la visualidad y del error en que se fundamenta la estética tradicional: tratar de definir el arte.⁸⁶

Según la intención; algunas obras de arte surgen de la necesidad de configurar o perpetuar la realidad, otras de la necesidad de expresión. Las primeras son productivas, las segundas expresivas. Según la fórmula de M. Rieser, las primeras configuran el medio ambiente que rodea al hombre, las segundas expresan su vida interior [...] según el efecto que causan en el receptor, algunas obras de arte hacen surgir experiencias estéticas, como sentimientos de deleite o éxtasis, otras actúan de forma diferente, pueden emocionar, sorprender o producir un choque [...] según los mismos productos y su relación con la realidad; un gran número de obras de arte son reproducciones de la realidad, pero otras crean formas abstractas. Las primeras dan una cierta permanencia a lo que es, las segundas construyen lo que no es [...] una definición de arte debe tener en cuenta tanto la intención como el efecto.⁸⁷

Hay que precisar aquí que la vanguardia modificó la manera de hacer y concebir el arte y lo que el arte es y las propuestas humanistas, “aquellas pautas que se usaron en su día para servir a los imperativos de autonomía, buen gusto, rigor formal [...] que hacían del arte símbolo de la síntesis burguesa entre naturaleza y cultura, entre vida e intelecto,

85 José Luis Molinuevo. *La experiencia estética moderna*, pág. 29

86 Cfr. W. Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas*, págs. 62-63

87 *Ibid.*, pág. 66

razón e imaginación”⁸⁸, fueron sustituidas por fenómenos y factores que se enumeran a continuación:

1. La desinhibición de los signos que agudiza el ritmo de cambio que ha anulado la eficacia simbólica de las síntesis estilísticas.
2. La dilución de los géneros y el desinterés por los lenguajes esenciales (lo específicamente pictórico, cinematográfico o dibujístico) y la atracción por lenguajes o canales híbridos (la instalación y el multimedia por ejemplo), la recuperación circunstancial de lenguajes académicos, la irrupción en el arte de los ensueños más descaradamente privados y de las técnicas más inequívocamente artificiales.
3. La diversificación del sistema de mercado del arte, el cambio de escala en los ámbitos de difusión y la incursión en los medios de comunicación de masas.
4. La participación de los artistas en mundos y lenguajes alternativos, como la fotografía, la iconografía comercial, las nuevas tecnologías y los diseños, experiencias que a manera de laboratorio experimental han arrojado múltiples realismos, distorsiones y recuperaciones.⁸⁹
5. La radicalización de la estilística y la cambiante propuesta de modos de formalización que se desplazan de los talleres y soportes

88 Xavier Rubert de Ventós. *La estética y sus herejías*, pág. 60

89 “El carácter del montaje de la industria cultural, la planificación sintética y planificada de sus productos, similar a la de la fábrica [...] se presta de antemano a la publicidad: en la medida en que el momento singular se hace disociable del contexto, ajeno inclusive a todo contexto significativo, puede prestarse a fines externos a la obra misma.” Max Horkheimer y Theodor W. Adorno. “La industria cultural” en *Dialéctica de la Ilustración*, pág. 208

tradicionales hacia el medio ambiente, el cuerpo, los objetos y las manifestaciones efímeras.⁹⁰

Estos son algunos de los argumentos de la apertura de lo estético y la estetización, ambos conceptos han rebasado la sola definición del arte. El discurso estético del siglo XX ha oscilado entre las afirmaciones categóricas sobre el fin del arte y el esteticismo, Escila y Caribdis los denomina José Luis Molinuevo, “el primero tiene su referente teórico más significativo en Hegel [...] en determinados movimientos de vanguardia; el segundo en los aledaños de la crítica a la modernidad, las nuevas tecnologías y la configuración finisecular de las sociedades postindustriales.”⁹¹ Lo cierto es que la actualidad plástica, entre la cual se encuentra el diseño gráfico, se basa en la percepción y la reproducción mediática, con un predominio del instante, el arte efímero que no se concibe para permanecer.

Jauss afirma que “lo que caracteriza a la experiencia estética actual [...] es el cuestionamiento de los efectos de la *aisthesis* clásica, y no el apocalíptico *fin del arte* [...] se trata de recorrer las tres fases de constitución de la estética: como mediación en el siglo XVIII [...] como aspiración a la obra de arte total en el siglo XIX, y como transversalidad de los géneros, en el siglo XX.”⁹²

90 “Las normas que confinaban el ejercicio de la imaginación artística a ciertos receptáculos van haciéndose cada vez más fluidas y flexibles; las fronteras que delimitaban estos ámbitos más ambiguas y peor definidas. Cada día son menos precisas las clarísimas distinciones tradicionales entre arte y uso, arte y vida, actor y espectador, medio y mensaje [...] el arte sobrevive hoy en la intersección de los *mass-media*, el artesanado y las ciencias aplicadas.” Cfr. Xavier Rubert de Ventós. *La estética y sus herejías*, págs. 60–80

91 José Luis Molinuevo. *La experiencia estética moderna*, pág. 35

92 *Ibid.*, pág. 42

Los modos de ver y pensar el arte se han modificado sustantivamente, “el artista no se define ya por el estilo sino por la técnica [...] ni se define en relación al encargo específico sino en relación al sistema de producción dentro del que éste se inscribe”⁹³, se asumen las posibilidades perceptuales de otros sentidos; la sensibilidad ha tenido un vertiginoso desarrollo debido a la virtualidad, la interactividad, la multisensorialidad y las variaciones perceptuales que se presentan sobretodo con las prácticas artísticas que utilizan las nuevas tecnologías de producción y comunicación de la imagen y el amplio espectro de los mundos artificiales, Jüger ha acuñado la expresión *pensamiento en imágenes*, culminación de un proceso perceptivo entendido como *radiaciones*, en las que los sentidos toman el papel de los otros para acabar de expresar tanto la pluralidad como la metáfora de la vida.⁹⁴

Hoy en día se habla del *homo aestheticus* como una figura que domina la cultura, la sensibilidad está condicionada por la percepción⁹⁵, y como reitera Vattimo, “vivimos en la sociedad de la cultura de masas, en la que se puede hablar de estetización general de la vida en la medida en que los medios de difusión distribuyen información, cultura, entretenimiento,

93 “[...] el planteo sociológico del contexto ha favorecido un análisis interno o retórico a nivel de las obras mismas que no se había sentido como necesario mientras una poética de los estilos se encargaba de explicar esta estructura desde un nivel de generalidad media limitada a la esfera artística” Xavier Rubert de Ventós. *La estética y sus herejías*, págs. 41 y 42

94 José Luis Molinuevo. *La experiencia estética moderna*, pág. 20

95 “[...] percibir no es recolectar puramente diversas impresiones sensoriales, sino que percibir significa, como ya lo dice muy bellamente la palabra alemana *wahrnehmen*, “tomar (*nehmen*) algo como verdadero (*wah*)”. Pero esto quiere decir: lo que se ofrece a los sentidos es visto y tomado como algo” Hans-Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello*, pág. 78

aunque siempre con criterios generales de *belleza*^{96,97}, y si bien hay que tomar esta afirmación con las debidas reservas debido a que el concepto de belleza ha sido esencialmente rechazado en los movimientos que, en el siglo XX apelaron a la *muerte del arte*: la utopía de la reintegración, la estetización de la cultura de masas, el *kitsch* y el suicidio y el silencio del arte auténtico, la historia de las artes visuales de esta época no se concibe sin su relación con lo diseñado, las imágenes comerciales, con los *mass-media* y los nuevos lenguajes expresivos.

[...] cuando los futuristas o los constructivistas proclaman el fin del arte y la identificación de sus prácticas con aquellas que edifican, ritman o decoran los espacios y los tiempos de la vida común proponen un fin del arte como identificación de la vida de la comunidad, que es tributaria de la relectura schilleriana y romántica del arte griego como modo de vida de una comunidad, a la vez que se comunica, por otra parte, con las nuevas maneras de los inventores publicitarios que, a su vez, no proponen ninguna revolución, sino una nueva manera de vivir entre las palabras, las imágenes y las mercancías. La idea de modernidad es un concepto equívoco que pretende ser un corte en la configuración compleja del régimen estético, seleccionar las formas de ruptura, los gestos iconoclastas, etc. Separándolos de su contexto [...] pretende que exista un sentido único mientras que la temporalidad propia del régimen estético de las artes es la de una copresencia de temporalidades heterogéneas⁹⁸

96 “[...] la llamada belleza del arte como la apariencia sensible de la idea. Esto no formula, ciertamente, ningún ideal de estilo determinado, sino una declaración filosófica sobre lo que siempre es el arte como arte”. Hans-Georg Gadamer. *La herencia de Europa*, pág. 69

97 Gianni Vattimo. *El fin de la modernidad*, pág. 52

98 Jacques Rancière. *La división de lo sensible. Estética y política*, pág.40

Hay que recordar que las artes mecánicas tienen siglos de existencia y fueron practicadas y reconocidas sin sufrir alusiones a su reproductibilidad, si bien ésta estaba limitada al número de copias que permitía la matriz en diversas modalidades de la estampa: grabado, litografía, incluso la serigrafía misma, han sido asumidas como formas de expresión válidas que se inscriben en las ideas de producción, distribución, consumo, exhibición y coleccionismo de las artes. Estas limitaciones de reproducción acotaron las posibles influencias de estas expresiones plásticas que tampoco participaron del reconocimiento a la "originalidad" que tuvieron géneros artísticos mayores como la pintura o la escultura.

Las nuevas técnicas añaden a las artes mecánicas las artes tecnológicas, en las que la reproductibilidad amplía su espectro, "una fotografía o un disco [señala Gadamer], son una reproducción no una representación. En la reproducción como tal ya no hay nada del acontecimiento único que distingue a una obra de arte"⁹⁹, la copia prevalece, el original desaparece, no hay cuantificación que garantice una serie, ni firmas de autenticidad, si acaso hay créditos de autoría, "la aparición de las masas en la escena de la historia o en las *nuevas imágenes* no es [...] el vínculo entre la era de las masas y la era de la ciencia y técnica [...] es la lógica estética de un modo de visibilidad que...revoca las escalas de grandeza de la tradición representativa [...] a favor de los signos existentes sobre los cuerpos de las cosas, los hombres y las sociedades."¹⁰⁰

99 Hans-Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello*, pág. 92

100 Jacques Rancière. *La división de lo sensible. Estética y política*, pág. 57

En efecto, como postula Rancière, es un hecho que lo anónimo, lo cotidiano, los vestigios constituyen en la actualidad el sujeto del arte y el diseño, “ahora [confirma Gadamer] es imposible una comunidad de hombres sin la fuerza de persuasión del discurso que alcanza a todos y la nueva retórica de la comunicación de masas se asemeja a la sofisticada *paideia* de la Atenas del siglo V”¹⁰¹, Gadamer señala que la difusión de estas prácticas impide conocer al que escucha o al que lee, sin embargo, ello no aleja a las creaciones del carácter estético ni de lo que el mismo Gadamer denomina la racionalidad responsable (*phrónesis*) conductora de su *praxis*¹⁰².

Considero que artes tradicionales como la ilustración y la tipografía, cuyas relaciones formales jugaron un papel importante en el Renacimiento, establecen en el cartel los vínculos que sientan las bases del imaginario visual de lo diseñado, y marcan el paradigma de representación letra/imagen que señala la cultura visual

Afirmo que este nuevo espectro de representación visual es ampliado y estructurado en el transcurso de una serie de movimientos, algunos estilísticos, otros formativos; *Arts and Crafts*, *Bauhaus*, *deStijl* y el constructivismo, conjuntaron esfuerzos de reflexión y creación que

101 Hans-Georg Gadamer. *Elogio de la teoría*, pág. 53

102 “El entendimiento y la sensibilidad no están en contradicción alguna [...] existe una inteligencia de los sentidos, una franqueza que se ama contra prevenciones instintivas [...] contra la distorsión emocional y la avalancha no voluntaria de estímulos. La cultura de los sentidos significa desarrollo de la capacidad humana de juicio y de elección [...] pero también se da lo contrario: la sensibilidad [...] formar los sentidos y formar la inteligencia [...] la formación está estrechamente vinculada a la representación de aquello para lo que algo se forma” Hans-Georg Gadamer. *Elogio de la teoría*, pág. 128

trascendieron a la generación de conocimiento sobre alternativas compositivas, de formatos y nuevos medios.

La visión contemporánea de las artes avanza de la simple polaridad entre artes bellas y aplicadas llegando a cuestiones como la expresión subjetiva y la función objetiva [...] tiende a la asociación de la interpretación individual con la expresión creativa perteneciente a las bellas artes y la respuesta a la finalidad y al uso pertenecientes a las artes aplicadas [...] modificación de la utilidad que impone al diseñador cierto grado de objetividad [...] enfrenta el compromiso con las cuestiones de gusto personal [...] los frescos de Miguel Ángel en el techo de la Capilla Sixtina demuestran claramente la debilidad de esa falsa dicotomía [...] muestra un equilibrio entre las aproximaciones subjetiva y objetiva del artista.¹⁰³

Gadamer hace una crítica a la pérdida de espontaneidad, cada vez más condicionada por la técnica que impone sus principios funcionales al usuario, asimismo, consigna la creación artificial de necesidades, obra de los mensajes publicitarios que se han convertido en factor social, “fundamentalmente se trata de una dependencia respecto de los medios de información [...] el publicista sabe y decide en qué medida deben ser

103 “[...] si el arte es como dice Bergson *una visión directa de la realidad*, entonces hay que considerar los medios modernos como medios naturales de expresión artística [...] el arte y el significado del arte han cambiado profundamente en la era tecnológica, pero la estética del arte no ha respondido al cambio [...] el resultado es la idea difusa de que las artes visuales constituyen exclusivamente el reino de la intención subjetiva.” Estas consideraciones corresponden con una visión moderna a la que se habría de enfrentar posteriormente la posmoderna con la apertura al eclecticismo irreflexivo. D.A. Dondis. *La sintaxis de la imagen*, pág. 31

informados los otros. El profesional, finalmente representa una instancia intocable.¹⁰⁴

Desde mi punto de vista, Gadamer parece olvidar que en la historia del arte y del diseño, tanto la forma como el contenido, han sido siempre factores sociales que se han visto condicionados y han condicionado formas de ver el mundo desde sus relaciones mágicas, religiosas, políticas o sociológicas. El diseño gráfico, que si bien se reconoce como disciplina hasta el siglo XX, ha existido desde las primeras manifestaciones gráficas de la humanidad, ha sido en la historia del hombre, uno de los grandes paradigmas de expresión del pensamiento, basta con acercarse a diversas manifestaciones visuales de cualquier época para tener referencias semánticas de la misma.

La acción creativa que hoy se conoce como diseño, surge a consecuencia de las nuevas circunstancias que la Revolución Industrial impone al proceso creativo y obliga a diferenciarlo de la simple producción. El proceso industrial altera el ciclo creación-elaboración-distribución característico de las artes aplicadas, a las que les es propia la posibilidad de corregir, de hacer ajustes imprevistos que la industria impide en pro de la llamada seguridad funcional de la producción: se reproduce exactamente lo previsto. La tecnología de reproducción obliga a separarse del destinatario, receptor de la acción creativa, "la vena creativa no puede ya fluir de esa realidad palpada, sino de una hipotética realidad

104 Hans-Georg Gadamer. *El estado oculto de la salud*, pág. 31

plausible [...] ya no es posible [...] una captación intuitiva de la realidad.”¹⁰⁵

Añado que la imagen dibujada o fotografiada, en la página, en el cartel, cambian su función y su discurso, brincan las barreras del *arte puro* y lo mezclan con las artes aplicadas, con la tipografía, las formas ornamentales, el color, pero no lo hacen de manera aislada, constituyen un repertorio de soportes gráficos que dan origen a la cultura visual, incidiendo sobre manifestaciones plásticas tradicionales como la pintura, la arquitectura y la escultura, sentando las bases de actividades que en el tiempo se consolidarían como nuevas disciplinas expresivas, así se da paso a los diseños que amalgaman la funcionalidad con la artisticidad, la complejidad de los ámbitos en que incide el diseño, sus aplicaciones y su carácter multidisciplinario han propiciado que se clasifique por grandes conceptos abarcentes: imágenes, objetos y edificaciones .

Es el diseño gráfico, desde mi acepción, una de las disciplinas más trascendente de la cultura visual de nuestro tiempo, en ella se presentan las capacidades de las tres funciones de la acción humana: la técnica, como *poiesis*¹⁰⁶, la comunicación, como *katharsis*¹⁰⁷, y la imagen del

105 André Ricard. *Diseño ¿por qué?*, págs. 186–187

106 “La *tekné* es un conocimiento para producir algo en un contexto determinado... puede ser adquirido azarosamente [...] para Aristóteles, la *tekné* no puede aspirar a convertirse en *epistemé* [...] *poiesis* y *praxis* constituyen géneros diferentes porque en la primera el fin es externo a la actividad mientras que en la segunda el fin es la actividad misma.” Fernando García Olvera. *Inter Alia Hermenéutica*, pág. 35

107 “El tercer momento de la experiencia estética, la catarsis, siguiendo en buena medida a Aristóteles, se continúa concibiendo –así también Freud– como descarga emocional, esta interpretación convencional de la catarsis es demasiado limitada, ya que pasa por alto su parte comunicativa, porque catarsis significa un vivenciar afectivo común [...] a servicio de la [experiencia estética] de la transmisión de

mundo, como *aisthesis*.¹⁰⁸ En la técnica¹⁰⁹ en tanto el diseño gráfico recurre a procedimientos de representación y reproducción gráfica para llevar al cabo desarrollos creativos, en la comunicación, porque es la respuesta a la necesidad de emitir un mensaje a un receptor en una determinado grupo social, y en la estética porque, además de portar formas, concretiza un sentido en cada uno de los mensajes que somete al entorno.

La *techné*¹¹⁰, aclara Gadamer coincidiendo con “*La pregunta por la técnica*” de Heidegger, no se refiere a la aplicación de un saber teórico “es aquel saber que representa una determinada habilidad, segura de sí misma en relación con una producción. Desde el comienzo, no sólo está

maneras de ver y vivenciar y del estímulo para la acción práctica.” Rainer M. Holm-Hadilla. *El arte psicoterapéutico*, pág. 65

108 Cabe mencionar aquí la oposición platónica de las esferas de lo perceptual (*aisthesis*) y lo conceptual (*noesis*). “La *aisthesis* como fundamental experiencia estética receptiva corresponde a distintas determinaciones que conciben la recepción gozosa del objeto estético como una elevada y descontextualizada visión renovada [...] en resumen como una “compleja síntesis perceptiva” (D. Heinrich)” *Ibid.*, pág.43. Para Heidegger la estética “toma la obra de arte como un objeto, concretamente un objeto de la *aisthesis*, de la percepción sensible en sentido amplio. Hoy llamamos a esta percepción vivencia.” Martin Heidegger. “El origen de la obra de arte” en *Caminos del bosque*, pág.57

109 Heidegger, compilando la definición instrumental y antropológica de la técnica define ésta como el hacer del hombre que pone fines, crea y usa medios; a ella “pertenece el fabricar y usar útiles, aparatos y máquinas; pertenece esto mismo que se ha elaborado y se ha usado; pertenecen las necesidades y los fines a los que sirven [la técnica es ella misma] un *instrumentum*.” Martin Heidegger. “La pregunta por la técnica” en *Conferencias y artículos*, págs. 9 y 10

110 “La palabra griega *techné* significa arte y está emparentada con *tekton* (*carpintero*). La idea fundamental es que la madera (en griego *hylé*) es un material amorfo al cual el artista confiere una forma, obliga a ésta a aparecer [para Platón el arte y la técnica] desfiguran las formas (ideas) intuitivas teoréticamente cuando las encarnan en materia [los artistas y técnicos inducen] a los seres humanos a contemplar ideas deformadas.” Vilém Flusser. *Filosofía del diseño*, pág. 24

ligada a la capacidad de producir sino que ha surgido de ella [...] corresponde que de esa capacidad surja un *ergon*, una obra que es fruto de la actividad de producción”¹¹¹, es de hacer notar que aquí Gadamer reconoce la obra como *resultado de*, inclusive acepta que el producto final, que denomina obra, es entregado para que otro lo use.

La *poiesis*, en el sentido aristotélico del saber poiético, se refiere al placer producido por la obra hecha por uno mismo [...] corresponde a la definición hegeliana del arte según la cual el hombre puede, mediante la creación artística, satisfacer su necesidad general de ser y estar en el mundo [...] *aisthesis* [...] designa aquel placer estético del ver reconociendo y reconocer viendo que Aristóteles explicaba a partir de la doble raíz de placer que produce lo imitado [...] *catarsis* es, –a juzgar por las definiciones de Gorgias y Aristóteles– aquél placer de las emociones propias [...] que son capaces de llevar al oyente o espectador tanto al cambio de sus convicciones como a la liberación de su ánimo¹¹²

El carácter comercial del diseño gráfico, que, coincido con Jauss, es un discurso acrítico, y, a pesar de que los objetos diseñados pueden comprenderse sociológicamente desde categorías como el valor de uso o explicarse en términos de producción, distribución y consumo, no anula sus manifestaciones sensoriales, su capacidad para lograr evocaciones sensibles; el observador lo disfruta y cuando reúne los requisitos

111 “[...] el hecho de que la obra producida por un determinado arte se desprenda de su punto de origen y quede librada a su libre uso, representa una limitación que debe ser aceptada por todo el que ejerza un cierto arte o habilidad” Hans-Georg Gadamer. *El estado oculto de la salud*, págs. 46 y 57

112 Hans Robert Jauss. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, págs. 75–77

plásticos para mostrar armonía y unidad, trasciende como objeto imaginario¹¹³ y un comportamiento receptivo y comunicativo.

Rubert de Ventós llama arte implicado a la continuidad evolutiva del diseño que no trata de explicar el mundo sino implicarse en él, no trata tanto de “informar de él como de conformarlo, representarlo como resolverlo, recrearlo como reformarlo [...] no busca formas perfectas sino formas relevantes y articuladas.”¹¹⁴ El diseño parte de un esfuerzo por definir el concepto y el sentido, factores determinantes de la forma.

El diseño gráfico ha transformado la manera de ver, el sentido del gusto y los roles de los perceptores durante las tres últimas décadas, por lo que no se puede soslayar su trascendencia en las actitudes estéticas de varias generaciones, es, actualmente, uno de los referentes más importantes de la visualidad y de los mensajes de la sociedad, son parte del proceso de aprehensión de la cultura visual. Así, comprendo el diseño gráfico como saber práctico (*phrónesis*) orientado a situaciones concretas tanto por la habilidad creativa (*dynamis*) como por una forma de saber (*sophia*) y conocer (*epistemé*) el mundo, integra la intencionalidad comunicativa con requerimientos estéticos en una respuesta que se debe caracterizar definiendo así el sentido de lo diseñado.

113 Jauss afirma que “la experiencia estética no se consume en el ver reconociendo (*aisthesis*) y en el reconocer viendo (*anamnesis*): el que puede sentirse afectado por lo representado, puede identificarse con las personas que actúan; puede dar rienda suelta a sus propias pasiones así provocadas y, con el alivio, sentirse gratamente liberado, como si de una curación se tratase (*catarsis*)” *Ibid.*, pág. 61

114 Xavier Rubert de Ventós. “Arte aplicado–arte implicado” en *El proceso de diseño*, pág. 15

La necesidad estética sólo puede manipularse dentro de unos límites, porque, incluso bajo los condicionamientos de la sociedad industrial, la producción y reproducción artísticas no pueden determinar la recepción: la recepción del arte no es, en modo alguno, consumo pasivo, sino una actividad estética obligada a la aprobación o al rechazo [...] fuerza del alcance de la planificación del mercado¹¹⁵

La doctrina de las emociones de la retórica ha determinado especialmente la estética moderna, la subjetividad que se autosatisface adopta, como nuevo ideal de placer estético, el *sensus communis* como expresión de una simpatía comunicativa, al mismo tiempo que la estética de la genialidad rechaza, definitivamente, la estética de los efectos de la retórica¹¹⁶

Jauss¹¹⁷ hace las siguientes caracterizaciones del comportamiento estético, basadas en los modelos de identificación que puede presentar un mensaje al receptor, que ejemplifico con expresiones visuales reconocidas:

a) *Identificación asociativa*, se realiza a través del juego según reglas y funciones prescritas. Esta experiencia es la que se considera más pura, en ella se participa en un ejercicio lúdico que saca al espectador de la distancia que supone la contemplación. Ejemplos de esto se encuentran en el *happening*, la instalación o el *performance*, todas ellas acciones

115 Hans Robert Jauss. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, pág. 24

116 "En ese momento se inicia la decadencia de toda la experiencia placentera del arte. El placer estético, disminuido en su función cognoscitiva y comunicativa, aparece, de ahora en adelante... como contra-instancia, sentimental o utópica, de la alienación...". *Ibid.*, págs. 64 y 65

117 Cfr. *Ibid.*, págs. 259-291

imprevisibles para el individuo, asimismo, los contextos interactivos comparten esta misma experiencia.

b) *Identificación admirativa*¹¹⁸, actitud estética que se origina en la respuesta ante un modelo cuya imitación provoca tendencias y transformaciones en la conducta del individuo o la sociedad. Los modelos simbolizan y estimulan las particularidades de la identidad. La historieta o comic, ha logrado fijar en la conciencia colectiva, a los super-héroes, que si bien es cierto, poco tienen que ver con lo heroico, han logrado satisfacer las necesidades de evasión de las colectividades. Su fuerza ha sido tal que han rebasado el lenguaje de las páginas impresas para trasladarse al lenguaje cinematográfico manteniendo su vigencia en la imaginería popular.

c) *Identificación simpatética*, es el comportamiento estético que lleva al lector o receptor a ponerse en lugar del modelo ya que en él se reconoce a sí mismo, una condición para que esta actitud sea posible es que los prototipos clásicos se sustituyan por personas en circunstancias vitales y profesionales. Éste es un recurso utilizado por la publicidad para que el posible comprador se identifique con el modelo en el uso de determinada marca, es común en los anuncios que venden, por ejemplo, artículos de limpieza o aparatos electrodomésticos.

118 “[...] con la ayuda del concepto de la *admiratio*, la tradición retórica puede distinguir, en lo relativo a la cuestión de la relación adecuada para con los autores considerados como modelos, entre imitación involuntaria (*mimesis-imitatio*) e imitación voluntaria (*zēlos-aemulatio*): “la imitación (*mimesis*) es una actividad que copia el modelo sirviéndose, para ello, de una observación perfecta; en cambio, la emulación (*zēlos*) es una aspiración del alma, que se siente arrastrada hacia la admiración de aquello que parece hermoso” *Ibid.*, pág. 264

d) *Identificación catártica*, es la que logra liberar, a través de vínculos emotivos, el ánimo del receptor, éste logra una identificación espontánea con lo representado. Esta actitud se provoca sobretodo en las campañas altruistas, de apoyo a personas de la tercera edad, de donación de órganos o de contribuciones para niños discapacitados, sin hogar o sin escuela.

e) *Identificación irónica*, es aquella en que el receptor o lector se identifican primero con un modelo para rechazarlo posteriormente, con esto se libera la admiración permitiendo una actitud crítica frente al mensaje. Una presentación recurrente de este tipo se encuentra en los mensajes que invitan a comprar pastillas, aparatos, manuales o algún tipo de producto para corregir de forma milagrosa, problemas de obesidad, caída del cabello o vestigios de envejecimiento.

Gadamer tiene razón en afirmar que nuevas creaciones como las realizadas desde el diseño gráfico no pueden confrontar su legitimidad frente al concepto de obra de arte¹¹⁹, “la obra de arte ya no tiene que ofrecer un placer gratuito al consumidor. El artista desea provocar, irritar [...] la pujante vitalidad de los nuevos ritmos, el auge de los carteles, lo

119 Cabe aquí una referencia del mismo Gadamer: “[...] podemos aprender de los griegos que el arte se engloba dentro del concepto genérico de lo que Aristóteles llamaba [...] el saber y la capacidad de producir. Lo que es común a la producción del artesano y la creación del artista es el desprendimiento de la obra respecto del propio hacer [...] forma parte de la esencia del producir. La obra, en cuanto *objetivo intencional de un esfuerzo regulado* [que coincide con la acción práctica del diseñador], queda libre como lo que es, emancipada del hacer que la produjo. Pues la obra por definición, *está destinada al uso* [Gadamer muestra esta contradicción entre la afirmación de que la obra no tiene referencia a un fin y este destino utilitario]” Hans-Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello*, pág. 47

caricaturesco, lo significativo quiere dejar totalmente atrás la identidad latente de la obra.”¹²⁰

Considero que sería un anacronismo tratar de atribuir características y reivindicar el diseño desde su reconocimiento como obra de arte y al diseñador como artista, Gadamer mismo dice “un diseñador puede ser un artista de relieve, pero su trabajo tiene siempre un fin útil, que sirve para algo.”¹²¹

Por ello es que parto del principio de que el diseño se ocupa del comportamiento de las formas, sus combinaciones, su coherencia asociativa, sus posibilidades funcionales, sus excedentes de sentido y sus valores estéticos; es un proceso cuyos factores esenciales son: el diseñador, el objeto que se diseña, el intérprete del diseño y las interacciones que de ello se derivan.

Con base en esto, para hacer referencia a las creaciones surgidas de este ámbito, utilizo la expresión: *lo diseñado* cuya conciencia estética en tanto simultaneidad de la conciencia material de lo diseñado con la experiencia sensible implica la movilidad del espíritu, sobretodo como mediación del sentido. La conciencia estética trasciende la oposición belleza–fealdad y reafirma los elementos sensibles que aluden al sentido histórico, a la conciencia de lo posible y lo no posible, a la vista y al tacto como singulares formas de sensibilidad y capacidad de percepción, actitudes proxémicas entendidas como la distancia aceptada y aceptable en relación con los sujetos y los objetos.

120 Hans-Georg Gadamer. *La herencia de Europa*, pág. 76

121 Hans-Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello*, pág. 62

Lo que define a la conciencia estética es su capacidad de realizar esta distinción de la intención estética respecto a todo lo extraestético [...] una distinción específicamente estética distingue la calidad estética de una obra respecto de todos los momentos que nos determinan a tomar posiciones de contenido, morales y religiosas y sólo se refiere a la obra en su ser estético [...] la conciencia estética posee así el carácter de simultaneidad, pues pretende que en ella se reúna todo lo que es artístico. La forma de reflexión [...] es pues sólo presente [...] en cuanto atrae la simultaneidad [...] se determina a sí misma como histórica.¹²²

Determino conciencia estética de lo diseñado a partir de la vista y el tacto y del comportamiento que genera distancia con los objetos donde la percepción es la referencia más cercana al “*sensus communis*”, el sentido común como conductor de la interpretación en la recepción del diseño, orientador de la voluntad del receptor, se considera mediación fundamental del significado, no es lo mismo leer el mensaje de un espectacular situado a treinta metros de distancia, desde un automóvil en movimiento, que tener un libro ilustrado en las manos y pasar sus páginas una y otra vez, la actitud y la reacción proxémica no puede ser la misma.

Lo diseñado apela, desde los que describo como sus valores plásticos formales y compositivos, al pluralismo estético ya que, a pesar de no cumplir con los parámetros del denominado *arte puro*¹²³, hay que aceptar

122 Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método I*, pág. 126

123 Es el equivalente a las Bellas Artes, expresión que utilizó en el siglo XVI Francesco da Hollanda refiriéndose a las artes visuales, en 1765, Francois Blondel incluyó junto con la arquitectura, a la poesía, pintura y escultura, artes que en otra época habían sido calificadas como ingeniosas y nobles. Así, desde el siglo XVIII, los oficios manuales no eran considerados artes. La *Teoría de las Bellas Artes* de Batteaux afirmaba que el denominador común era la imitación de la realidad,

que el arte, desde principios del siglo pasado, no se preocupa sólo de la belleza, sino también del pensamiento, la expresión y la comunicación; conjunto de operaciones cognoscitivas que lo fundamentan y trascienden la percepción, “operaciones como exploración activa, selección, captación de lo esencial, simplificación, abstracción, análisis y síntesis [...] la solución de problemas [...] la combinación, la separación y la inclusión en un contexto”¹²⁴ son todas acciones de proyecto de diseño, la reflexión previa al pensamiento visual, ambos principios sustentan la forma y el contenido de sus creaciones.

El diseño es una disciplina que adscribo al concepto de arte liberal el cual, “sin excluir al arte utilitario [entiende] el arte como un proceso productivo (o como la habilidad de producir ciertas cosas) [...] existen objetos que, aunque diseñados simplemente para ser utilizados, producen un efecto artístico que no es peor, y es a menudo mejor, que el de muchos [objetos] explícitamente artísticos.”¹²⁵, éste sería el caso de los objetos que se crean en el diseño gráfico.

[...] el relegamiento de la determinación ontológica de lo estético al concepto de la apariencia estética tiene pues su fundamento teórico en el hecho de que el dominio del modelo cognoscitivo de la ciencia natural acaba desacreditando todas las posibilidades de conocer que queden fuera de esta nueva metodología... la conciencia estética [...] dada con el *punto de vista del arte* que

considerando así que las Bellas Artes eran miméticas y tenían como principio la belleza.

124 Valeriano Bozal. *El gusto*, pág. 140

125 Wladyslaw Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas*, pág. 55

Schiller¹²⁶ fundó [...] así como el arte de la *bella apariencia* se opone a la realidad, la conciencia estética implica una enajenación de ésta; es una figura del *espíritu enajenado* [...] el poder comportarse estéticamente es un momento de la conciencia culta: elevación de la generalidad, distanciamiento respecto a la particularidad de las aceptaciones o rechazos inmediatos, el dejar valer aquello que no responde ni a las propias expectativas ni a las propias preferencias¹²⁷

Es interesante mencionar que en siglo XVI, se hizo una referencia a las artes del diseño¹²⁸, *arti del disegno*, con base en el criterio de que el dibujo, es decir, el diseño, es lo que corresponde y unifica ciertas actividades plásticas, si bien es cierto que desde mediados del siglo XX el asunto de las clasificaciones ha perdido importancia dado que el ámbito de las artes plásticas o artes visuales no es fijo ni está delimitado.

No limito la interpretación de los diversos y complejos valores estéticos que se despliegan en las formas de lo diseñado a categorizaciones con las

126 “[...] la realidad de las cosas es obra de esas mismas cosas, pero la apariencia de las cosas es obra del hombre, y un ánimo que se deleita en la apariencia, ya no halla más placer en lo que recibe, sino en lo que hace [...] nos estamos refiriendo a la apariencia estética, la cual hay que distinguir de la realidad y de la verdad, y no la apariencia lógica que se confunde con éstas [...] lo que ven nuestros ojos es distinto de lo que sentimos [...] en cuanto comienza a gozar con la vista, y el hecho de ver adquiere para él un valor independiente por sí mismo, entonces el hombre es ya estéticamente libre y el impulso del juego se ha desarrollado [...] impulso del juego que se complace en la apariencia, le seguirá el impulso mimético de formación que considera la apariencia como algo autónomo” Friedrich Schiller. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Vigésimosexta carta, pág. 349

127 Hans-Georg Gadamer. *Verdad y Método I*, pág. 124

128 Esta denominación era parte de una clasificación que incluía las artes ingeniosas (artes intelectuales); las artes nobles (objeto de nuestras facultades sensitivas más amplias, su característica es la permanencia); las artes memoriales (para mantener en el recuerdo los acontecimientos); las artes pictóricas (representaciones concretas); las artes poéticas (abarca lo figurativo y lo metafórico y separa a las artes de las artesanías). Cfr. W. Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas*, págs. 45-47

cuales se interpretaron las manifestaciones artísticas del pasado, dado que expresa una realidad singular no acotada por dichas generalidades.¹²⁹

Accedo así a lo diseñado empezando por el reconocimiento de un espectro de representaciones que obliga a considerar la definición de cada uno de sus discursos, géneros, soportes, medios. Asimismo, defino las condiciones específicas que presenta el fenómeno de comunicación de lo diseñado en una estructura diferente del modelo que plantea la necesidad de la perspectiva semiótica en el proceso productivo y creativo en cuanto recurso que permite una referencia al diseñador frente a la función comunicativa de los mensajes.

129 Joan Costa, César San Nicolás, Álvaro Sobrino, Enric Satué, Yves Zimmerman, Jordi Llovet, Karl Gerstner, entre otros, han realizado un importante esfuerzo crítico por comprender en su totalidad la complejidad del diseño gráfico desde las aportaciones más sobresalientes de escuelas o movimientos estéticos como la Bauhaus (Walter Gropius, Moholy-Nagy, Jan Tschichold), la Escuela de Basilea (Emil Ruder, Armin Hoffmann), la Escuela de Ulm (Hans Gugelot, Tomás Maldonado, Otl Aicher), la Escuela Suiza o Escuela de Zurich (Hans Finsler, Josef Müller-Brockmann, Max Bill) encaminadas a la indagación de las relaciones entre cultura y técnica, arte e industria y el empeño pedagógico por demostrar la conciencia liberal del diseño que supone la recuperación del conocimiento, la interacción cultural con la posibilidad del receptor de devolver su experiencia, la comunicación gráfica equilibrada que según Josep Rom, separa la actividad artística de creación (desde el inconsciente) de la actividad de producción creativa del diseño (desde la consciencia) que propicia “un plus de significación que lo convierte en denotación y connotación de estatus socioeconómico, de ideales estéticos del consumidor y de punto de vista ético del usuario”. Josep Rom. *Els fonaments del disseny gràfic. Procés projectual i metodologia*, pág. 58

9. DISEÑO GRÁFICO: TEXTO Y DISCURSO

Diseño se dice en italiano *disegno*, en francés *dessin* y en inglés *design*¹³⁰ y en todos los casos es nombre del correspondiente verbo que en español es diseñar y proviene del italiano *disegnare* el que a su vez se deriva del latín *designare*: marcar, designar, dibujar. Vasari ha señalado que el diseño es el padre de tres artes: arquitectura, escultura y pintura, “el término *disegno* suele traducirse por dibujo. Sin embargo, *dibujo* no comprende la riqueza significativa de la palabra italiana”¹³¹ que lo entendía como expresión y declaración de un concepto, y de aquello que la mente ha imaginado y fabricado en una idea, *diseño* es la invención de cualquier cosa.

130 “En inglés, la palabra *design* funciona indistintamente como sustantivo y como verbo [...] como sustantivo significa entre otras cosas, *intención, plan, propósito, meta*, como verbo (*to design*) significa entre otras cosas, *tramar algo, fingir, proyectar, bosquejar, conformar*. La palabra en cuestión es de origen latino y contiene el término *signum*, que significa lo mismo que la palabra alemana *Zeichen, signo, dibujo*. Ambas palabras, por lo demás tienen un origen común. Diseñar, por lo tanto, si lo traducimos al alemán, significa etimológicamente algo como *ent-zeichnen, de-signar*.” Vilém Flusser. *Filosofía del diseño*, pág. 23

131 “[...] por *disegno* entiende Zuccaro norma, idea, orden, regla, término u objeto del intelecto, en el cual se expresan las cosas en sí mismas, y se encuentra en todas las cosas externas [...] por una parte aparece como la forma o idea del intelecto que está en las cosas externas, por otra, es la idea que me permite percibir los singulares como concreciones de una esencia universal y común [...] la práctica del pintor se guía por el *disegno*, no por la observación empírica [...] la imagen-*disegno* elimina todos aquellos rasgos que el *disegno* (mental) no recoge, que excluye [...] cuando Zuccaro explica la etimología de la palabra *disegno*, descubre cual es el último fundamento: la divinidad. El *disegno* es el signo de Dios en nosotros” Valeriano Bozal. *Mimesis: las imágenes y las cosas*, pág. 125

El diseño lo oriento, en una de sus acepciones, hacia la satisfacción de necesidades que el hombre se plantea en su continuo proceso de adaptación según el ámbito físico, espiritual o intelectual. Vasari expresó el doble sentido de la noción de *disegno* que comprende la elaboración del concepto a partir de elementos múltiples y la expresión formal de dicha idea, “según la secuencia convencionalmente naturalista observación–idea–disegno [...] esta idea se trata de una noción interior, mental, elaborada a partir de la observación de los singulares”¹³²

El diseño gráfico, lo defino como la disciplina proyectual orientada hacia la resolución de problemas de comunicación visual, se identifica con la acción humana de organizar elementos formales, es *praxis* trascendente¹³³ porque se origina en el propio agente y termina fuera de él; es *poiesis* creativa porque agrega al ser algo que no existía, “al proyectar la universalidad [...] en las imágenes, las unifica. La unidad de la imagen no depende de la adecuación a la cosa representada, depende de la adecuación a la manera. Así los problemas de la forma se sitúan en primer plano.”¹³⁴

132 *Ibid.*, pág. 128

133 Un movimiento o cambio consciente originado en el propio agente es *praxis* que puede ser *inmanente*, si se agota en el agente mismo, como el pensamiento, o *trascendente*, si termina fuera de él como escribir o dibujar. Según la tradición aristotélica, la *praxis* que se cumple en el producto de la acción, es *poiesis*, ésta puede ser *creativa*, cuando agrega al ser algo que no existía, lo que sucede en las manifestaciones artísticas, y *reiterativa*, si sólo reproduce lo ya existente conforme a lineamientos ya establecidos. Cfr. Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, págs. 74-84

134 “[...] el *disegno* está ligado a la *proporzione*, *proporzion*, *disegno* y *armonia* son los tres sentidos que engloba el primero de los escritos de Lomazzo.” Valeriano Bozal. *Mimesis: las imágenes y las cosas*, pág. 125

Diseño gráfico, amplió, también es comunicación y por ello, configura mensajes que el hombre requiere para establecer un orden significativo con una definición material y expresiva, “tanto el pensamiento como la comunicación son procesos de semiosis, de significación, expresión e interpretación... el lenguaje es esencialmente un sistema de comunicación”¹³⁵, en este caso se habla de lenguaje visual que como todo proceso de comunicación “necesita una tradición cultural que cubra todas las esferas, cognoscitiva, moral, práctica y expresiva”¹³⁶

Todo lenguaje “[el discurso] revela lo que siempre está en nosotros [...] reconocemos en la esencia del lenguaje [...] todo lo que toma sentido para nosotros, y podemos hacerlo audible y comunicable”¹³⁷, tiene como elementos fundamentales al signo, el pensamiento y el objeto y se relaciona con el mundo, en el proceso de comunicación a través del sentido y la referencia. “Para que funcione la comunicación es necesario que los miembros del proceso posean una lengua en común. Esta es una condición de posibilidad [...] como la posesión [...] no es idéntica, la lengua mediadora condiciona de hecho la comprensión.”¹³⁸

La comunicación humana no tiene un carácter exclusivamente lingüístico [...] otros sistemas de comunicación no verbal son el lenguaje proxémico (relación de espacio físico y acción humana: proximidad corporal de interlocutores, códigos táctiles, visuales u olfativos, tono de voz, etc.), el cinésico (uso y

135 Francisco Conesa y Jaime Nubiola. *Filosofía del lenguaje*, pág. 80

136 Hal Foster y otros. *La posmodernidad*, pág. 31

137 Hans-Georg Gadamer. *Elogio de la teoría*, pág. 12

138 Luis Alonso Schökel. *Apuntes de hermenéutica*, pág. 92

movimiento del cuerpo en comunicación), el gestual, el objetual y la presentación personal del yo o máscara (vestido, peinado, adorno, etc.) [...] la comunicación es la función primaria del lenguaje y a partir de ahí, intenta especificar las sub-funciones [...] la primera es la representativa, que corresponde al aspecto lógico del lenguaje. Un segundo aspecto sería el afectivo o emocional [...] finalmente, el aspecto activo o existencial¹³⁹

Gadamer hace una caracterización del lenguaje distinguiendo las funciones cognitiva, explicativa, comunicativa, categorizadora y sobretodo, constituidora del mundo porque “tiene en cuenta la experiencia [...] se trata de una peculiar doble direccionalidad de nuestra capacidad creativa”¹⁴⁰ por la que se pueden articular ideas y pensamientos y estructurar conocimientos y la hermenéutica afirma “que el lenguaje pertenece al diálogo [al que] debemos defender en su posibilidad interna de verdad”¹⁴¹ por la que se comprende el mundo y el mundo se entiende como horizonte.

Saussure hace una distinción conceptual entre lengua y habla:

- Lengua (*langue*) es el código¹⁴² o conjunto de códigos en el que un hablante particular produce, es un conjunto de elementos

139 Francisco Conesa y Jaime Nubiola. *Filosofía del lenguaje*, pág. 191

140 H.G. Gadamer. *Arte y verdad de la palabra*, pág. 139

141 Reinhart Koselleck. *Historia y hermenéutica*, págs. 115 y 124

142 Umberto Eco ha abordado el problema del iconismo a partir de la noción de código. El código icónico “es el sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos, unidades perceptivas y culturales codificadas o bien unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva”, este es un código de reconocimiento y pertenece a

contemporáneos que pertenece a la colectividad, un sistema sincrónico, anónimo y no intencionado –es un inconsciente cultural–; la lengua es objeto de estudio de una sola disciplina, la lingüística.

- Habla (*parole*) es un mensaje producido con la lengua, es individual, temporal –constituye la dimensión diacrónica–, intencional, arbitrario y contingente; el habla puede ser objeto de estudio de muchas disciplinas: sociología, historia, psicología o fisiología.¹⁴³

Para Ricoeur, el discurso, que sustituye al habla es un acontecimiento ontológico que da testimonio de la existencia del lenguaje, “el mensaje [discurso] le confiere realidad al lenguaje [...] si todo discurso se actualiza, todo discurso es comprendido como sentido”¹⁴⁴, aunque sea efímero, es posible decirlo nuevamente, “el presente es el momento en el que se [manifiesta] el discurso, es el presente del discurso. Mediante el presente el discurso se define temporalmente a sí mismo.”¹⁴⁵

[...] el conocimiento del signo conduce al conocimiento de otra cosa. La palabra es vehículo del concepto. El signo instrumental que es la palabra es vehículo o cuerpo del

aquéllos que una cultura utiliza para definir sus objetos. Valeriano Bozal. *Mimesis, las imágenes y las cosas*, pág. 59

143 Cfr. Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación*, pág. 17

144 “[...] la dialéctica de acontecimiento y sentido ha sido desarrollada como una dialéctica interna de significado del discurso [...] lo que se quiere decir, [el] sentido del contenido proposicional es el lado “objetivo” del discurso de este sentido. Lo intencionado por el hablante [...] es el lado “subjetivo” del discurso” *Ibid.*, págs. 23, 26 y 33

145 Según Ricoeur, el discurso es una mediación, cuando se emite, [el diseñador] es el sujeto responsable del discurso. Paul Ricoeur. *Historia y narratividad*, pág. 50

signo formal: el concepto [...] cuando el concepto se objetiviza [...] se le convierte en un signo instrumental [...] el concepto remite intencionalmente a la realidad [...] los conceptos son aquello por medio de lo cual las palabras significan los objetos, pero nunca son ellos mismos los objetos significados [...] el concepto tiene así, una función mediadora entre las palabras y las cosas [...] el signo lingüístico es intencional. El lenguaje es el vehículo del pensamiento, de los conceptos, que a su vez son signos que conducen a la realidad a la que se refieren¹⁴⁶

Concibo el lenguaje visual desde una traspolación de las teorías lingüísticas, así defino entre sus componentes: el *signo visual* que, como el signo escrito, remite a un signo oral y a signos intelectuales; la *intencionalidad* como dirección del mensaje; los *códigos visuales* como vehículos del concepto del lenguaje visual; la *estrategia discursiva* (consciente o no) que elabora los conceptos pertinentes y la *orientación persuasiva*.

Propongo entre los elementos del diseño y los elementos de la realidad la isomorfía, las formas corresponden con lo que se percibe y a cada unidad gráfica se vincula un elemento de la realidad a partir de constantes compositivas y formales. Relaciono la isomorfía con los fenómenos mnemónicos tales como el reconocimiento, la evocación y el reconocimiento que implican el cuerpo, el espacio y el horizonte del

146 “[...] hay una exigencia de *isomorfía* entre el lenguaje y el mundo...el conjunto de hechos constituye la realidad. El lenguaje debe reflejar esto, y con este fin, usa los nombres para los objetos; con las proposiciones simples describe los estado de cosas y con las proposiciones complejas los hechos” Francisco Conesa y Jaime Nubiola. *Filosofía del lenguaje*, págs. 83 y 115

mundo¹⁴⁷ cuyos indicadores contribuyen a fijar los saberes compartidos, por ellos el lenguaje visual no se puede comprender como una realidad separada del mundo.

[...] el significante gráfico no es arbitrario en el mismo grado que el significante lingüístico. Su forma es, de alguna manera motivada aunque sometida a convenciones [...] el signo lingüístico y el signo gráfico funcionan de modo análogo: una relación significante–significado relativamente estable y una organización del léxico en paradigma, dicho de otro modo en sistema ¿dónde se sitúa entonces la diferencia?, precisamente en la organización sintagmática que en un caso (la lengua) se opera sobre un eje temporal”¹⁴⁸

Presento la organización del signo gráfico, en lo diseñado, con un carácter paradigmático, opera sobre espacios jerarquizados, dispone de signos ordenados en repertorios identificados y categorizados en códigos diversos cuya percepción debe ser descifrada, que para producir sentido juega con su capacidad de “pasar de lo emblemático a lo semiótico.”¹⁴⁹

Al lenguaje visual le reconozco como propia una gramática visual, y describo los componentes de lo diseñado, desde las unidades gráficas mínimas hasta su estructura y las relaciones particulares de ésta para construir los diversos discursos, “hablaremos de objeto a partir del

147 Cfr. Paul Ricoeur. “Memoria e imaginación” en *La memoria, la historia, el olvido*, págs. 58-63

148 Guy Gauthier. Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, pág. 142

149 *Ibid.*, pág. 240

momento en que una forma es reconocida...cuando nos aparece como una suma de propiedades permanentes."¹⁵⁰ En esta gramática, designo la articulación como toda actividad o forma de organización de significantes y significados para configurar nuevas unidades de sentido; la base son las posibilidades sintácticas de la forma y sus interrelaciones. Es así que postulo en esta esquematización de la gramática visual:

- *Bases de articulación*: en las que comprendido los *principios de diagramación* o condiciones de fragmentación geométrica del espacio y los *principios de normalización* que definen los formatos o soportes del diseño.
- *Articulación formal*: donde integro el *alfabeto visual* que define los elementos morfológicos de la forma: punto, línea, contorno, plano, volumen), textura o grano de la superficie de un objeto (visual, táctil) y color (tono, saturación, brillantez), los *elementos dimensionales* que delimitan las características de medida, escala y proporción determinadas por la bidimensionalidad y tridimensionalidad, y los *elementos estructurales* que especifican las posibles relaciones de los elementos morfológicos y dimensionales: perspectiva, dirección, simetría, regularidad, yuxtaposición, interposición, secuencialidad y agrupamiento.
- *Articulación conceptual*: en la cual incluyo las leyes de composición o normas de configuración: ley de proximidad, ley de semejanza e igualdad, ley de cierre, ley de continuidad o del destino común, ley de la experiencia, ley de pregnancia, ley de

figura/fondo, leyes de perspectiva, leyes de gravedad, leyes de contraste y leyes cromáticas; los valores estructurales o cualidades formales: armonía, ritmo, equilibrio, movimiento, profundidad, tensión, contraste, unidad, síntesis y orden, así como sus posibles variaciones o alteraciones (anamorfosis): distorsión, desestructuración o fragmentación; características semánticas o significados de configuración: sutileza, integridad, audacia, actividad, pasividad, atracción, transición y sus posibles contrarios.

- *Grado de iconicidad*: que asigno al nivel de realismo de una imagen en comparación con el objeto que ella representa, expone en sus variantes la relación entre un estímulo visual y el mismo estímulo en el campo cerebral, es decir, la relación entre realidad y experiencia, se manifiesta en grados de pregnancia o similitud y se dividen en: isomorfismo¹⁵¹ (calidad más alta), mesomorfismo (valor medio) y amorfismo (grado más bajo).
- *Grado de figuratividad*: que refiero a la designación de los valores de representación de la forma de objetos o seres del mundo conocidos a través de la percepción visual¹⁵², comprendiendo desde el más alto valor figurativo hasta la condición no figurativa que pueden ser: hiperrealismo, realismo, mesorealismo,

151 "El isomorfismo es la transportabilidad [...] la forma puede mudar de material, sustancia, soporte, sustrato, y se conserva [...] o sea que, cambiándolo todo, mantiene no obstante su misma forma." Pablo Fernández Christlieb. *La sociedad mental*, pág. 51

152 "[...] la percepción visual es indisociable de una actividad integradora [...] nuestro sistema de percepción está programado para desprender similitudes [...] El ángulo sólido que engloba lo que es visible por el ojo será el campo [...] el sistema es apto para despejar las similitudes pero también las diferencias [...] se hablará entonces de límite" *Ibid.*, pág. 57

subrealismo, abstraccionismo. Los grados figurativos no son corrientes ni estilos aunque compartan el mismo nombre, los primeros son condiciones de la forma, los segundos tienen implicaciones teóricas, históricas y culturales por las que trascienden como variantes de creación.

Defino y clasifico el lenguaje visual con base en los códigos conjuntos de elementos pertinentes en los cuales se forma el sistema de comunicación gráfica de lo diseñado. Baso cada uno de los códigos en sistemas de signos cuyas convenciones les son comunes a emisores y receptores y permiten comunicar mensajes. Asigno a cada uno de estos repertorios sus propias normas de pertinencia en otras acciones comunicativas, sin embargo asumo que en el diseño gráfico se articulan conforme a los repertorios de correspondencia y combinación de géneros y discursos para lograr una totalidad de sentido. Los códigos que considero en esta taxonomía son:

- *Código morfológico*: donde comprendo los esquemas formales abstractos (plecas, planos, contornos o llamadas) y los esquemas formales figurativos (dibujos, ilustraciones o viñetas) y lo expreso en formas orgánicas, geométricas, regulares o irregulares, identificándolo por su iconicidad o figuratividad.
- *Código cromático*: que integro por los esquemas de color adjudicados a un determinado diseño, lo expreso en los grados de intensidad, valor dinámico, legibilidad por contraste con el ambiente, luminosidad, reflexión y referencias culturales de significación.

- *Código tipográfico*: en el cual incluyo los textos caracterizados por la elección de tamaño, valor, grano y trama, forma, orientación de los caracteres, estructura y estilización.

Éste lo considero un código complejo porque constituye una de las expresiones de la función metalingüística del diseño gráfico en tanto traduce y semantiza un lenguaje (el texto escrito) a otro lenguaje (el texto tipográfico) modificando o haciendo énfasis en su significado. Como tipografía, afirmo que las letras desempeñan funciones caligráficas, de lectura, formales, simbólicas y ornamentales.

- *Código fotográfico*: que determino por las imágenes fotográficas caracterizadas por tomas, encuadres, escalas, grados de definición, tramados y grados de iconicidad.

También lo considero un código complejo porque al igual que el tipográfico tiene una función metalingüística porque traduce y semantiza el lenguaje fotográfico hacia el fotodiseño en el cual las imágenes fotográficas desempeñan funciones de núcleo, testigo, documento, vínculo afectivo, narración, símbolo, anclaje, soporte, ornamento y texto.

“La textualidad es el carácter de texto¹⁵³ que presenta una estructura”, para entenderla, es imprescindible referirse al lenguaje y a la comunicación, esto implica que el mensaje “no es solamente, ni una serie de oraciones yuxtapuestas, ni la suma de sus significados, sino una compleja red de estructuras dadas en diferentes niveles interrelacionados

153 “..cuando decimos “texto” la etimología nos conduce al mundo de los tejedores: al telar con su enjullo y lanzadera, a trama y urdimbre...*textum* es participio pasivo de texto=tejer” Schökel, Luis Alonso. Apuntes de Hermenéutica, pág. 114

y un sentido en el que quedan integradas las estructuras retóricas mediante una serie de regularidades y equivalencias.”¹⁵⁴. El texto tiene una autonomía semántica, su significación depende del público, parte de su sentido, según Ricoeur, es la apertura a múltiples lecturas e interpretaciones, los textos visuales, completa Jacques Fontanille¹⁵⁵, están constituidos por semióticas-objetos que explotan las sintaxis figurativas diferentes, que obedecen a diferentes reglas de constitución, tales como: la confrontación de diversos dominios, la presencia como mediaciones, los modos interpretativos y las formas de recepción.

[...] Jauss denomina una oleada de historias de los efectos, estos estudios diacrónicos [desde la estética de la recepción], presuponian en algún sentido un estudio sincrónico sobre el acto mismo de la recepción como efecto producido por el texto [...] obligó a distinguir entre recepción y efecto [...] En palabras de Jauss el efecto puede ser definido como el elemento determinado por el texto mientras que la recepción es el elemento determinado por el destinatario en la concreción o determinación de la tradición [...] la estética de la recepción no está dispuesta a admitir que un texto ofrezca la posibilidad de infinitas interpretaciones¹⁵⁶

Lotman y Pjatigorski hablan de texto como “función semiótica singular, cerrado en sí mismo, dotado de un significado y de una función íntegra [...] que liga entre sí las partes del discurso y está garantizada por el fenómeno de coherencia textual.”¹⁵⁷ Guillermo Michel en concordancia

154 Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética, pág. 490

155 Fontanille, Jacques. Heterogeneidades discursivas. (traducción s/datos)

156 Gauss reconoce al interior del texto ciertos límites a la interpretación. Wenceslao Castañares. *De la interpretación a la lectura*, págs. 73 y 75

157 Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*, pág. 78

con Emerich Coreth indica, para complementar esta concepción, que todo texto tiene significados cognoscitivo, expresivo y normativo, asimismo, afirma que “todos los mundos posibles [...] también constituyen *textos* o universos simbólicos susceptibles de ser interpretados [...] *leo* este *texto* [...] y comienza así mi apropiación del sentido”¹⁵⁸, esto da lugar a una hermenéutica existencial, fenomenológica o, como afirma Michel, vivencial.

Las estructuras textuales, afirma Rafael Reséndiz, dan cuenta de la producción textual, sea ésta lineal o no lineal, tanto en su temporalidad como en su espacialidad por medio de un proceso, la textualización, “conjunto de procedimientos que tienden a constituir un *continuum* discursivo, anterior a su manifestación. El texto así obtenido, si es manifestado como tal, toma la forma de una representación semántica del discurso [...] el texto de una tira cómica tomará la forma de una viñeta o una leyenda.”¹⁵⁹

Los textos se organizan por géneros con objeto de “producir nuevas entidades de lenguaje [...] dependen de leyes de composición [cuyos] mecanismos generativos son las reglas técnicas que presiden su producción”¹⁶⁰ y los géneros se manifiestan estilísticamente a manera de configuraciones individuales en las que cada estilo ha sido determinado

158 Guillermo Michel. Una introducción a la hermenéutica, pág. 25

159 Rafael Reséndiz. Semiótica, comunicación y cultura, pág. 57

160 Paul Ricoeur. Teoría de la interpretación, pág. 45

por parámetros prácticos. Si bien existe, según Zunzunegui¹⁶¹, concordancia para aceptar que las imágenes deben ser consideradas textos, autores como M. Nadin oponen la configuración y la topología, características de la imagen a la secuencialidad y linealidad del texto.

En el diseño gráfico, la noción de género¹⁶² me permite concebir las diversas manifestaciones textuales de lo diseñado, es una taxonomía de medios que organizo por sus características físicas, condiciones de configuración y condiciones de comunicación:

- *Género editorial*: en el que comprendo todo objeto impreso cuyo diseño gráfico depende de la lectura de un texto continuo al cual están subordinados los demás códigos, son los diseños más próximos al receptor y su permanencia puede ser indefinida: libros, periódicos, cuadernillos, revistas, folletos y catálogos.
- *Género paraeditorial*: en el cual incluyo todos aquellos objetos impresos cuyo diseño gráfico se basa en un texto breve y específico subordinado a los demás códigos, estos diseños suelen ser efímeros y cercanos al receptor: volantes, empaques, papelerías

161 Es necesario aclarar que en diversos géneros de lo diseñado la secuencialidad y linealidad son conceptos fundamentales. Cfr. Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*, pág. 79

162 El género es una “clase o tipo de discurso –determinado por la organización propia de sus elementos en estructuras– a que puede pertenecer una obra. Espacio configurado como un conjunto de recursos composicionales en el que cada obra *entra en una compleja red de relaciones con otras obras* [...] a partir de ciertos temas y de su correlación, en un momento dado, con determinados rasgos estructurales [...] tal red de relaciones genéricas se presenta como un proceso [...] cada nueva obra se inscribe por su parcial pertenencia a un género” Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, pág. 231

múltiples, timbres postales, puntos de venta, promocionales, portadas y billetes.

- *Género extraeditorial*: que integro con los objetos impresos cuyo diseño gráfico es temático, lo baso en el código morfológico al cual se subordinan los demás códigos, que describo como efímeros y lejanos al receptor: cartel, espectacular, anuncio mural, periódico mural, escenografías.
- *Género informativo e indicativo*: en él, incluyo los diseños gráficos con soportes variables de impresión o reproducción, los baso en el código morfológico y proporcionan información aunque carezcan de tipografía, suelen utilizar recursos de representación simbólica y tienen permanencia y proximidad media al receptor: arquigrafía, identidades corporativas, sistemas de identificación y señalización, sistemas museográficos.
- *Género ornamental*: en él comprendo los objetos diseñados e impresos en soportes variables, se basan en elementos morfológicos simples, no proporcionan información y carecen de texto, suelen utilizar patrones repetitivos, están próximos al receptor pero suelen ser efímeros: papeles y objetos decorativos.
- *Género narrativo lineal*: incluyo todo diseño gráfico impreso cuya base de interpretación se manifiesta por medio del dibujo al cual se subordina el texto, están próximos al receptor y suelen tener permanencia indefinida: ilustración, historieta, dibujo animado, viñeta, fotonovela, diaporama y multivisión.
- *Género narrativo no lineal*: que compila todos los diseños gráficos cuya base de interpretación es variable y se manifiesta en lenguaje

digital, su lectura es electrónica, limitada por las condiciones impuestas por la navegación y la interactividad, la proximidad es equivalente a la cercanía que el receptor tiene con el monitor y su permanencia depende de las variables tecnológicas: desarrollos gráficos multimedia, presentaciones, sitios y páginas de red y publicaciones electrónicas.

Entiendo la práctica discursiva en el diseño gráfico como “la realización de la *lengua* en las expresiones durante la *comunicación*. Es el *habla*”¹⁶³ de Saussure pero en un sentido más amplio [...] en otras acepciones se identifica discurso [...] con cualquier proceso semiótico no lingüístico (filme, ritual, etcétera)”¹⁶⁴. Todo discurso diseñado se caracteriza por ser un proceso cuya materialización evidencia una sintaxis particular donde la regularidad de las relaciones y operaciones permite especificar su taxonomía, conceptualización y sentido.

Paul Ricoeur, para quien el lenguaje es una mediación entre el hombre, entre un hombre y otro y entre el hombre consigo mismo –con lo que alude a las dimensiones del lenguaje: ontológica, moral y psicológica respectivamente–, coincide con Benveniste en que el término adecuado para mostrar la consistencia e intensidad de lo que se dice en cualquiera de los casos, es el de *discurso* o *instancia discursiva*, primero porque se trata de un acto, segundo porque en ese acto hay un contenido

163 Paul Ricoeur es uno de los autores que hace esta equivalencia: “mi sustitución del término *parole* por el de discurso tiene asignado el propósito de enfatizar la especificidad de esta nueva unidad en la que todo discurso se apoya” Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación*, pág. 21

164 Helena Beristáin. Diccionario de retórica y poética, pág. 154

significativo, “mientras que el signo sólo remite a otros signos en la inmanencia de un sistema, el discurso se refiere a las cosas. El signo difiere del signo; el discurso se refiere al mundo. La diferencia es semiótica; la referencia, semántica”¹⁶⁵, el discurso es determinante, sobretodo si es descriptivo, es decir, denotativo; es connotativo y poético si se despliega por medio de imágenes asociadas o evocadoras.

El punto de partida de la teoría ricoeuriana del texto se halla en una reflexión acerca de la escritura, acerca del texto como discurso escrito [...] el discurso tiene un sujeto, refiere a un mundo autotrascendiéndose y se dirige a otro(s) sujeto(s) [...] cuando se convierte en texto, el discurso queda fijado perdiendo su carácter de acontecimiento fugitivo...se independiza de su autor [...] en el caso del texto escrito, el autor no puede *venir en ayuda de su discurso*, “sólo la significación –señala Ricoeur– puede venir en ayuda de la significación sin la presencia física ni psicológica de su autor”...el texto no se dirige a un interlocutor concreto sino a cualquiera indefinidamente...la naturaleza del texto, la textualidad comporta importantes implicaciones para la hermenéutica.¹⁶⁶

Zunzunegui¹⁶⁷ coincide con Genette en la noción de transtextualidad, con base en la idea de que todo texto se relaciona con los textos que le han precedido, y distingue los siguientes niveles:

- Intertextualidad: relación entre dos o más textos a través de la alusión o cita de uno en el otro.

165 Paul Ricoeur. *Historia y narratividad*, pág. 49

166 Tomás Calvo Martínez y Remedios Alvarez Crespo. *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*, pág. 125

167 Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*, pág. 92

- Paratextualidad: textos subordinados a modelos externos como productos, transportes o medicamentos.
- Metatextualidad: relación de comentario o crítica de un texto a otro.
- Architextualidad: percepción genérica o relación tácita que sólo se articula taxonómicamente.
- Hipertextualidad: relación no lineal de textos

El proceso de construcción de un discurso diseñado contiene expresiones surgidas de los códigos del lenguaje visual y expresiones significativas que emergen de la intencionalidad, por ello Ricoeur afirma que el estudio y la interpretación de lo que denomina “*el mundo del texto*” –entendiendo como texto al discurso fijado por el lenguaje– hace referencia a un mundo en la idea de mensaje discursivo, el concepto de discurso “como dialéctica del acontecimiento y el sentido”: el acontecimiento es la experiencia entendida como expresión, pero es también el intercambio intersubjetivo y la comunicación con el receptor. Los principales tipos de discurso que consideran Conesa y Nubiola son:

- *Discurso declarativo*: expresiones que pueden corresponder o no con la realidad y ser verdaderas o falsas
- *Discurso prescriptivo*: expresiones imperativas, interrogativas o normativas que pueden ser cumplidas o incumplidas
- *Discurso expresivo*: expresiones del estado psicológico o las actitudes del emisor
- *Discurso realizativo*: expresiones que enuncian el acto en que se realizan

Para que el discurso se entienda y sea inteligible, se sugieren las siguientes normas o categorías: cantidad de información, cualidad o contribución a la veracidad, relaciones relevantes con la intencionalidad –refuerzan supuestos previos– y el modo adecuado de expresar las cosas.¹⁶⁸

Lo que se comunica en el acontecimiento es su sentido.”¹⁶⁹ No por esto hay que asumir que el discurso tiene un sentido único, la plurivocidad y la polisemia son algunas de sus características, Gadamer por ello afirma que “solo se comprende si se comprende completamente y se ha comprendido la totalidad”¹⁷⁰, cada elemento del texto es un fragmento del todo, el todo es una unidad de sentido (es la unidad de tejido, una textura) que depende del contexto.

Cada práctica discursiva por su parte, es un conjunto de reglas anónimas, históricas, que han definido en una época dada (por lo que están determinadas en el tiempo) y dentro de un área social o geográfica o lingüística dada (por lo que están determinadas en el espacio), las condiciones en que se ejerce la función comunicativa [...] el objeto del discurso surge en condiciones históricas precisas, cuando se presenta como un haz complejo de relaciones dadas con otros objetos, y como motivo de opiniones diversas.¹⁷¹

168 Cfr. Francisco Conesa y Jaime Nubiola. *Filosofía del lenguaje*, págs. 192–194

169 Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación*, págs. 9 y 10

170 Gadamer aclara que hay obras que “son en un sentido eminente una totalidad y que yo llamo en consecuencia textos *eminentes* [...] el texto eminente entendería toda experiencia artística en su sentido más amplio” Hans-Georg Gadamer. *El giro hermenéutico*, págs. 103–104

171 Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, pág. 155

El discurso es el contenido del texto, aunque no todo esté en el texto,¹⁷² ya que hay que recordar que para la interpretación es importante la precomprensión y las condiciones del contexto, “todo discurso manifiesto reposaría secretamente sobre un “ya dicho”... todo lo que al discurso le ocurre formular se encuentra ya articulado en ese semisilencio que le es previo”¹⁷³; hay acontecimientos que se pueden considerar discursivos porque en ellos es posible encontrar, más allá de los vínculos entre los fragmentos del discurso, la intencionalidad¹⁷⁴ de quien lo emite, “cada discurso oculta algo [la intención y el sentido] está en sí mismo [...] toda realidad es posible leerla, es decir interpretarla”¹⁷⁵ para que una secuencia discursiva sea considerada pertinente Eco admite los siguientes requisitos: un agente (humano o no), un estado inicial, una serie de cambios orientados en el tiempo y producidos por causas no necesariamente especificadas –hasta obtener un resultado final–.¹⁷⁶

172 Es importante anotar aquí la reducción que llevó a cabo la semiótica post-estructuralista en la llamada *inmanencia del texto* o *nada hay fuera del texto*, “la realidad es, sin embargo, muy tozuda y, expulsada por la puerta, ha regresado por la ventana. Puesto que no ha sido posible ignorar por mucho tiempo que nuestra experiencia no se reduce a lo textual [...] no obstante, es posible apreciar cómo, a pesar de todo, se sigue subrayando más la transformación de la realidad para determinar nuestras representaciones. Las dificultades para elaborar una teoría del conocimiento desde dichos presupuestos han sido, y en gran medida, siguen siendo, considerables.” Wenceslao Castañares. *La semiótica de C.S. Peirce y la tradición lógica*, pág. 6

173 Michel Foucault. *La arqueología del saber*, pág. 40

174 La intencionalidad es un imperativo externo, es el factor objetivo del proceso de diseño, a ella se supeditan los imperativos internos: mediáticos, formales, cromáticos, tipográficos, o fotográficos, unidades que se articulan para configurar un objeto logrando así la construcción del sentido.

175 Guillermo Michel. Una introducción a la hermenéutica, pág. 18

176 Wenceslao Castañares. *De la interpretación a la lectura*, pág. 193

Manuel Velázquez Medel, describe las particularidades disciplinares de la noción de discurso (palabra que procede del verbo *currere*, correr):

- a) En el ámbito filosófico: discurso es *dianoia (discursus)* frente a *noesis (intuitio)*, supone el curso de un término a otro en el proceso de razonamiento; se le considera paradigma de interpretación para la hermenéutica semiótica.
- b) En el ámbito lingüístico y filológico, discurso designa un proceso de comunicación unitario, entendido como totalidad.
- c) En el ámbito semiótico, la noción de discurso se aplica a lenguajes no verbales o no exclusivamente verbales (discurso pictórico, discurso musical, discurso filmico) que también se encuentran insertos en procesos de comunicación.¹⁷⁷

Los discursos, en su neutralidad primera se pueden caracterizar de acuerdo a los siguientes principios enunciados por Michel Foucault en su *descripción pura de los acontecimientos discursivos* con la cual proporciona un horizonte para la búsqueda de las unidades que en ellos se forman:

- Articulan mensajes que siempre son *acontecimientos codificados* con una normativa de enunciación y con excedente de sentido cuyas instancias involucran la intencionalidad de quien lo emite y la significación que de ello resulta.

177 “[...] entendemos que la noción de discurso es más amplia que la de texto. Al menos, menos equívoca y más abierta a la consideración de presencias diversas de discursos no homológicos (por ejemplo, la presencia de la pintura o de la música en la literatura” Manuel A. Vázquez Medel. “Discurso” en *Diccionario de hermenéutica*, pág. 149

- Definen un *carácter de enunciación* ya que se enfocan en un corpus de conocimientos que suponen la pertenencia a un mismo ámbito, de ahí que sus contenidos se impliquen unos a otros y se pueda hablar de coherencia de los conceptos.
- Describen *formas unitarias que dan identidad y persistencia* a las temáticas, muestran un orden, correlaciones de simultaneidad, posiciones asignables y un funcionamiento determinado que se estructura con base en cadenas de inferencia o reglas de formación.
- *Especifica las condiciones* para que se inscriba en un dominio de parentesco con otros objetos para que se puedan establecer entre ellos *relaciones de semejanza*, de vecindad, de alejamiento, de diferencia, de transformación; estas relaciones se establecen entre instituciones, procesos socio-económicos, sistemas específicos o formas de comportamiento y no están presentes en el objeto, se despliegan en el análisis. Estas relaciones están en el límite del discurso y lo obligan, en ciertas circunstancias a enunciar determinadas cosas.¹⁷⁸

En las diferentes disciplinas se pueden generar formaciones discursivas, así se puede hablar de discurso jurídico o discurso didáctico, en ellas se construyen campos semánticos que se muestran como una estructura significativa cuyos contenidos se han consolidado en sistemas de valores o axiologías, “la verdad que se inscribe en los discursos no es una verdad absoluta, provocan un efecto de sentido de verdad [...] este simulacro de verdad lo denominamos veridicción [...] el efecto de sentido verdad que

178 Cfr. Michel Foucault. *La arqueología del saber*, págs. 54-75

organiza el discurso”¹⁷⁹, en todo discurso tanto el sentido de realidad como el sentido de verdad se encuentra constituido por el discurso mismo.

¿Puede la imagen mantener un discurso, entendiendo éste en el sentido cercano a la definición de Benveniste...? [...] La imagen es, por lo menos, un enunciado, [...] puede proponer algunos en términos estrictos de equivalencia lingüística [...] este enunciado tiene una estructura [...] de un conjunto directamente percibido (los objetos, su disposición respecto al observador), siempre respecto a un espacio autónomo bidimensional [...] la imagen puede ser considerada como un “enunciado constativo” cuya función puede ser la de describir hechos o estados de las cosas [...] tal imagen me dice algo [...] un estado o una acción [...] ¿Podemos considerar imágenes que sean “enunciados performativos” utilizados para hacer algo? [...] parece ser que no. No podemos decir por ejemplo “abre la ventana”¹⁸⁰

En efecto, los argumentos de Guy Gauthier son válidos si se hace referencia a la imagen, aquí el asunto es lo diseñado, una estructura de comunicación que recurre a la imagen como parte de su lenguaje, mas la imagen no es su único elemento, es una de las unidades significativas que se suma a otras unidades significativas para la configuración de un mensaje intencional. Por ello, lo diseñado puede ser considerado tanto un “enunciado constativo” como un “enunciado performativo” y puede expresar la negación, la alternativa, la disyunción y la causalidad; tampoco se concuerda con la afirmación de Gauthier de que “la imagen

179 Rafael Reséndiz. Semiótica, comunicación y cultura, pág. 38

180 Guy Gauthier. Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, pág. 233

no tolera otros modos que el indicativo¹⁸¹, ya que en el complejo visual que supone lo diseñado y con los anclajes morfológicos, tipográficos, cromáticos y fotográficos, es posible emitir discursos visuales que presenten los modos condicional, subjuntivo o imperativo.

Reconozco que los discursos del diseño gráfico, no están exentos de estas determinaciones, y los manifiesto en diversos niveles de veridicción, asociaciones de la imagen a la connotación de verdad, a partir de los cuales se definen: *discurso verdadero*, que corresponde directamente con los hechos, es veraz; *discurso verídico* que se ajusta parcialmente al discurso verdadero, es decir, incluye algo de verdad; *discurso verosímil*, que se ajusta a las reglas de un género y tiene apariencia de verdadero, no ofrece carácter alguno de falsedad y *discurso inverosímil* que no tiene apariencia de verdadero o puede ofrecer carácter de falsedad,

[...] la verosimilitud parece sacrificada en todos los casos a una necesidad que el *disegno* expresa bien. Todas y cada una de las figuras [...] espacios [...] motivos [...] han sido alterados de acuerdo a la necesidad que la historia impone y, así, la verosimilitud no es la de lo empírico y singular, es la de la historia concebida como reino de la universalidad de lo cotidiano [...] la necesidad de lo verosímil se afianza a medida que la mirada descubre la inverosimilitud de lo empírico¹⁸²

También se desarrollan clasificaciones discursivas, “el tipo de discurso depende de la selección (limitada por redes de restricciones) de las formas que convienen a la construcción de ese tipo de discurso, y (dentro

181 *Ibid.*, pág. 237

182 Valeriano Bozal. *Mímesis: las imágenes y las cosas*, pág. 130

de las posibilidades de combinación de las unidades discursivas).”¹⁸³ En el diseño gráfico establezco la siguiente tipología de los discursos:

1. *Discurso publicitario*, en el que integro las relaciones de la imagen diseñada con el pensamiento mercantil, se manifiesta en todas las formas de expresión de la publicidad y sus fines están relacionados con la promoción y venta de aquellos objetos, productos o servicios entendidos como mercancías o la promoción de personas cuyas actividades son consideradas también mercancía. Su corpus comprende: *emisores internos*: empresas, marcas de producto, usuarios simulados y pseudolíderes de opinión; *receptores*: toda la población segmentada en grupos estudiados mercadológicamente, todos ellos potenciales compradores cuya respuesta se refleja en los índices cuantitativos de las ventas de producto; el *contenido de sus mensajes* se refiere a valores arbitrariamente adjudicados a los productos, a las expectativas de calidad, comodidad y prestigio de los posibles compradores.
2. *Discurso propagandístico*, donde incluyo las relaciones de la imagen diseñada con el pensamiento político, es conocido también como imaginiería política y sus fines se enfocan a la persuasión o promoción de las ideas, su forma de respuesta se manifiesta en el voto o la manifestación. Su corpus comprende: *emisores internos*: partido, candidato, líderes –jefes de partidos o sindicatos–, jefe de Estado y grupos marginados; *receptores*: primordialmente grupos definidos por sus necesidades sociales: niños, madres, ancianos,

183 Helena Beristáin. Diccionario de retórica y poética, pág. 155

parejas, familias, jóvenes, mujeres, trabajadores; el *contenido de sus mensajes* se refiere a los valores que son objeto de divergencias políticas –voto, democracia, poder, libertad, solidaridad, represión–, los problemas cotidianos de una población, el ámbito de vida, –ciudad habitable, proyectos de estabilidad económica, educación–, aliados del poder –censura, policía, ejército–, formas de contra–poder –huelgas, manifestaciones, llamados a la unidad, invitaciones a la movilización– o las fiestas como el primero de mayo, ritual de los trabajadores de todo el mundo.

3. *Discurso educativo*, que, en mi perspectiva, abarca las relaciones posibles de la imagen diseñada con finalidades de comunicación didáctica enfocadas a la enseñanza formal –escolarizada– o enseñanza no formal– no escolarizada que comprende todas las vertientes de aprendizaje: familia, calle, medios impresos o medios audiovisuales; la respuesta de los perceptores se encuentra en la modificación tangible de conductas. Su corpus comprende: emisores internos: docentes, capacitadores, promotores, líderes de opinión; receptores: desde la vertiente formativa serían todos aquellos agentes participantes de un proceso enseñanza–aprendizaje, desde la vertiente informativa no hay grupos específicos; contenido de los mensajes: desde la corriente formativa, los contenidos son didácticos y pertenecen a programas sistematizados, desde la vertiente informativa comprende la información señalética, museográfica y arquigráfica y la información de contenido.

4. *Discurso plástico*, donde constituyo las relaciones de la imagen diseñada con el pensamiento gráfico y lúdico, se inserta en las artes visuales como parte de la denominada gráfica. Su corpus comprende: emisores internos: diseñadores o signos; receptores: indefinidos; contenido de los mensajes: referencias a valores plásticos.
5. *Discurso ornamental*, en el cual rescato las relaciones de la imagen diseñada con las funciones de ornato, se relaciona con las artes decorativas y los oficios artesanales. Su corpus comprende: emisores internos: diseñadores o signos; receptores: no definidos; contenido de los mensajes: decorativo
6. *Discurso perverso*¹⁸⁴, en el que describo las relaciones de la imagen diseñada con finalidades intencionales de daño visual o psicológico. Su corpus comprende: emisores internos: complejos y variables; receptores: no definidos; contenido de los mensajes: obsceno¹⁸⁵, amarillista, violento y aberrante.

184 Perverso se refiere, en la definición que Deleuze retoma de Freud, a la desviación de los fines, en el diseño gráfico se expresa por medio de mundos posibles y sujetos variables que sólo existen en el contexto de lo que expresan pero que adquieren sentido para otros, “todo estudio de la perversión intenta manifestar la existencia de una “estructura perversa” como principio del cual derivan eventualmente los comportamientos perversos. En este sentido, la estructura perversa puede ser considerada como aquella que se opone a la estructura del Otro, y que la sustituye [...] la perversión no es nada sin la presencia del otro [...] el mundo del perverso es un mundo sin otro, y por consiguiente un mundo sin posible. El Otro es lo que lo posibilita. El mundo perverso es un mundo donde la categoría de lo necesario ha reemplazado completamente a la de lo posible” Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*, págs. 307–318

185 “Lo obsceno es lo que acaba con todo espejo, toda mirada, toda imagen. Lo obsceno pone fin a la representación [...] hoy existe toda una pornografía de la información y la comunicación [...] de todas las funciones y objetos en su legibilidad, su fluidez, su disponibilidad, su regulación, en su significancia forzada, en su actuación, su ramificación, su polivalencia, su expresión libre [...] Marx denunció la

7. *Discurso híbrido*, que considero resultante de la interacción de dos discursos de diferente naturaleza.

En cada uno de estos tipos de discurso presento los mensajes de tal forma que permiten un acercamiento de la realidad estimulando el ejercicio de conocimiento, captando la atención y aludiendo a experiencias previas.

Cada uno de los discursos lo materializo en un soporte determinado en el que el lenguaje queda fijo, es decir, el discurso como pensamiento o acción desaparece para dar lugar al discurso diseñado, una manifestación política se traduce en una historieta, una instrucción se traduce en un señalamiento de tránsito, un símbolo se traduce en la marca de un producto, no por ello soslayo las condiciones afectivas que acompañan al conocimiento, antes bien presento a los discursos de lo diseñado, en su calidad de acontecimientos, que actúan como catalizadores, desencadenan conductas en los receptores y son comprendidos como sentido.

obscenidad de la mercancía y esta obscenidad estaba vinculada a su equivalencia, al abyecto principio de libre circulación, más allá del valor de uso del objeto" Hal Foster y otros. *La posmodernidad*, págs. 193-194

CUARTA PARTE. *Diálogo con el mundo visual*

*"el color blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse
es la nada primigenia, la nada anterior al comienzo, al nacimiento"*

Kandinsky

10. SENTIDO EN EL DISEÑO GRÁFICO

Si la interpretación hermenéutica, como afirma Andrés Ortiz-Osés, "se autodefine por último como liberación del sentido"¹, para establecer los argumentos que abran a la comprensión dialógica, es imprescindible partir de la reconstrucción del sentido en el contexto de lo diseñado, "si todo discurso se actualiza como acontecimiento, todo discurso es comprendido como sentido [...] como la síntesis de dos funciones: la identificación y la predicación"², este concepto de sentido permite entender que la significación integra lo que se quiere comunicar y la materialización de dicha comunicación expresa en su sentido los significados del mensaje, del emisor y del medio, a esto Ricoeur lo ha definido como una relación dialéctica entre el acontecimiento y el sentido.

[...] el acontecimiento no es solamente la experiencia tal como es expresada y comunicada, sino también el intercambio intersubjetivo en sí, el acontecer del diálogo. La instancia del discurso es la instancia del diálogo [...] el mensaje tiene el fundamento de su comunicabilidad en la

1 Andrés Ortiz-Osés. *La nueva filosofía hermenéutica*, pág. 77

2 Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación*, pág. 26

CUARTA PARTE. *Diálogo con el mundo visual*

*“el color blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse
es la nada primigenia, la nada anterior al comienzo, al nacimiento”*

Kandinsky

10. SENTIDO EN EL DISEÑO GRÁFICO

Si la interpretación hermenéutica, como afirma Andrés Ortiz-Osés, “se autodefine por último como liberación del sentido”¹, para establecer los argumentos que abran a la comprensión dialógica, es imprescindible partir de la reconstrucción del sentido en el contexto de lo diseñado, “si todo discurso se actualiza como acontecimiento, todo discurso es comprendido como sentido [...] como la síntesis de dos funciones: la identificación y la predicación”², este concepto de sentido permite entender que la significación integra lo que se quiere comunicar y la materialización de dicha comunicación expresa en su sentido los significados del mensaje, del emisor y del medio, a esto Ricoeur lo ha definido como una relación dialéctica entre el acontecimiento y el sentido.

[...] el acontecimiento no es solamente la experiencia tal como es expresada y comunicada, sino también el intercambio intersubjetivo en sí, el acontecer del diálogo. La instancia del discurso es la instancia del diálogo [...] el mensaje tiene el fundamento de su comunicabilidad en la

1 Andrés Ortiz-Osés. *La nueva filosofía hermenéutica*, pág. 77

2 Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación*, pág. 26

estructura de su significado [...] la reciprocidad de intenciones es el acontecimiento del diálogo³

Gilles Deleuze se refiere a los círculos de la proposición –efecto de la relación entre acontecimiento y lenguaje– en los cuales distingue varias dimensiones: designación, manifestación y significación, todas ellas expresan las posibles proposiciones: lógica, geométrica, algebraica, física, sintáctica, sin embargo requieren de una cuarta que se refiera a la esencia de la expresión: el sentido.

[*El sentido*] sería entonces irreductible a los estados de las cosas individuales, y a las imágenes particulares, y a las creencias personales, y a los conceptos universales y generales. Los estoicos supieron decirlo: ni palabra, ni cuerpo, ni representación sensible, ni representación racional [...] ni siquiera puede decirse que el sentido exista ni en el espíritu, ni con una existencia física ni con una existencia mental [...] El sentido es lo expresado [...] no existe fuera de la proposición que lo expresa [...] no se confunde en absoluto con la proposición, tiene una *objetividad* completamente distinta [...] no hay que preguntar cuál es el sentido de un acontecimiento: el acontecimiento es el sentido mismo⁴

El sentido se entiende como vínculo⁵ entre sujeto, objeto y contexto, y se manifiesta como referencia obligada entre pensamiento y lenguaje, captar

3 *Ibid.*, pág. 30

4 “como atributo de los estados de cosas, el sentido es extra-ser, no es el ser, sino un aliquid que conviene al no-ser. Como lo expresado de la proposición, el sentido no existe, sino que insiste o subsiste en la proposición. Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*, págs. 42–44

5 Patxi Landeros aclara que este vínculo originariamente busca la unidad entre Dios (el misterio), el hombre (consigo mismo) y la naturaleza (el mundo), totalidad que, al verse fragmentada, busca fusionarse en el sentido. “La misma intención subyace al relato (*mythos*), a la palabra (*lógos*) y al símbolo (*symbolon*)... establecer una malla de relaciones (*systema*) que evoque, siquiera de forma frágil y nebulosa, aquella

el mundo está correlacionado con captar el sentido de las cosas “la manera en que el universo aparece ante el hombre como un conjunto de cualidades [...] define un vasto conjunto significativo sobre el que se ejerce la actividad semiótica, el análisis de la estructuración de sentido”⁶; el sentido no es arbitrario, responde a una intencionalidad representada y, si bien es cierto que diversas representaciones pueden vincularse a un mismo sentido⁷, es fundamental la asociación entre intencionalidad, representación, referencia y sentido, este último “es el modo de darse el objeto, es un aspecto parcial que no agota la referencia [...] en un lenguaje ideal la situación perfecta que evitaría toda ambigüedad sería aquella en la que cada signo correspondiera a una referencia y expresara un sólo sentido”⁸, pero no existe el lenguaje ideal, ni escrito ni hablado ni visualizado.

[...] la totalización del saber [...] tema que suele aparecer especialmente a un nivel de racionalidad dialéctico-hermenéutica como pregunta por el sentido [...] El sentido se distingue, efectivamente, del mero significado abstracto o parcial por coagular, condensar o coimplicar los diversos elementos o segmentos del saber en una totalidad de significación [...] El sentido [...] trasciende la mera amalgama de significados [...] les confiere significancia o relevancia antropológica: si los significados pertenecen a un texto como “marca”, el

totalidad primigenia:” Patxi Lanceros. “Sentido” en *Diccionario de hermenéutica*, pág. 745

6 Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*, pág. 55

7 Lo advierte Rudolf Arnheim al afirmar que “la imagen de por sí no indica cuál es su función. Un triángulo puede ser [una figura geométrica, la representación de la trinidad para el catolicismo], un signo de peligro, la representación de una montaña o un símbolo de jerarquía”. Rudolf Arnheim. *El pensamiento visual*, pág. 150.

8 Francisco Conesa y Jaime Nubiola. *Filosofía del lenguaje*, pág. 106

sentido enhebra la textura misma del texto como su hilo conductor (tejido, urdimbre, trama)⁹

Husserl denomina al sentido última expresión, cuando el filósofo “se interroga por el “*noema* perceptivo” o “sentido de la percepción” [*noema*: contenido referido al objeto pensado] lo distingue a la vez del objeto físico, de la vivencia psicológica, de las representaciones mentales [intencionalidad, referida al modo en que se tiene conciencia del objeto: *noesis*] y de los conceptos lógicos.”¹⁰

El sentido en lo diseñado, sería así un correlato intencional del acto de percepción visual, donde la esencia sintética de la conciencia del receptor explica que el objeto intencional, siendo él mismo, por ejemplo un libro, sea de manera distinta ante ella, con distintos predicados, que establecerían la diferencia entre un libro ilustrado y un libro que sólo presenta tipografía, o entre un libro con ilustración infantil y un libro con ilustración científica.

Todo sentido intencional, que en el caso que nos ocupa tendría como núcleo esencial de significación al mensaje, tiene su objeto: lo diseñado, por ejemplo, un cartel, y todo objeto sentidos distintos, si el cartel integra la palabra *apple* a la imagen fotográfica de una computadora que muestra en el centro la abstracción de una manzana junto al texto “piensa

9 Andrés Ortiz- Osés. *La nueva filosofía hermenéutica*, pág. 104 / Ver también referencia del mismo autor del apartado 1-3, pág. 77

10 También tienen sentido “los objetos imposibles –círculo cuadrado, materia inextensa, *perpetuum mobile*, montaña sin valle, etc. – son objetos *sin patria*, en el exterior del ser, pero que tienen una proposición precisa y distinta en el exterior: son el extra-ser, puros acontecimientos ideales inefectuales en un estado de cosas [esta es la] paradoja de Menoing” Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*, págs. 43

diferente”, lleva a cabo una fusión de predicados, tantos como sean unidos a él, destacando el imperativo de ir a las cosas (*zu den Sachen selbst*).

Heidegger, después de pensar al ser como horizonte del ser-ahí (*Da-sein*) y de concebirlo como límite y destino, postuló “una visión del ser como “cultura” o “sentido consentido”, es decir, como totalización del sentido de una época [...] o acontecimiento lingüístico (realidad realizada) [...] ha logrado definir al Ser [...] como lenguaje o apalabramiento de la realidad en su sentido”¹¹, desde esta posición, el lenguaje, además de constituir el principio hermenéutico de toda interpretación, muestra al ser y lo muestra como sentido. Gadamer, en este mismo orden de ideas, fundamenta la condición de posibilidad de la comprensión en la experiencia histórica mediatizada por los prejuicios y la tradición en la apertura a la multiplicidad de sentidos.

La hermenéutica contemporánea procede fundamentalmente de Heidegger y Gadamer [...] en ambos autores confluye una misma visión de ontologización del lenguaje concebido cuasi nietzscheanamente cual voluntad de potencia del Ser, como potenciación del ser y fundación de realidad, verdad y sentido. Estamos así como pre-comprendidos (*Vor-verständnis*) en un lenguaje que más que hablamos a nosotros [...] habla a través nuestro. La precomprensión en la que yacemos cuasi aherrojados sería más bien una pre-relación [...] relación que en alemán

11 “Heidegger muestra el camino hacia el lenguaje para referirse, finalmente al camino mismo del lenguaje [...] explicar nuestro hablar (*sprechen*) por el lenguaje fundante (*sprache*) [...] la radicalización heideggeriana intenta definir el hablar mismo humano en su totalidad o estructura como lenguaje, pues para Heidegger el mero decir [...] es ya siempre audición”. Andrés Ortiz-Osés. *La nueva filosofía hermenéutica*, pág. 78-79

quiere decir com-portamiento [...] de este modo el lenguaje es el Relato del Ser como Sentido. El Sentido, en efecto, dice relación, *lógos*-reunión, relación de implicación [...] el sentido no es sino el reverso metafísico del valor [...] se constituye a nivel axiológico pero se instituye o articula a nivel lingüístico.¹²

Entiendo la noción de sentido en el diseño gráfico como la secuencia de situaciones por las que un sujeto sensible, el diseñador, conforma su pensamiento¹³ respecto a la necesidad de un emisor externo, y manifiesta su modo de comprender un mensaje determinado, que contiene una finalidad y una dirección; el sentido comprende la capacidad del diseñador para visualizar y configurar la interpretación de un mensaje o la explicación de algún acontecimiento, “el sentido sólo puede construirse como imagen desbordando los límites de la razón que ha olvidado su traumático nacimiento y que progresivamente se ha vaciado de contenido simbólico.”¹⁴

12 “El sentido dice, pues, *symbolom*, reunión de ser y no-ser, de positivo y negativo, de bien y de mal [...] la dialéctica expresa el movimiento configurador y tranfigurador del mundo, el advenir del sentido. Por ello es inexcusable el recurso de la dialéctica para poder dar cuenta del sentido y sus coimplicaciones [...] En la visión clásica de Escoto Eriúgena, la dialéctica funda un lenguaje diacrítico en el que a través de un proceso (*método*) de división (*separación: solve*), conjunción (*unión: coagula*) y discernimiento (*discernere*), se hace justicia distributiva de lo real colocándolo en su topología (*tópica: lugar*) apropiada” Andrés Ortiz-Osés. *Metafísica del sentido*, págs. 33, 34 y 36

13 “[...] el sujeto está dotado tanto de unas condiciones a priori de la sensibilidad o del entendimiento [...] constituido por unas configuraciones culturales de sentido [...] prisma desde donde interpreta el mundo [...] presupuestos, prejuicios, valores, maneras de intelección y de ver las cosas [...] su comprensión se realiza siempre inevitablemente desde los contenidos que lo configuran, es decir, que ha experimentado o aprendido.” Gonzalo Mayos Solsona y otros. *Los sentidos de la hermenéutica*, pág. 25

14 Patxi Lanceros. “Sentido” en *Diccionario de hermenéutica*, pág. 749

En estos dominios debo anotar que todo discurso en el diseño gráfico expresa un excedente de sentido que forma parte de su significado pero también integra determinaciones del contexto en el que se genera la necesidad, en el que se diseña y en el que se inserta lo diseñado, entre dichas determinaciones Jacques Aumont¹⁵ menciona el sentido temporal de la imagen, cuya representación se hace con referencia a las categorías de la duración, del presente, del acontecimiento y la sucesión, el sentido del futuro, el sentido de la sincronía y la asincronía.

En especial, respecto a la duración, considero que las imágenes denominadas *mediáticas* se recuerdan mejor que los textos, dadas sus condiciones retóricas, como la repetición, que posibilitan la sedimentación y permanencia de las representaciones en la memoria de los receptores y el poder de las imágenes sobre su comportamiento, que impacta en forma activa dado que se manifiesta en acciones concretas: adquirir un producto o servicio, expresar una preferencia política, contribuir con alguna causa, seguir algún ejemplo como modelo, concordar con una idea, copiar algún modelo, o mediaciones de índole diversa.

La posición que al respecto defiende la cultura mitológica, como la del Círculo de Eranos, concibe lo mítico como el ámbito abierto del sentido, “hay que reunir en el sentido su doble esencia [...] explicativa e implicativa [...] el sentido yace en la mediación [...] explica implicando”¹⁶, y dicha mediación en lo diseñado, desde mi punto de

15 Jacques Aumont. *La imagen*, pág. 112 y 113

16 K. Kérenyi y otros. *Arquetipos y símbolos colectivos*, pág. 313

vista, es comprensible desde la visión analógica que, como toda producción cultural polisemántica vincula el texto visual con el contexto, donde más allá de la repetición y la estandarización, se establece un núcleo de comunicación cuya esencia es similar a las “imágenes agentes de los antiguos”¹⁷ que actuaban sobre la memoria por su capacidad de asociación con imágenes mentales, con aspectos sintéticos del discurso que requieren mediar entre la equívocidad del excedente de sentido y la univocidad del sentido literal.

Enzo Paci ha insistido en la necesidad de dar fundamentabilidad hermenéutica al tema del *descubrir* del *hacer manifiesto*, del *dejar ver*, en cuanto actos de descubrimiento de lo verdadero [...] *porque hay evidencia* –dice– *hay donación de sentido* [que] se configura como una intención hacia algo *distinto* respecto a lo que está en el acto de la *intentio* [...] lo intencionado se llena de algo que no está en su *intentio* [...] la cuestión del significado y de la donación de sentido va más allá de la verdad que se deriva de la lógica del juicio predicativo [...] el descubrimiento de un núcleo de sentido [en lo diseñado] sucede con los mismos procedimientos que muestran cómo las cosas del mundo poseen un sentido que está más allá de lo percibido¹⁸

Afirmo que el sentido en el diseño gráfico, se construye en un proceso de semiosis, en el que se teje una urdimbre de significación que resulta de la acción de los signos, coincidiendo con Ortiz–Osés en concebir la realidad como relacional, “la razón [afirma el autor] justifica o legitima toda realidad [...] la relación sólo la refiere o relata [...] aquí no hay

17 Cfr. Martine Joly. *La interpretación de las imágenes*, págs. 214-215

18 Stefano Zecchi. *La belleza*, págs. 173, 174 y 180

verdad sino sentido”¹⁹, añadido que lo importante es contar con los conocimientos pertinentes para entender el signo y sus contenidos, en una concatenación de semiosis visual cuya expresión es siempre el todo de un objeto diseñado, nunca un estímulo visual aislado o un elemento fuera de la composición del todo, así, completando mi idea con el pensamiento del Grupo M, “el contenido será, simplemente, el universo semántico”²⁰, el contexto y circunstancias del uso del signo en un complejo de fenómenos que atañen al objeto diseñado.

El *Umwelt* sería el universo fenoménico, la parte del medio ambiente que un organismo selecciona a través de los sentidos específicos que posee y que constituye su mundo privado [...] los fenómenos que constituyen el *Umwelt* son términos de una mezcla de relaciones dependientes de la mente e independientes de la ente. De aquí que los fenómenos de *Umwelt* incluyan aspectos nouménicos del entorno los cuales han sido objetivados por medio de la sensación y la percepción y los han puesto a disposición de la comprensión [...] La mejor traducción de *Umwelt* sea la expresión de “mundo objetivo”²¹

En la cultura visual considero relevante el entendimiento de la semiosis a partir de la idea de sentido en tanto la imaginaria visual lo es por la significación múltiple, por el excedente de sentido en el que se reconocen

19 “podríamos hablar de forma o figura simbólica entre las palabras y las cosas y entonces no dualizamos lo decible (lógicamente) y lo indecible, pues ambos territorios son simbólicos [...] no hay explicación racional de la realidad que no se tope con el límite irracional de un destino o destinación, de un elemento mítico (transracional, destinal, facticidad trascendental)” Andrés Ortiz-Osés. *Visiones del mundo*, págs. 79 y 80

20 Groupe M. *Tratado del signo visual*, pág. 41

21 John Deely. *Los fundamentos de la semiótica*, pág. 63, nota 4

diversas imágenes agente cuya jerarquía visual reconstruye consignas de lectura que dependen del medio en que se expresan, de la configuración y de los campos de significación que incluyen tópicos ya conocidos y tópicos nuevos.

Doy por cierto que por sí mismo, ningún objeto o signo visual significa más de lo que está en su esencia, sin embargo, inmerso en una comunicación intencional como lo diseñado gráficamente, es posible que se abran horizontes de sentido. Coincido por ello con Eco quien señala que las imágenes deben ser consideradas textos visuales, yo modificaría la afirmación reiterando que lo diseñado debe ser considerado texto visual dado que se trata de un complejo de signos que produce sentido y éste, “no se produce por la suma de los significados parciales de los signos que lo componen, sino a través de su funcionamiento textual”²²

Concibo el excedente de sentido como el incremento de significados que trascienden lo dicho por el texto visual, que provienen de los aspectos expresivos del texto, del contexto y del intérprete, y lo sustento en la afirmación de Gadamer acerca de que “sujeto y objeto no corresponden a un diferente *modo de ser* y, por tanto, no son completamente ajenos entre sí, sino que se copertenecen. No son dos realidades completamente diferentes [...] el sujeto interpretador comprende desde los parámetros que le ofrece su tradición cultural”²³ Por ello, presento a lo diseñado como la manifestación de un universo fenoménico que subyace desde su

22 Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*, pág. 78

23 Mayos Solsona y otros. *Los sentidos de la hermenéutica*, pág. 24

conceptuación hasta su materialización, así distingo los actos de percepción, representación, intencionalidad, semiosis y comunicación.

Sintetizando, encuentro que la percepción es un proceso de reconocimiento en el que se encuentran factores como las sensaciones, la transformación simplificadora de éstas y los procesos cognitivos en los cuales intervienen la repetición y la memoria de tiempos, ritmos, formas y contenidos. Concibo así, al diseño percibido como espacio de representación del cual se forma una imagen mental que remite a uno o varios fragmentos de la realidad que mantienen un vínculo con ese todo diseñado concebido por Gauthier como “figuración del espacio: según la distancia que mantiene con estas nociones, como con las del tiempo [...] la imagen penetra diferente en el universo del sentido.”²⁴

[...] la percepción es considerada implícitamente como una enumeración de objetos. Ver sería de alguna manera hacer el inventario de objetos identificables que se encuentran en el campo de la visión. Desde que el contorno ha sido trazado, es decir, cuando hemos designado con un trazo, incluso esbozado, la unidad base de la operación perceptiva, se efectúa la localización;...el contorno simplificado al extremo, es decir, el pictograma, puede él mismo servir de etiqueta como lo hace en ciertas escrituras [...] si la línea se redujera al contorno [...] participaría de la designación y no de la expresión²⁵

24 Gauthier. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, pág. 60

25 *Ibid.*, pág. 179. Es importante mencionar que el concepto de percepción se enriqueció a partir de los desarrollos de la fisiología en el siglo XIX cuyos conocimientos sobre el ojo y la visión propician “la ruptura que Foucault plantea entre los siglos XVIII y XIX, en que el hombre emerge como un ser en el cual lo trascendente se traza sobre lo empírico”. Cfr. Jonathan Crary. “Modernización de la visión” en *Poéticas del espacio*, págs. 137-138

La representación que hace a lo diseñado presente según su concepto²⁶ e intencionalidad²⁷, implica significación, que, utilizando el mismo término con el que Frege, *Bedeutung*, designa referencia, “lo real significado por la expresión correspondiente [alude a los tres componentes del significado] sentido, tono y fuerza [Frege] relaciona estrechamente la noción de sentido con la de conocimiento, a la cual está también ligada la de representación”²⁸; lo diseñado representa o re-presenta algo, pero ello no obliga a que mantenga los rasgos de la realidad representada, “la clave para entender la representación son las condiciones de satisfacción. Todo estado intencional con una dirección de ajuste es una representación de sus condiciones de satisfacción”²⁹, por ello entiendo lo diseñado como aquel satisfactor de necesidades de comunicación visual que fija un mensaje en un soporte temporal que debe ser descifrado, “ver no es forzosamente comprender [...] no hay verdaderamente percepción más

26 “[...] la idea (o concepto) y el objeto [lo diseñado] en todos los casos difieren como lo que es conocido de aquello sobre cuya base es conocido. En términos representacionales, la idea y el objeto difieren como aquello que es representado de otra cosa que lo representa, independientemente de si aquello que es representando tiene o alguna vez tuvo una existencia física independiente de la mente” John Deely. *Los fundamentos de la semiótica*, pág. 117

27 “La intencionalidad constituye un tema dominante de la metodología fenomenológica, según la cual el pensar proporciona potencialidad y horizonte a las percepciones [...] conforme a la intencionalidad, presente en todo pensar, el mismo objeto adquiere diversos sentidos según la pretensión de la conciencia en su referirse a él” Alejandro del Palacio Díaz. *La razón contra sí misma*, pág. 57

28 Se debe hacer notar que si bien Alejandro Llano se refiere a estos conceptos de Frege, establece una crítica a la posición del filósofo respecto al carácter objetivo que concede al sentido como determinante del valor de verdad ya que una imagen no es verdadera por el sólo hecho de ser tangible o de concordar con lo representado. Cfr. Alejandro Llano. *El enigma de la representación*, págs. 244 y 251

29 John R. Searle. *Intencionalidad*, pág. 28

que si hay inteligibilidad"³⁰, es por ello que me refiero a la posible lectura de los objetos de diseño gráfico.

Entiendo la comprensión del mensaje en lo diseñado siempre en un estrecho vínculo con las condiciones de intencionalidad, "la intencionalidad es aquella propiedad de muchos estados y eventos mentales en virtud de la cual éstos se dirigen a, o son sobre o de, objetos y estados de cosas del mundo [...] si tengo una intención, debe ser una intención de hacer algo [esto se refiere al] rasgo de direccionalidad"³¹, por ello en la taxonomía de los discursos que propongo, defino el impacto de lo diseñado sobre el comportamiento, las acciones y el pensamiento evocando particularidades y funciones que corresponden con modos simbólicos que no se habían codificado o representaciones alegóricas ya conocidas.

En el proceso de semiosis, subyace mi consideración de que diseñar es una conducta semiológica, funciona con base en signos cuya sistematización reconstruyo a partir del esquema de Charles Morris, que Ortiz-Osés define como una *metodología del sentido*³², los niveles son: sintaxis (cómo se configura el mensaje), semántica (contenido del mensaje, significado) y pragmática (lo que el mensaje quiere decir) donde según la hermenéutica antropológica, surge el sentido.

Lo diseñado, en la forma de comunicación que expongo en este trabajo, integra un conjunto de relaciones organizadas en estructuras

30 Guy Gauthier. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, pág. 143

31 John R. Searle. *Intencionalidad*, pág. 17

32 Andrés Ortiz-Osés. *Metafísica del sentido*, pág. 92

determinadas sintácticamente por texto visual, discurso, medio y contexto en que se ve inmerso y se “reconoce la significación como un proceso subyacente en toda comunicación [...] de acuerdo con este punto de partida la significación se produce siempre que una cosa materialmente presente ante la percepción de un destinatario represente a otra cosa a partir de reglas subyacentes.”³³ De ahí derivó momentos de interpretación por parte de quien construye el sentido, es decir el diseñador, ya sea frente al emisor externo o frente a la mediación, o de quien lo elige, ratifica o percibe.

[...] existe una sintaxis visual. Existen líneas generales para la construcción de las composiciones [...] existe un sistema visual perceptivo básico que todos los seres humanos compartimos [...] la característica dominante de la sintaxis visual es su complejidad. Pero la complejidad no impide la definición [...] una cosa cierta, la alfabetidad visual nunca podrá ser un sistema lógico³⁴

Determino, en este caso particular que el sentido es la evidencia que fundamenta el quehacer intencional que se muestra como significación múltiple y compleja en el diseño gráfico. Para interpretarlo, propongo que se identifiquen y describan las unidades culturales básicas del texto

33 Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*, pág. 59

34 Los elementos básicos de la alfabetidad visual para Dondis son: “la fuente compositiva [...] el punto, o unidad visual mínima, señalizador y marcador de espacio, la línea, articulante fluido e infatigable de la forma, ya sea en la flexibilidad del objeto o en la rigidez del plano técnico; el contorno [...] círculo, cuadrado, triángulo y sus infinitas variantes y combinaciones y permutaciones dimensionales y planas [...] la dirección [...] el tono [...] el componente cromático [...] la textura [...] la escala o proporción y el movimiento”. D.A. Dondis. *La sintaxis de la imagen*, págs. 25 y 28. En efecto, estos podrían ser, en principio los elementos de la alfabetidad visual, sin embargo, la alfabetidad de lo diseñado es mucho más compleja, alude a una diversidad de códigos que no pertenecen únicamente al campo formal o cromático sino que abarcan un espectro más amplio.

visual y aquéllas que, en relaciones de diversos niveles, establecen repertorios gráficos.

Abarco estos repertorios desde el concepto de imaginaria visual que, en el marco del lenguaje visual y el texto visual porta sentido en la medida en que materializa esquemas narrativos que regulan algunas de las relaciones entre los diversos códigos, ya sea en recorridos formales o encadenamientos semánticos que se basan en posibles asociaciones y anclajes propios de fragmentos del universo cultural visual.

[...] los significados se identifican como unidades culturales [...] a la sustitución de la tradicional denominación de corte saussureano (signo, significado, significante) por la de función semiótica, expresión y contenido, utilizando la terminología acuñada por Louis Hjelmslev [dice Eco] cuando un código relaciona elementos de un sistema transmisor (expresión) con elementos de un sistema transmitido (contenido) se produce la significación a través de la aparición de una función semiótica [...] el mundo del contenido es un universo cultural, designa la existencia de un mundo posible en términos culturales, lo que implica que la semiosis es capaz de explicarse por sí sola³⁵

Concuerdo con Ortiz-Osés en que a partir de una visión dialéctica de la dinámica semántica, es comprensible el sentido: toda significación genera sentido y todo sentido genera significación, ambos se expanden culturalmente en calidad de cadenas sígnicas, para las que yo prefiero la imagen de urdimbre sígnica, redes o telarañas de semiosis que me remiten al sentido de infinitud y a la infinitud del sentido, que sólo son posibles en los términos de la anticipación.

35 Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*, págs. 59 y 62

Por anticipación entendían los estoicos y epicúreos los conceptos generales en cuanto permiten a la mente *anticipar* los datos de la experiencia, la anticipación, la pre-visión es cualidad esencial de la razón que sabe, Prometeo (el que sabe antes) es el símbolo clásico de la anticipación del *lógos*.

En Kant, la anticipación de la percepción designa un grupo de principios sintéticos *a priori* del entendimiento, dependientes de la regla *a priori* de que en todos los fenómenos el objeto real de la sensación tiene una cantidad intensiva, o sea un grado; Gadamer alude a la unidad perfecta de sentido denominada anticipación de la comprensión determinada por el contenido.

En el diseño gráfico, percibo que la anticipación de la comprensión abarca las expectativas de sentido trascendentes en el lector y la posible relación de lo referido por el texto con la verdad o la verosimilitud. No creo que se hable de una intuición eidética dado que el ser del *eidós* no toma parte de las cosas que le rodean. El *eidós* del texto visual lo entiendo como el texto visual mismo, es el *eidós* platónico como el verdadero ser del ente, en tanto que hay un vínculo de interpretación de los signos visuales. Puedo especular que correspondería a los términos de una abstracción dado que el sentido deviene en la idea del significado, manifiesta como expresión del pensamiento y esto resulta de la percepción especial de un testimonio sensible.

[...] en cualquier mente humana, el proceso de percepción básico es idéntico. Sólo difiere el contenido debido a que éste refleja hábitos inferenciales perceptuales diferentes
[...] Umberto Eco ha mostrado cómo la valoración del

espectro cromático está basada en principios simbólicos, es decir, culturales [...] *las diferentes maneras en que una cultura dota de sentido al continuum cromático*, a través de la categorización e identificación de unidades de color, corresponde a diferentes sistemas de contenido [...] los nombres de los colores deben verse en un contexto en el que múltiples sistemas semióticos –los que constituyen la cultura en cuestión– interaccionan entre sí [...] de la misma manera que el lenguaje determina la forma en que una sociedad organiza sus sistemas de valores e ideas, también condiciona nuestra percepción cromática³⁶

Asumo, con base en lo anterior que, cuando lo percibido se reconoce, se dan las condiciones de sentido de una lectura visual, dado que se trata expresamente, de una forma de articulación, pensamiento que una vez más sustento en la idea de Gadamer de que “mirar y percibir con detenimiento es en sí mismo una acepción de este algo [...] sólo cuando *reconocemos* lo representado estamos en condiciones de *leer* una imagen [...] ver significa articularla”³⁷. Si sólo se ve, que es una operación de aislamiento de lo observado, la abstracción es dogmática; si se percibe, es decir, si se establecen las pertinencias entre la forma y el contenido, la abstracción es significativa.

“Percibir” puede entenderse en varios sentidos. En un nivel existe una percepción puramente sensorial, diferente

36 El texto resaltado en negritas es un indicador de la autora para llamar la atención sobre el hecho de que el color es uno de los códigos de lo diseñado. No existe diseño exclusivamente cromático, siempre se acompaña al menos de otro de los códigos, generalmente el morfológico, lo cual hace posible hacer énfasis en el sentido de los esquemas de color que se deciden en cualquier diseño. Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*, págs. 45 y 46

37 “[...] el mero ver, el mero oír, son abstracciones dogmáticas que reducen artificialmente los fenómenos. La percepción acoge siempre significación”. Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método I*, págs. 132 y 133

y superior a las sensaciones externas. En este nivel la relación de significación puede ser aprehendida en un sentido práctico. Como el que se emplea en la interacción para abrirse camino en el entorno físico y especialmente para lograr control sobre él o modificarlo para provecho propio. Existe en otro nivel una percepción intelectual [...] en este nivel la relación de significación puede ser no sólo usada y manipulada *in actu exercito* sino también diferenciada del vehículo que la transporta y del objeto que ella transporta³⁸

La relación de significación de lo diseñado reconstruye el sentido a partir de su significación material, es la “mediación o realización concreta de la realidad” ubicada en sus vínculos contextuales la que posibilita aprehender el sentido de un objeto, es decir, un libro diseñado manifiesta su sentido cuando, impreso, está en manos del lector, es lo que Ortiz-Osés define como la reconstrucción antropológica del objeto.³⁹ El espacio visual, afirmaba McLuhan, “es un espacio creado y percibido por los ojos cuando se separan de la actividad de los otros sentidos [...] este espacio es un recipiente continuo [...] es estructurado como una figura estética”⁴⁰, la percepción aísla el campo de lo diseñado para comprender su sentido.

Vicente Muñiz se refiere a la fuerza constructora de sentidos cuya “pragmática es historia sintáctica y semántica humana que siempre necesitará hermenéutica [...] ha de menester de un discurso dialógico diverso”⁴¹, lo diseñado apela a esta relación de dominio sobre el sentido

38 John Deely. *Los fundamentos de la semiótica*, págs. 127–128

39 Cfr. Andrés Ortiz-Osés. *La nueva filosofía hermenéutica*, pág. 108

40 Marshall y Eric McLuhan. *Leyes de los medios. La nueva ciencia*, págs. 35 y 45

41 Vicente Muñiz Rodríguez. *Introducción a la filosofía del lenguaje II*, pág. 200

de la naturaleza y de las cosas en la que se expresa y se comprende el fenómeno percibido.

Guillermo Michel⁴² afirma que no se comprende realmente sino hasta que se penetra en el “espíritu” del conjunto de una estructura, ese es su sentido, éste es entendido así como una intelección “acontecimiento fundamental de la visión del espíritu”. En una analogía que me permito, con las ideas de este autor, una imagen diseñada nunca está aislada, sino inmersa en un contexto, enlazada con otros códigos y otras imágenes que permiten el reconocimiento de pertenencia o la identidad con aspectos discursivos.

Lo diseñado, hago mención, siempre es un fragmento, lo singular que se mueve en una totalidad de la autocomprensión y de la comprensión humana del mundo, de esta totalidad, cada mensaje diseñado, reitero, está separando en una secuencia espacio/temporal un ámbito o un aspecto parcial para llevarlo, según la metodología propia del diseño y la comunicación visual, a un desarrollo expreso, llegado a este punto, concibo lo diseñado como horizonte de entendimiento.

El diseñador construye así el entendimiento de la realidad de lo cual Michel, coincidiendo con Coreth y Emerich concluye que “a cada persona, a cada uno de nosotros incumbe la tarea de convertir el mundo en horizonte de intelección” y, siguiendo con la concordancia manifiesta con los mismos autores, el proceso debiera acercarse primero a la interpretación del fenómeno total para comprender cómo lo particular

42 Guillermo Michel. Cfr. *Una introducción a la hermenéutica*, págs. 35 y 36

está condicionado por esa totalidad, configurando así el horizonte de intelección del sentido de lo diseñado.

Lo anterior es concatenable con lo expresado por Andrés Ortiz-Osés, quien, en su *Metafísica del sentido*⁴³, define el sentido como una serie de “relaciones, religaciones, coimplicaciones y copertenencias, *coimplicidad* en la que predomina el carácter articulador del lenguaje” del cual surge la comprensión.⁴⁴

[...] se trata de la revisión elíptica del sentido [...] el sentido no pertenece al ser sustantivo sino a un devenir...el sentido es etónico: su fragmentación no tendría por qué ser interpretada cual pérdida de sentido sino como deconstrucción y reconstrucción de un sentido [...] puede entenderse negativamente como pérdida del sentido (abstracto), pero positivamente como resensualización (*sentido-senso*)⁴⁵ cultura del fragmento [...] la figura del sentido no es la homeostasis o equilibrio estático sino el equilibrio dinámico u *homeorhesis* (de

43 “La metafísica implícita en nuestra filosofía hermenéutica es una arquifilosofía o filosofía arquetípica: los conceptos clásicos son suplantados por arquetipos, las ideas por símbolos, la abstracción por la imaginación trascendental y su *visión interna* o intuitiva (*Insight, Einsicht, Intuitio*), la necesidad lógica por la antropología y la generalidad o universalidad abstracta por la universalidad concreta [...] cabe y debe distinguirse entre lo arquetípico (imágenes arquetípicas del inconsciente colectivo o imaginal, y lo típico (imágenes típicas de la conciencia colectiva o imaginario social), esta distinción recubre la diferencia hermenéutica entre ontología y lógica.” Andrés Ortiz-Osés. *Metafísica del sentido*, pág. 20

44 “Comprensión: modo de entendimiento (*Verstehen*) en filosofía y las ciencias humanas, que se distingue de la explicación (*Erklären*) propia de las ciencias *stricto-sensu*, según Dilthey y otros” *Ibid.*, pág. 9 y la cita *Ibid.*, pág. 149

45 El sentido es apercibido por Wittgenstein como una *atmósfera* que remite a un sonido de fondo (*Tiefe, Unterton*) [...] San Agustín entiende la auténtica dicción de sentido como una dicción de movimiento o *dirección de la realidad* [...] de aquí que el sentido nunca proceda por abstracción sino por relación. *Ibid.*, pág. 15

reheo=fluir)⁴⁶ [...] este de-más expresa bien la excedencia de sentido como exceso, *exojé* [...] el lenguaje del sentido es, en efecto, un lenguaje relacional que comunica lo incomunicado e identifica la diferencia.

Por ello, lo diseñado construye relacionalmente su sentido, es un complejo de códigos cuya urdimbre, en movimiento permanente – dinámica a la que me he permitido identificar con la imagen y la idea de la espiral hermenéutica– resulta implicativa.

Refiero otra vez la comprensión del sentido, identificado por flechas en múltiples imágenes mentales y gráficas occidentales, como dirección intencionada, ahora bien, el sentido de lo diseñado, es la mediación gráfica a partir de la cual cobran significación una serie de signos que se fusionan en estructuras de implicación como las de los arquetipos⁴⁷ en cuyos puntos de relación, propone Andrés Ortiz-Osés, “se enhebra el sentido cual configuración, *gestalt* o nódulo–módulo [...] los arquetipos son así estructuras emergentes, correlaciones del ser, matrices de la materia, carriles del sentido [...] los arquetipos son condiciones de realidad y realización.”⁴⁸

46 Esta figura procede de Waddington y ha sido utilizada por Piaget, se puede hablar también de homeocine, homeocinesis u homeocinética. *Ibid.*

47 “Arquetipo: configuración de la energía cosmobiopsíquica en imágenes primordiales según Jung y prototipo eidético en Platón”. *Ibid.*, pág. 149

48 Ortiz– Osés reflexiona en las cosas que no son y tienen sentido, en las verdades que tampoco lo tienen, a pesar de que un sentido siempre implica una cierta verdad, se puede tener razón y carecer de sentido, afirma el autor, y todo sentido conlleva la contrarreferencia del sinsentido, “el sentido, *symbolom*, es reunión de ser y no ser, de positivo y negativo, de bien y de mal, un mesocosmos humano regido por la ley de un interlenguaje de ida y vuelta” *Ibid.*, pág. 32 y 35

Implico aquí al sentido de lo diseñado como el trasfondo que se formaliza visualmente en la representación de contenidos de las ideas comunes denominadas inconscientes colectivos que aluden constantemente a figuras simbólicas arquetípicas, míticas y legendarias cuya fuerza significativa se impone dado que compilan complejos de vivencias que trazan saberes y definen el sentido de individuación.

Menciono, para ejemplificar estas figuraciones algunos modelos del repertorio de arquetipos reconocibles:⁴⁹ el héroe, el padre y la madre, el mago (Merlín) y la bruja, el hada y el sabio, Caín y Abel, Dios y el diablo, Fausto y Mefisto, Eros, Dionisio, Hermes-Mercurio, etcétera; todos ellos arquetipifican una parte de la psique humana: el amor, la pasión, lo racional, la relación con el origen, son situaciones universalmente válidas aunque se vean diferenciadas temporal, espacial y representacionalmente. Sin embargo, cuando la imagen arquetípica y su inserción en lo diseñado tiene tal amplitud que su enunciación engloba situaciones fallidas, condenadas como afirma Guy Gauthier⁵⁰, a repetirse sin cesar perdiendo el sentido originario, entonces, en lugar del arquetipo se da paso al estereotipo⁵¹ —esa condensación que ha servido de base al desarrollo de la comunicación de masas— y el estereotipo puede ser tanto

49 Cfr. Andrés Ortiz-Osés. C.G. Jung. *Arquetipos y sentido*, pág. 52

50 Guy Gauthier. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, pág. 166

51 Roland Barthes se refirió al estereotipo como la expresión que provoca cansancio porque le falta cuerpo, está vacío, *ha perdido el sentido y el referente* porque sólo reitera ideas preconcebidas, Ruth Amossy añade “petrificadas”, que determinan formas de pensar, sentir y actuar en representaciones cuyos índices visuales reconocemos y reconstruimos. Cfr. Martine Joly. *La interpretación de las imágenes*, págs. 223-226

de forma como de fondo, “la condensación” que define Metz, compila convenciones y posibles deformaciones del sentido.

Al construirse el sentido de lo diseñado en la relación de los códigos visuales, acudo a las ciencias del lenguaje para su comprensión, entre ellas a la semiótica ya que coincide en mi suposición de que toda conducta de diseñar supone una acción sígnica, se materializa el mensaje con base en signos que pertenecen a los códigos morfológico, cromático, tipográfico y fotográfico los cuales sistematizo y organizo conforme a una jerarquía de las implicaciones de contenido del mensaje.

Debo señalar que la estructura compositiva de los códigos que expongo responde al proceso de semiosis en el cual integro la idea del sentido en el diseño gráfico con base en los niveles sintáctico (en el que supongo la interpretación de las relaciones formales), semántico (que conformo desde la interpretación de los vínculos significativos) y pragmático (en el que expreso las determinantes de interpretación desde la recepción); reflexiono así en el sentido que trasciende la intención y en la comprensión que se lleva al cabo en un espacio de significación determinado por el texto visual, por lo diseñado, cuyo proceso muestra momentos dialógicos que delimitan la intención mental del diseñador quien está condicionado por el mensaje, no por las conjeturas. Establezco así el supuesto de que el sentido de lo diseñado es correlacional porque siempre se presenta como una mediación basada en implicaciones, surge de vivencias y se expresa en elementos visuales articulados, es una urdimbre sincrónica o diacrónica –dependiendo del discurso– cuyo relato define una direccionalidad.

11. VELADURAS RETÓRICAS EN LA VISUALIDAD

Relacionando las investigaciones sobre el diseño gráfico con las ideas de Mircea Eliade, confirmo mi idea de que la diversidad de manifestaciones de lo diseñado evidencian sus estructuras míticas “y de los comportamientos impuestos a las colectividades por vía de los *mass media* [...] los personajes de las [historietas ilustradas] presentan la versión moderna de los héroes mitológicos [...] el mito de Superman satisface las nostalgias secretas del hombre moderno que, sabiéndose frustrado y limitado, sueña con revelarse un día como *personaje excepcional* como un *héroe*.”⁵²

Manifiesto que lo diseñado, como parte fundamental de la cultura visual de nuestro tiempo, ha contribuido, sobretodo en algunas expresiones discursivas, en la mitificación de personas, objetos y acontecimientos, se esbozan así comportamientos con tintes míticos como la obsesión del éxito, tan característica de la sociedad moderna, que proyecta el deseo de trascender los límites de la condición humana, así, se rinde culto a lo efímero, a lo superficial, a lo que genera deseos insatisfechos, a lo desconocido.

Los mitos expresados en lo diseñado, se componen, como en otros lenguajes, de unidades constitutivas que integran el relato y pueden ser

52 Mircea Eliade. *Aspectos del mito*, págs. 158 y 159

tratados con reglas similares a las de la lingüística, por ello “la coyuntura básica del código visual es la modalidad en la que se desarrolla la exploración sensible de una determinada realidad visual colectiva, común a todos los miembros de un mismo contexto”⁵³, estas observaciones constituyen una visión del mundo, “una *Weltanschauung* por parte del código y acerca de la limitación perceptual que éste impone al espectador.”⁵⁴

El haz de relaciones o unidades que conforman un mito ha sido denominado por Lévi-Strauss *mitema* y “lo que aquí se llama sentido no es en absoluto lo que el mito significa, en el sentido de su contenido o intuición filosófica o existencial, sino más bien el arreglo o disposición de los mitemas mismos, en pocas palabras la estructura del mito.”⁵⁵

Considero que el recurso que ha contribuido en gran medida a la generación de estos excedentes de sentido en lo diseñado ha sido la retórica, “la retórica es ciertamente [...] la composición artística del discurso y de la argumentación, y la tradicional unidad de retórica y poética tiene un fundamento”⁵⁶; las figuras de la retórica han permitido desde un discurso gráfico, verbal o visual, hacer patente un sentido recto y otro figurado, ambos completos a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente. Sus principales tropos, sinécdoque, metonimia

53 Juan Carlos Sanz. *El libro de la imagen*, pág. 55

54 Se percibe la *realidad visual* a través de los códigos y ellos integran los modos expresivos en función del denominado “*inventario iconográfico, o imaginario común*” *Ibid.*, págs. 55 y 56

55 Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación*, pág. 95

56 H.G. Gadamer. *Poema y diálogo*, pág. 65

y metáfora, que no los únicos, emplean las palabras o las imágenes en un sentido distinto al que les corresponde, pero que tiene con éste alguna conexión o semejanza.

[...] la retórica se propone el bien común de la sociedad, al mover al hombre a actuar por medio de la persuasión [...] la persuasión que la retórica ejerce –como nos lo hará ver H.G. Gadamer– es detectada por la hermenéutica como resorte de la praxis [...] la retórica encierra una concepción antropológica de que todo el hombre está siendo interpelado en ella, y que se conjuntan en ella la sintaxis, la semántica y la pragmática⁵⁷

La retórica, según Michel Foucault “es el inventario y el análisis de los medios a través de los cuales se puede actuar sobre los otros mediante el discurso”⁵⁸, en la retórica, lo importante es la persuasión, su método es la argumentación la cual se utiliza para elaborar una demostración, algunos autores indican que la retórica, como la dialéctica comporta la existencia de los contrarios, sin embargo, la retórica utiliza modos del lenguaje y expresiones que califican la realidad de manera tal que muestran estimaciones diversas sobre ella, considera siempre lo convincente. La

57 Mauricio Beuchot. *La retórica como pragmática y hermenéutica*, págs. 117 y 119

58 “En la Antigüedad se estableció la confrontación entre la *paresia* (el hablar franco [etimológicamente significa decirlo todo]), la *adulación* (adversario moral) y la *retórica* (adversario técnico) [...] la adulación es un discurso falso, mentiroso. En lo que respecta a la retórica, la verdad es menos importante que la persuasión. La *paresia* transmite la verdad directamente mientras que la retórica en el mejor de los casos lo hace indirectamente [...] la *paresia* no es tanto el contenido (la verdad), cuanto reglas de prudencia y habilidad. La retórica tiene por función actuar sobre los otros para producir el mayor provecho de aquél que habla” Michel Foucault. *Hermenéutica del sujeto*, págs. 61 y 99

retórica “tiene como objeto influir en el ánimo y el comportamiento de los oyentes mediante el discurso.”⁵⁹

Para Carlos Pereda, la retórica “es el arte de presentar los argumentos de manera tal que, convenciendo, produzcan asentimiento [...] es el arte del adorno verbal”⁶⁰, el autor distingue dos modalidades: la retórica como arte de convencer y como método para seducir

Retórica [según Aristóteles] es la facultad de considerar en cada caso lo que puede ser convincente, cuyo objeto no se refiere a un género específico [los procedimientos retóricos se consideran] procedimientos de persuasión [entre ellos se encuentran] el paralelismo, la polaridad y la analogía [los argumentos retóricos pueden ser de tres tipos], unos se refieren a la personalidad del orador, a la actitud que toma al hablar [discurso que se refiere a la deliberación sobre el futuro] un segundo tipo se refiere al oyente, a quien hay que poner en una determinada actitud emocional [discursos de defensa] el tercero, se refiere a la exposición, que tendrá que presentar los hechos como verdaderos o probables [discursos de exhibición]⁶¹

59 “Los retóricos latinos le atribuían a la retórica una triple función: enseñar, deleitar y mover (*docere, delectare, movere*), poniendo así de relieve la capacidad para influir en los afectos del público. A los géneros clásicos de la retórica –judicial, deliberativo y demostrativo– hay que añadir hoy día la publicidad, en la que se presenta un producto o servicio para que sea adquirido o se tome una actitud positiva hacia él [...] la capacidad de interacción social del lenguaje va unida también a la posibilidad de manipulación” Francisco Conesa y Jaime Nubiola. *Filosofía del lenguaje*, pág. 208

60 “[...] las partes del proceso retórico son: *inventio* o lo que se quiere decir, dispositivo o arreglo de las partes, *elocutio* o estilo, *memoria* y *pronuntiatio* o expresión oral. Junto a estas partes se codificó una serie de figuras del lenguaje: catacrexis, hipálage, sinécdoque, metonimia [...] la retórica clásica tenía un fuerte componente normativo; era una preceptiva y se centraba en la composición de discursos” Carlos Pereda. “Sobre la retórica” en María Herrera L. *Teorías de la interpretación*, págs. 105–107

61 Los discursos retóricos estaban divididos en partes: proemio (*prooimom*) en que se trataba de llamar la atención de la audiencia y enfocar la cuestión, la narración de

En las teorías de la comunicación, las cuestiones retóricas son aplicables al emisor, al receptor (a quien se debe conocer para hablarle en la forma en que puede comprender lo que se quiere decir) y al mensaje y ponen en juego diferentes niveles operativos que permiten pasar de un nivel a otro (sintáctico, semántico y pragmático). Por ejemplo, Barthes denomina retórica al conjunto de significantes de connotación mientras Eco la reconoce como una operación vinculada al aspecto semántico en la cual reconoce cinco niveles de codificación: icónico (lugar de los códigos de reconocimiento), iconográfico (terreno de los enunciados visuales), topológico (lugar de la retórica visual: metáforas), tópico (lugar de las connotaciones culturales estereotipadas) y entimemático (lugar de las argumentaciones visuales)⁶². En los términos de la comunicación visual y específicamente del diseño gráfico, adjudico referencias retóricas a la materialización del mensaje por parte del diseñador, a qué dice y cómo lo dice el emisor interno, a la configuración de lo diseñado visualizada en un medio, en tanto soporte del mensaje, y al receptor.

Para enfatizar la importancia de la retórica visual, es importante hacer referencia a las formas de razonamiento y razonamiento aparente (porque están basados en verosimilitudes e indicios) que utilizaba la retórica

los hechos (*diégesis*) que debía orientarse naturalmente desde el punto de vista parcial del orador, las pruebas (*piesteis*) y las conclusiones (*epilogos*) en que se buscaba por todos los medios provocar sentimientos favorables u hostiles. Aristóteles, en este texto, señala el método y la naturaleza del razonamiento retórico (*techne rhetoriké*). Aristóteles. *Retórica*, págs. 18-20

62 Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*, pág. 94

antigua, Aristóteles⁶³ destacó los más comunes a los tres géneros de discurso (deliberativo, forense y de exhibición):

Amplificación o atenuación de lo posible y lo imposible; si algo es posible, también lo es lo similar y se aplica tanto al género como a la especie. Los argumentos utilizados son el ejemplo y el entimema, el ejemplo, similar a la inducción se refiere a hechos reales o ficticios, mientras que el entimema demuestra o refuta a partir de proposiciones compatibles o incompatibles respectivamente. En las argumentaciones se destacaba la metáfora por su sonoridad y significación para los sentidos.

Las líneas de razonamiento de los entimemas se basan en los contrarios, en las derivaciones de términos semejantes, las derivaciones de cantidad o de proporción en los términos, las relaciones correlativas, las relaciones temporales, las definiciones, la diversidad de sentidos de los términos, la fragmentación de las ideas, los antecedentes similares, las omisiones de momentos o circunstancias, los accidentes o las causas falsas.

También se sostenían los argumentos en líneas de exhortación, disuasión, acusación, defensa, elogio, suposición, indignación, correspondencia de hechos o causas, censura a partir de las consecuencias, evidencia de posibilidades o beneficios, interpretación de términos. Algunas de ellas derivaban en la expresión que podía simular una conclusión sin que hubiera precedido un razonamiento. Se pueden resumir las líneas de razonamiento del entimema en cuatro: la probabilidad (se basan en lo que sucede o puede suceder), el ejemplo (muestran semejanzas con otros

63 Cfr. Aristóteles. *Retórica*, págs. 191–290

casos), la prueba (atienden a lo necesario y a lo que es siempre) y el indicio (evidencian lo general y lo particular, sea o no verdadero).

Esta breve mención que hago de los recursos de la retórica antigua es importante en virtud de que no difiere, en lo que a elementos persuasivos se refiere, de aquéllos utilizados hoy día en algunas de las aplicaciones de la retórica visual, sobretodo en las que, como indica Rubert de Ventós, se refieren al discurso ideológico, entendido como aquél que tiende a dar una legitimación universal a intereses particulares, y sus criterios de dominación (nivel económico, edad, cultura, sexo y raza, entre otras instancias legitimadoras de poder), un ejemplo patente se encuentra en múltiples variantes del discurso publicitario, entendida así, la retórica, como lo indica Mauricio Beuchot, “corre el peligro de irse a la parte puramente emotiva, en forma de demagogia [...] puede ser, como en los sofistas, un arma de poder, para conseguir el dominio dejando de lado la razón y la verdad”⁶⁴

[...] el discurso ideológico responde a los intereses de una clase: el dispositivo intelectual que trata de camuflar sus contradicciones y dar una apariencia universal a sus particulares intereses y puntos de vista [...] ideológico es un discurso motivado, falso, no transparente [...] dispuesto a legitimar la posición social del emisor, tanto a sus causas como a sus efectos [...] el retórico es un discurso sociológicamente motivado y no justificado teóricamente [...] se distingue en él la clara conciencia que se mantiene siempre de su función de convencer o legitimar. A diferencia de la retórica que trata de pulir y

64 Mauricio Beuchot menciona las observaciones de Ricoeur sobre los riesgos que corre la retórica de servir a la ideología (a la falsa conciencia), así como los peligros de la sublimación y la perversión (Cfr., págs. 128 y 129). Mauricio Beuchot. *La retórica como pragmática y hermenéutica*, pág. 122

embellecer una imagen, en la ideología –como a otro nivel en la poética– la imagen es su mismo modo de producirse⁶⁵

Coincido con McLuhan en que las leyes de los medios visuales pertenecen a la retórica y a la gramática visual. El lenguaje visual, según este autor, siempre se presenta en la modalidad de una metáfora dado que siempre se trata de la traducción de una experiencia de un modo a otro “el principio de traducción o metáfora está en nuestro poder racional para traducir cada uno de nuestros sentidos en los demás”⁶⁶. Según Meyer Schapiro las proporciones y condiciones del espacio poseen cualidades expresivas que corresponde a una dirección específica de las condiciones retóricas “vital importancia que tienen la izquierda y la derecha en los rituales y en la magia [...] en sus extensiones metafóricas del habla cotidiana que hacen referencia a los que es bueno y malo, apropiado y desviado [...] las partes del espacio son signos potenciales [...] el espacio puede invertirse al someterse a un orden de valores en el contexto de los objetos representados o en el portador de la imagen”⁶⁷

Discurro que las posibles asociaciones entre el espacio, el tamaño y el fragmento de la imagen diseñada que se percibe crean efectos que

65 “Foucault en *La Arqueología del saber* tratará de hacer una descripción de los diversos discursos ideológicos atendiendo, entre otros factores: a su relación con las instituciones en las que emerge o que lo detentan (Universidad, burocracia, tecnoestructura); a su modo de conservación (en textos sagrados, en leyes, en *modas* o *escuelas*) a su relación con otros discursos ideológicos (exclusión, apoyo, infección); al lugar que ocupa el sujeto que emite el discurso (lo repite, lo transmite, lo crea, lo recuerda); a sus criterios de validez (ortodoxia, eficacia, elegancia) [...] para Adorno, la ideología aparece cada vez más como la misma condición objetiva de existencia. Cfr. Xavier Rubert de Ventós. *Ensayos sobre el desorden*, págs. 25–37

66 Marshall y Eric McLuhan. *Leyes de los medios. La nueva ciencia*, págs. 240

67 Meyer Schapiro. *Estilo, artista y sociedad*, pág. 42

modifican la función y el contexto de los signos visuales, asimismo, alteran las relaciones de los elementos entre sí y con los objetos reales a que se refieren, un ejemplo es la ordenación medieval donde la figura esencial, fundadora, ocupaba el centro a partir del cual se establecía una jerarquía, ésta manifiesta una condición semántica y en muchos casos retórica: la densidad de un contorno, la delgadez de una línea, la discontinuidad de una curva, los juegos de claroscuro, son variaciones poéticas que construyen los significados del todo, “figura retórica clásica, la metáfora y todas las figuras emparentadas con ella, han alimentado una impetuosa corriente poética... entendamos por ahí las diferentes figuras que permiten substituir un objeto, un personaje, un sentimiento, algo que produzca *imagen*”⁶⁸

[En la perspectiva del Grupo *M*] la retórica es la transformación reglada de los elementos de un enunciado del tal manera que en el grado percibido de un elemento manifestado el receptor deba superponer dialécticamente un grado concebido [...] la operación presenta las fases siguientes: producción de una desviación que se llama alotopía, identificación y nueva evaluación de la desviación. Estas operaciones no se hacen al azar, sino que siguen leyes muy estrictas [...] la segunda tarea [del diseñador] será la de observar la relación que es susceptible de establecerse entre el grado concebido y el grado percibido. Es este lazo el que da su especificidad a tal o cual figura en retórica, y el que, en definitiva, le confiere su efecto o su eficacia en un enunciado dado [...] la naturaleza de esta relación proviene de dos variables

68 Guy Gauthier. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, pág. 240

que son: a) las reglas del dominio al que se aplica la operación retórica y b) la operación misma⁶⁹

Sin embargo, en otras visiones, como la de Gilbert Durand, la retórica es definida como “esa prelógica intermediaria entre la imaginación y la razón...que garantiza el paso entre el semantismo de los símbolos y el formalismo de la lógica o el sentido propio de los signos [...] la retórica se apoya en el poder metafórico de transposición (*translatio*) del sentido”⁷⁰, la retórica, así entendida, tiene como cualidades: la expresión, la transcripción de sentido por medio de un proceso significativo, la repetición de las imágenes, la reversibilidad del tiempo, la ambigüedad y la excedencia de sentido, todas ellas distorsiones de la objetividad.

[...] la figura expresiva, y especialmente la figura retórica, es la reducción a simple sintaxis de esta inspiración fantástica profunda, en la que el semantismo se despoja poco a poco del contenido vívido que lo anima para reducirse progresivamente a un puro procedimiento semiológico y, en última instancia, formal: porque un dibujo está ya en el umbral del signo y ya sabemos como se pasa de la expresión pictográfica a medios de expresión cada vez más formalizados⁷¹

69 El grupo *M* se manifiesta escéptico respecto a la retórica de la imagen, de hecho afirman que “no existe la retórica del signo plástico”, si bien aceptan que “toda estilización es una operación retórica sobre la imagen”. Aquí hay que establecer un principio importante, en esta investigación no se hace referencia ni a la retórica de la imagen, ni a la retórica del signo icónico ni a la retórica del signo plástico, se habla de algo mucho más complejo, la *retórica de lo diseñado*, cuyos códigos relacionados en un texto visual sí expresan figuras retóricas definidas y específicas. Cfr. Grupo *M. Tratado del signo visual*, págs. 232 a 332

70 Gilbert Durand. *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, pág. 396

71 *Ibid.*, pág. 399

Con base en lo anterior, argumento la incidencia de la retórica visual y sus implicaciones para comprender el sentido y la dirección hermenéutica del diseño gráfico en la descripción que Gadamer lleva a cabo sobre la retórica según los cuales en ella se han de encontrar el intelecto y la emotividad.

Asimismo, partiendo del principio de que la hermenéutica se emplea cuando hay polisemia, ambigüedad y diversidad de sentidos en el discurso, el cual coincide con las características que definen expresivamente las manifestaciones discursivas de lo diseñado, afirmo que es factible postular una hermenéutica del diseño gráfico circunscrita a la construcción retórica para la interpretación de sus momentos dialógicos, recordando que, afirma Gadamer la hermenéutica “toma del arte de la persuasión o retórica sus instrumentos y medios...” y añade, “convencer y aclarar si se es capaz de aportar una prueba, tales son manifiestamente el fin y los límites tanto de la comprensión y de la interpretación como del arte del discurso y la persuasión”⁷², Gadamer entiende la retórica como arte de la persuasión mediante discursos y el sentido “no es esa totalidad disponible, sobre la que siempre hemos estado de acuerdo [...] el sentido es [...] dirección. Se mira en una dirección, igual que las agujas del reloj se mueven en un sentido determinado”⁷³, que es lo que determina un posible diálogo ya que el sentido nos pone frente a un horizonte definido.

72 Mauricio Beuchot. *La retórica como pragmática y hermenéutica*, pág. 121

73 H.G. Gadamer. *Poema y diálogo*, pág. 148

La verdad hermenéutica [a que alude Gadamer], es decir la experiencia de verdad a que se atiene la hermenéutica [que Gadamer] ve ejemplificada en la experiencia del arte, es esencialmente retórica. “¿A qué otra cosa debería remitirse la reflexión teórica sobre la comprensión sino a la retórica que desde la tradición más antigua [...] se presenta como la única abogada de una reivindicación de verdad que defiende lo verosímil, el *eikós*, la evidencia de la razón común contra las pretensiones de certeza y demostración de la ciencia?” [...] convencer y explicar sin aducir pruebas son evidentemente la finalidad y condición tanto de la comprensión y de la interpretación como del arte del discurso y de la persuasión retórica⁷⁴

Ricoeur añade a esto que el sentido no se busca en los elementos aislados sino en las unidades discursivas retóricas: unidades complejas que conforman textos, lo que, hago notar, corresponde con el caso que ocupa esta investigación, dado que, según he observado anteriormente, lo diseñado es un texto visual, una unidad discursiva compleja con múltiples intenciones significativas que defino: la del emisor externo, la del diseñador, la del medio, la del mensaje mismo.

También para Ricoeur, la metáfora expresa la “relación entre el sentido literal y el sentido figurativo [...] compleja interacción de significaciones [que] vincula un sentido explícito con uno implícito”⁷⁵, como figura

74 Vattimo incluso hace énfasis en estas referencias que para Gadamer este dominio de la persuasión retórica “se extiende sobre todo el descubrimiento de la ciencia para hacer valer sus propios derechos sobre ella y adaptarla a sí mismo”. Cfr. Gianni Vattimo. *El fin de la modernidad*, págs. 119 y 120.

75 “[...] en la retórica tradicional la metáfora se considera un tropo [...] una de las figuras que clasifican las variaciones del sentido en el empleo de las palabras y, más precisamente, en el proceso de la denominación [...] la comparación es una forma prolongada de la metáfora [...] los antiguos retóricos [...] respondían que el objetivo de una figura era llenar una figura semántica en el código léxico o adornar el discurso y hacerlo más placentero [...] tenemos más ideas que palabras, debemos ampliar las

retórica amplía o desvía el sentido por medio de la semejanza, recurso frecuente en la acción de diseñar, la cual sustituye al sentido literal, no es una innovación semántica ni ornamental, no incrementa el conocimiento de la realidad pero sí añade emotividad a un discurso, por ello Ricoeur reconoce la *expresividad metafórica*.

En un sentido más operativo, el grupo *M* concibe a la retórica como operaciones del lenguaje discursivo donde la posibilidad de descomponerlo en unidades mínimas es característica, “en el plano del significante (fónico o gráfico) o en el plano del significado (sentido), la cadena manifestada puede ser considerada como una jerarquía de planos, en donde se articulan unidades discretas [...] las figuras retóricas conciernen generalmente a niveles contiguos o próximos y raramente a niveles alejados”⁷⁶, según esta concepción de origen greimasiano, el efecto no está en la figura sino en el receptor y sus conocimientos del código, del universo semántico y el pasado inmediato del mensaje. Sin embargo, me permito discordar de esta postura e insistir en la presencia coincidente de la retórica visual en los momentos dialógicos del diseño.

La retórica visual se ha integrado a partir de la traspolación de los conceptos de la retórica lingüística, igual que ella, se manifiesta a partir de figuras que, afirma Daniel Prieto⁷⁷, implican un grado de transgresión

significaciones [...] uno de los aspectos centrales de la función general de la retórica, a saber, es la persuasión [...] la retórica es un medio para influir el un público por medio del empleo de formas del discurso.” Paul. Ricoeur. *Teoría de la interpretación*, págs. 59, 60 y 61

76 Grupo *M*. *Retórica general*, pág. 171

77 Daniel Prieto. *Elementos para el análisis de mensajes*, págs. 145-149

del lenguaje con el propósito de enfatizar un significado. Prieto, citando a Jacques Durand, reconoce la siguiente taxonomía:

- *Figuras de adjunción*, se obtienen a través del añadido de uno o varios elementos. Dentro de éstas pueden reconocerse la repetición (presencia del mismo elemento en la composición), la acumulación (colma la composición de elementos) y la oposición (contrastes morfológicos, cromáticos o tipográficos).
- *Figuras de supresión*, la más importante es la sinécdoque (una forma de elipsis que McLuhan define como cuantitativa y abstracta) que consiste en presentar el todo a través de una de sus partes, aquélla que hace más énfasis en más el sentido que el emisor quiere dar al mensaje.
- *Figuras de sustitución*, destacan la hipérbole (exageración visual), la metáfora (deriva de la comparación y se formaliza mediante el reemplazo de un elemento por otro que tiende a destacarlo por semejanza) y la metonimia (muestra las causas de algo a través de sus efectos). McLuhan añade la ironía, formada de una falsedad por medio de una reflexión que lleva la máscara de la verdad
- *Figuras de intercambio*, gradación del elemento visual hasta transformarlo en otro elemento, destacan la pregnancia y la prosopopeya (personificación).

Para McLuhan, sólo cuatro de estas figuras se ubican en la relación analógica: metáfora, metonimia, ironía y sinécdoque,⁷⁸ sin embargo, me

78 Cfr. Marshall y Eric McLuhan. *Leyes de los medios*, págs. 246–247

es posible refutar esta postura en virtud de que McLuhan se refiere a un fragmento limitado de la comunicación y en la experiencia del diseño gráfico asevero que es posible encontrar visiones analógicas en la aplicación visual de los diversos tropos retóricos, si bien reconozco que en casos como la metáfora o la metonimia la analogía es más evidente.

Según Schleiermacher, el vínculo entre la retórica y la hermenéutica consiste en el hecho de que todo acto de comprensión es la inversión de un acto de palabra [...] Ast también escribía: comprender y explicar una obra es una verdadera reproducción o reconstrucción de lo ya construido [...] y para E.D. Hirsch, el sentido es aquello representado por el texto, la significación [...] designa una relación entre este sentido y una persona, o una concepción, o una situación [...] todo proceso psíquico contiene dos fases: Piaget llama acomodación y asimilación, adaptando los esquemas antiguos al nuevo objeto (acomodación) y, por otra, adaptando el nuevo hecho a los esquemas antiguos (asimilación) [...] el proceso interpretativo también contiene esas dos fases⁷⁹

Según la escuela de A.J. Greimas, la norma semántica del discurso retórico radica en la isotopía: “cada mensaje o texto pretende ser captado como un todo de significación”⁸⁰ evitando la ambigüedad y el doble sentido por medio de la redundancia morfológica, cromática o tipográfica, condición que lo diseñado no cumple por la dinámica y la excedencia de sentido que implica y logra su redundancia incidiendo en el nivel sintáctico (gramática visual), semántico (sentido) o pragmático (coherencia del mensaje) donde las operaciones retóricas no se pueden reducir, como sugiere el Grupo *M*, a las que suprimen unidades y las que

79 Tzvetan Todorov. *Simbolismo e interpretación*, págs. 20–27

80 Grupo *M*. *Retórica general*, pág. 80

las añaden modificando el contenido semántico del discurso. El juego de la retórica en el proceso de diseño resulta de la elaboración reflexiva de un proyecto, no de una circunstancia meramente expresiva o gestual.

Según Eco, la metáfora “responde al criterio de analogicidad y al de interactividad, necesarios para conformar cualquier metáfora auténticamente significativa”⁸¹, desde este punto de vista, el modo simbólico radica en el uso del texto visual que tiene la posibilidad de asociar a expresiones ya dotadas de contenido, excedentes de sentido. Extiendo aquí la reflexión sobre la metáfora, figura que Aristóteles definió como “*epifora*, traslado a una cosa de un nombre que designa otra con la que aquélla está ligada, bien por proximidad ontológica, bien por semejanza o analogía, siendo ésta, la metáfora por analogía, la metáfora por excelencia.”⁸² A esta idea de la metáfora se suman aquéllas que la conciben como excedente estético del discurso, abuso del lenguaje o elemento esencial del mismo. En 1956 Roman Jakobson propuso una concepción de la retórica que sustituía todas las antiguas figuras por dos “la metáfora [...] operando por similitud y la metonimia, operando por contigüidad”, presentando así sólo dos ejes en los cuales la analogía relaciona en una misma acción al significante con el significado, sin embargo, Gauthier afirma que “la imagen no se construye a partir de reglas sino de estrategias (que implican recorridos que el destinatario

81 Mario Trevi. *Metáforas del símbolo*, pág. 56

82 Jacques Derrida. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, pág. 31

puede remontar al final del recorrido sin poder preverlas) con base metafórica.”⁸³

Marcelo Dascal citando a Davidson se refiere al vínculo entre metáfora y símil ambos utilizados con el fin de destacar o hacer notar parecidos o propiedades asignables a realidades o hechos distintos, “la diferencia semántica más obvia entre el símil y la metáfora es que todos los símiles son verdaderos y la mayoría de las metáforas falsas... algunas metáforas son analíticamente verdaderas como las que enuncian autoidentidades”⁸⁴. Estas afirmaciones crean confusión y descalifican en mucho la trascendencia de la metáfora, ponen en cuestión, como indica Derrida, la interpretación de la metáfora como transferencia de lo sensible a lo inteligible, así como el privilegio de dicho tropo en la desconstrucción de la retórica metafísica (ambas acciones incluidas en la filosofía heideggeriana).

[...] usualmente la metáfora pretende procurarnos un acceso a lo desconocido y a lo indeterminado a través del desvío por algo familiar reconocible [...] cualquiera que sea la pertinencia o la fecundidad de un análisis retórico que determinase todo lo que pase en un tal camino de pensamiento [...] en ese abrirse paso del abrirse paso, habrá habido necesariamente una línea, por otra parte dividida, en la que la determinación retórica habrá encontrado en el trazo, es decir, en su retirada, su propia posibilidad (diferencialidad, separación, semejanza)⁸⁵

83 Guy Gauthier. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, págs. 240–244

84 Marcelo Dascal. *Filosofía del lenguaje II*, págs. 110–111

85 “Morada prestada [dice DuMarsais haciendo una cita en su definición metafórica de la metáfora] la metáfora es una especie de tropo; la palabra de la que nos servimos en la metáfora está tomada en otro sentido que el sentido propio: está por así decirlo,

Aristóteles criticó la *dhiarexis*, dialéctica platónica, y su fuerza demostrativa y Gadamer la defiende como un proceso rememorativo de entendimiento mutuo que consiste en convencer porque se acude a la memoria del otro, por ello el autor afirma que “hay que devolverle a la retórica la vasta extensión de la validez que le fue arrebatada en los comienzos de la modernidad”⁸⁶ recordando que tanto lo *estético*, que designa en sentido amplio toda percepción sensible basada en aquella actitud que permite que los objetos sean concebidos y explicados, como lo *poético* que en forma análoga a lo plástico designa las posibilidades expresivas y los principios configuradores de la visualidad, han recurrido a ella para fusionar el pensamiento visual y el lenguaje de la visualidad, y lo diseñado no ha sido ajeno a estas importantes categorías de la artísticidad que, junto con la retórica, definen y condicionan a la comunicación visual y por ende al diseño gráfico.

La retórica visual y las figuras que le son propias, no se pueden entender como dimensiones secundarias del hacer diseño, sus aplicaciones pueden significar una comunicación visible y legible que proporcione el debido énfasis en el mensaje dentro de la jerarquía que supone un diseño acabado, o una veladura conspicua para las relaciones dialógicas de lo diseñado porque en lugar de contribuir a la comunicación, los recursos retóricos crean núcleos diversos de interpretación para el receptor.

en una morada prestada, dice un antiguo; lo cual es común y esencial a todos los tropos” (pág. 51). Jacques Derrida. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, pág. 74

86 H.G. Gadamer. *Mito y razón*, pág. 77

La práctica de la retórica visual ha de contribuir a la unidad de texto y sentido, sintáctica, estructural y contextualmente. El discurso visual no es literal, siempre significa y siempre evoca, sin embargo, la evocación nunca debe ser ambigua⁸⁷ ni prestarse a aquellos indicios que Todorov retoma de la exégesis religiosa alegórica: contradicción, discontinuidad, superfluidad, inverosimilitud e inconveniencia; su implicación ha de ser la que concierne tanto al mensaje como al receptor.

Comprendo el diseño gráfico, como universo de comunicación y conocimiento, de ello infiero que lo diseñado es un espectro de arquetipos cuyos actores sociales, reales o ficticios, muestran modelos de la realidad con los cuales el lector/perceptor/intérprete se vincula, este es un proceso de identidad al que contribuyen las figuras retóricas, lo diseñado “refleja imágenes originales, autónomas, existentes en forma preconsciente en la psique humana, de manera universal [...] transmiten arquetipos [...] símbolos que forman parte de mi inconsciente individual como del inconsciente colectivo y constituyen una tendencia”⁸⁸ en el mejor de los casos, en el peor crean estereotipos en los que también se proyecta la conciencia colectiva.

[el sentido en] los mass media desempeña un papel determinante [...] caracteriza la sociedad no como más

87 Todorov afirma que la ambigüedad puede ser sintáctica (cuando se evocan dos estructuras distintas), semántica (cuando la polisemia confunde) o pragmática (cuando la evocación porta varios valores ilocutorios) y si bien la evocación simbólica es múltiple, siempre habrá de fundarse en el contenido del mensaje, la dirección de la evocación, la equivalencia y las asociaciones semánticas, la naturaleza de los medios, el contexto y el proceso de integración. Cfr. Tzvetan Todorov. *Simbolismo e interpretación*, págs. 56-76

88 Guillermo Michel. *Una introducción a la hermenéutica*, pág. 45

transparente, más consciente de sí misma [...] sino como una sociedad más compleja, caótica incluso [...] en este caos relativo residen nuestras esperanzas de emancipación [...] medios determinantes para la disolución de lo que Lyotard llama grandes relatos [...] la formación de dictaduras y gobiernos totalitarios capaces de ejercer, como el *Gran Hermano* del 1984 de George Orwell un control arterial sobre los ciudadanos, a través de la distribución de *slogans*, propaganda (tanto comercial como política) y visiones estereotipadas del mundo [...] lo que de hecho ha sucedido es más bien al contrario,, se han convertido en componentes de una explosión y multiplicación de *Weltanschauungen*: de visiones del mundo [...] se abre camino un ideal de emancipación a cuya base misma están [...] la oscilación, la pluralidad y en definitiva, la erosión del propio *principio de realidad*⁸⁹

Por ello enuncio este apartado como veladuras retóricas de la visualidad, ya que si bien la función comunicativa generalizada de lo diseñado puede ser emancipadora y contribuir a la preservación de la identidad cultural de una colectividad paralela al encuentro con otras formas de vida, posibilitando lo que Vattimo denomina liberación de las diversidades, sin embargo, declaro que la manipulación de los recursos del sentido, especialmente los retóricos, también propicia la monocultura y el reduccionismo de la conciencia en el cual el mundo se vuelve sólo una imagen fantástica, sin pretensión significativa, no trasciende porque su vacío de contenidos busca la emoción del instante, lo inverosímil se disfraza como verdadero, se juega con el sentido del mundo y de la vida.

También incluyo en estas veladuras retóricas a los arcaísmos, las críticas utópicas de la civilización, la superficialidad y el relativismo cultural

89 Gianni Vattimo. *La sociedad transparente*, págs. 79 y 82

cuyo vacío ético e irracional considera el saber mítico como una narración adecuada para ciertos ámbitos de la experiencia, lo que contribuye a desvirtuarlos. Es precisamente en el contexto de los *mass-media* donde se encuentran manifestaciones de una imagería que comparte estos presupuestos, en la televisión, el cine y la historieta es común encontrar estos universos culturales ambiguos. Por ello insisto en la urgencia de reconocer los mitos legítimos y su inserción en el mundo de la comprensión hermenéutica.

12. RELACIONES DIALÓGICAS EN EL DISEÑO GRÁFICO

Sintetizo aquí, a partir de las reflexiones expresadas, los principios de un proyecto hermenéutico del diseño gráfico, disciplina que comparte la visión que Andrés Ortiz-Osés tiene de la filosofía cuando la describe como “totalizadora del sentido” por lo que, tomando como base la obra de E. Cassirer, se podría definir “a la razón filosófica como razón crítico dialéctica o interlenguaje [...] o sea, como razón dialógica”⁹⁰, la pertinencia o legitimidad metodológica radica, coincidiendo con la posición de Rubert de Ventós respecto a la comprensión de la visualidad, y en ella, de lo diseñado, en su adecuación y no en los aspectos que se buscan, este autor señala entre las funciones o dimensiones del lenguaje crítico “la descriptiva (*rojo*), la interpretativa (“*sereno*”) y la evaluativa (“*perfecto*”)”⁹¹, de ellas, la primera indica lo que se percibe de la realidad, el código formal, su vocabulario y sintaxis, la segunda descubre otros matices porque se relaciona con el contenido, se interroga al objeto que se quiere interpretar cuya comprensión se encuentra en la estructura misma y requiere de conocimientos y medios para entenderla y, como

90 Esta disciplina se sitúa “entre el *mythos* (vivencia, intuición, sentido común inmediato) y el *lógos* puro (razón científica abstracta)”. Andrés Ortiz-Osés. *La nueva filosofía hermenéutica*, pág. 105

91 Xavier Rubert de Ventós. *Ensayos sobre el desorden*, pág. 61

afirma Gadamer, “cualquier tentativa del pensamiento es un intento de entablar una conversación”⁹²

[...] el hombre patentiza peculiaridades exclusivas y específicamente propias. Además del *sentido* y significado básico que poseen las cosas está potencialmente cargado de otros sentidos, de otros significados [...] el hombre expone su ser, diciéndolo a través del tiempo [...] construyéndolo en la medida en que realiza su discurso, su diálogo [...] lo que caracteriza a los hombres en cuanto individuos es el hecho de que se expresan en una exposición de su ser *intercomunicado* [...] entran en conversación con los demás...el sentido del hombre [...] es un con-sentido que significa que las realidades no-humanas son aprehendidas mediante este *con-sentido* que las *re-presenta* y que las hace *re-aparecer*... el carácter icónico de toda realidad, como signo necesario y único que remite a la palabra fundante, adquiere en el hombre dimensiones también simbólicas, indicativas, sintomáticas y apelativas⁹³

Uno de los principios que aquí formulo es que el diseño gráfico se debe entender como un proceso proyectual en cuyas etapas se manifiestan acciones en las cuales se define y construye el sentido de lo diseñado. Establezco en este proceso que además de proyectual es comunicativo, momentos dialógicos que involucran al diseñador, al emisor externo, al emisor interno, a lo diseñado y al receptor, son vínculos de semiosis en los que se constituye el sentido, defino y caracterizo cada una de estas circunstancias del significar y sostengo que se muestran como “una

92 H.G. Gadamer. *Mito y razón*, pág. 117

93 Vicente Muñoz Rodríguez. *Introducción a la filosofía del lenguaje II*, pág. 30

intercomunicación dialógica [...] este significar no es otra cosa que desarrollo derivado del signo icónico y del sentido único.”⁹⁴

Es en la representación intencionada que implica lo diseñado donde afirmo que se manifiesta la noción de semejanza, reconociendo lo representado porque se parece al objeto del cual tenemos algún tipo de percepción, para Morris un signo sólo es icónico si re-presenta las propiedades de lo denotado, sin embargo esta concepción no puede ser aplicada textualmente, Goodman y Gombrich al referirse a la semejanza icónica y a la variedad histórica de la semejanza, ponen de manifiesto la importancia de la intersubjetividad, Black, menciona Valeriano Bozal, “ha abordado el problema de la semejanza recordando entre otras cosas que ésta supone comparación y que la comparación posee un carácter intencional”, no hay, para estos autores una semejanza en abstracto, la posibilidad de la analogía se basa en la pertinencia de los rasgos, la percepción no está aislada de la selectividad por ello “cada época posee una representación gráfica legitimada intersubjetivamente”⁹⁵

Lo icónico, afirma Dondis, implica la capacidad de ver, reconocer y comprender visualmente fuerzas ambientales y emocionales, forma parte de una tendencia cultural en la que “ver ha llegado a significar comprender [...] visualizar es la capacidad de formar imágenes mentales”⁹⁶. El sentido es un complejo de significatividad, un espectro semántico conocido como *polisemia* cuyo origen radica en variables

94 *Ibid.*

95 Cfr. Valeriano Bozal. *Mimesis: las imágenes y las cosas*, págs. 36-41

96 D.A. Dondis. *La sintaxis de la imagen*, pág. 19

contextuales, sentidos especializados, lenguajes figurados como la metáfora, las reinterpretaciones y las influencias culturales.

Cualquiera de los discursos de lo diseñado que propongo, como todo lenguaje, representa la *razonabilidad del hombre* porque establece una “conexión entre *pensar y dialogar*, se percibe la función de la intuición sensible y la capacidad racional de generalizar y abstraer”⁹⁷, es un discurso directo cuya estrategia incluye el diálogo entre el emisor, que se encuentra en el texto visual mismo –al cual se entiende como emisor interno que, además de ser virtual, puede estar representado indistintamente por una persona, un objeto, una marca que dice algo a alguien– y que, como en toda relación dialógica, pone énfasis en el receptor asumiendo una distancia mínima entre ambos.

Lo anterior coincide con el pensamiento de Foucault quien afirma que una práctica discursiva se caracteriza desde la formación de los objetos que la integran, así, la estructura semántica que se percibe en la superficie discursiva se desvela en el análisis de los contenidos de significación, el discurso visual no se define por las formas, colores, letras o imágenes sino por “un conjunto de reglas que son inmanentes a una práctica y la definen en su especificidad”.⁹⁸

[...] á la pregunta de ¿cómo llegamos a saber algo del mundo y hasta qué punto es válido fiarse de este

97 Este es un esquematismo estético cuya función no es cognoscitiva “está dirigida a la visualización, a la configuración en imagen de una relación fundante, la de aparecer del ente y de su coherencia de significado” Stefano Zecchi. *La belleza*, págs. 155 y 157

98 Cfr. Michel Foucault. *La arqueología del saber*, págs. 76 y 79

conocimiento? [han existido diversas respuestas] la empirista (Hobbes, Hume, Locke) que destaca el papel de la experiencia y la asociación de ideas y considera la mente una *tabula rasa* sobre la que la experiencia escribe [...] la innatista (Descartes, Kant) para la que la mente humana posee ideas innatas, propiedades de los objetos, pues de no ser así [no se aprovecharía la experiencia sensible] la gestaltista, para la que el mundo ya se presenta organizado, de entrada en virtud de leyes innatas que contribuyen a estructurar el campo visual [...] la percepción visual no es un proceso de asociación de elementos sino un proceso integral [...] la gibsoniana, denominada *realismo ingenuo* o teoría de la extracción de información, para la que en un acto psicósomático [...] ininterrumpido se perciben lugares, objetos, sustancias y acontecimientos (cambios) de un mundo visual inagotable que corresponde al ámbito de la vida cotidiana y un campo visual limitado que requiere una actitud analítica e introspectiva.⁹⁹

Concibo el proceso dialógico del diseño gráfico, directo y orientado temáticamente, representado y adjudicado a algún personaje en especial o bien ajeno indicando intenciones de terceros. En él, el receptor elabora preguntas que deben ser contestadas por el emisor interno del discurso visual, puede ser un diálogo sincrónico, en el mismo tiempo y espacio, o en intervalos, diacrónico, en forma de narrativa visual, el mismo Gadamer reconoce sus intentos metódicos de interpretar a partir de la semántica derivando de ella la sintaxis, buscando lo que denomina fuerzas sintácticas y disonancias armónicas siguiendo “el principio hermenéutico de que lo que se intenta comprender puede esclarecerse en un contexto más amplio [extendiéndolo expresamente, afirma Gadamer]

99 Cfr. Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*, págs. 35–43

a otras formas de arte”¹⁰⁰, se procede reconociendo los fragmentos de sentido hasta completar un todo estructurado donde dichos fragmentos se articulan entre sí adecuadamente.

Ubico las condiciones dialógicas del diseño gráfico durante el proceso de comunicación, no sólo en el momento del encuentro de lo diseñado con el sujeto receptor. Reitero que correspondo los momentos de *diálogo* con momentos de *semiosis*, porque las preguntas y las respuestas dan lugar a la interpretación pero también a ciertas condiciones del pensamiento, “la Gestalt argumenta que hay una identidad de formas entre la mente y la materia [...] que la realidad siempre es análoga.”¹⁰¹

Jean-Pau Gourevitch, señala, respecto a la comprensión del diseño gráfico de la imaginería política algunas de preguntas importantes para vislumbrar el carácter de las relaciones dialógicas:

- *¿qué es?*, refiriéndose a los protocolos de pertenencia, a los niveles prescriptivos, al objetivo, el carácter y las posibles sobrecargas del mensaje.
- *¿cómo?*, para definir parámetros, códigos, soportes y formas de expresión propias, así como el ambiente particular: espacio social, doméstico o territorial, así como las implicaciones de valor del mensaje.

100 H.G. Gadamer. *Poema y diálogo*, pág. 95

101 La analogía se relaciona con la sinestesia o el isomorfismo entre los cinco sentidos, por ella la forma que se percibe es la misma ya sea que el gusto registre un sabor o el tacto una textura. Cfr. Pablo Fernández Christlieb. *La sociedad mental*, pág. 51

- *¿quién habla?*, para definir los posibles emisores internos de la imagen que en el caso del discurso propagandístico refiere sobretodo a candidatos, líderes o jefes de partidos, jefes de Estado, partidos y minorías.
- *¿de qué habla?*, indicador de la temática: solidaridad, liberación, cambio, marco de vida, alianzas de poder, formas de contra-poder, búsquedas de unidad, rituales políticos.
- *¿a quién habla?*, o categorización de los posibles destinatarios: los niños, personas de la tercera edad, parejas, jóvenes, familias, mujeres, trabajadores, gente.
- *¿de qué se habla?*, que supone las acciones específicas relacionadas con los destinatarios, por ejemplo: simbolizar el futuro, reivindicar perfiles sociales, representar destinos, privilegios o rangos de participación, brindar expectativas de trabajo, expresar derechos.
- *¿con qué habla?*, despliega constantes idénticas en la analogía temática de la imagería política: uso de las manos (abiertas, en dorso, cerradas), las armas, la sangre, el bestiario político, cadenas, mordazas, banderas o encuadres específicos de los personajes.
- *¿cómo se habla?*, que especifica las etapas de la campaña y su estrategia que comprende la plataforma política, el proyecto, la definición del concepto y de los temas específicos, los escenarios y las imágenes posibles, la secuencia de difusión y la realización.¹⁰²

102 Jean-Paul. Gourévitch. *L'imagerie Politique*, s/págs.

Con esto sustento que la intencionalidad orienta la dirección del sentido y del proyecto, acción comunicativa que genera el texto visual, condicionando al sujeto emisor en la voluntad determinada por un fin, donde el acto de voluntad sustenta la posibilidad de que el ser por sí mismo trascienda en la interpretación del mensaje y, en el excedente de sentido, el sujeto no permanece ajeno al objeto diseñado. En la valencia óptica de lo diseñado se fija el ser sensible del sujeto que diseña.¹⁰³

Conozco que la intención en el diseño determina una manera de proceder y la elección de un campo semántico que condiciona la posible satisfacción de una necesidad, todo elemento de lo diseñado expresa una interioridad que comunica, “algo que se hace común o que unifica a alguien con, [algo que] se transforma en diálogo [...] expone su ser diciéndolo en diálogo, construyéndolo en el proceso evolutivo de su discurso.”¹⁰⁴

[...] la intención del autor no tiene por qué ser eliminada aunque hubiera transferido su potencial aporético a lo que nos dice, sino que debiera ser, precisamente, recuperada, si esa aporía o esa ambigüedad, hubiera de formar parte de lo que el texto transmite [...] la intención se encuentra efectuando una doble y a veces contradictoria tarea, una si está presente y otra si está ausente [...] para Austin, como para Wittgenstein, la intención será cualquier cosa menos algo interno que compensa algo externo [...] ¿para qué la intención? [...] porque guía al mensaje, aunque no sea su condición material de posibilidad [...] reconocer una intención en un contexto dado es, por lo tanto, responder a

103 Aclaro aquí que si bien se entiende que la intención del diseñador está involucrada, por encima de ella siempre está la intención del mensaje que es la que determinará a lo diseñado y a la que se enfrentará el lector.

104 Vicente Muñoz Rodríguez. *Introducción a la filosofía del lenguaje II*, pág. 199

una forma de intención en un contexto dado, es, por lo tanto, responder a una forma de requerimiento que configura qué se quiere decir o qué se quiere conseguir con lo que se dice¹⁰⁵

El ejercicio del diseño gráfico me permite aseverar que esta práctica parte de la lectura de un problema y su entorno, no se limita a la reproducción de significados previos ni de formaciones discursivas que condicionen el contexto de la necesidad de comunicación, hay una interpretación para generar las condiciones pertinentes del fenómeno de semiosis y de la generación de sentido.

Una de las estructuras de implicación del sentido de lo diseñado son los arquetipos, los cuales, indica Gilbert Durand, "constituyen las sustantificaciones de los esquemas. Jung toma prestada esta noción de Jacob Burckhardt y de hecho es sinónimo de imagen primordial, de imagen original, de prototipo [...] los arquetipos se vinculan a imágenes muy diferenciadas por las culturas"¹⁰⁶, el arquetipo se adecua a las situaciones particulares de comunicación y se interrelaciona con el símbolo, aquél se ubica en la idea, éste en el devenir de la polivalencia se ubica en el nombre: la rueda es arquetipo del sistema cíclico, sin embargo, en algún momento migra hacia el simbolismo de la cruz y deviene en simple signo de suma.

105 Carlos Thiebault. "Las intenciones de la ficción" en María Herrera (ed.). *Teorías de la interpretación*, págs. 42-47

106 Durand parte de una concepción que postula el semantismo de las imágenes en las que reconoce como campo semántico de lo imaginario a los signos, símbolos, alegorías, arquetipos, esquemas, ilustraciones, representaciones esquemáticas, diagramas y sinepsias. Gilbert Durand. *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, pág. 54

Entre los conceptos bajo los cuales comprendo la dialogicidad en el diseño gráfico, están esquemas, arquetipos, símbolos, sistemas míticos, isomorfismos e imágenes polarizadas que constituyen repertorios formales de lo imaginario promoviendo el relato visual, estos términos que Durand denomina categorías topológicas y estructurales, son modelos de la imaginación del diseñador que suponen sintáctica y semánticamente esquemas de representación visual; transposiciones imaginarias en las que el “carácter de polivalencia de interpretación se acentuará más [...] los objetos simbólicos [...] constituyen redes donde varias dominantes pueden imbricarse”¹⁰⁷, sin olvidar que, después de todo el mito se opone a lo real y a lo racional, por lo que siempre presenta al menos un aspecto ficticio en el marco de la poética y la ensoñación.

Como en todo proceso de semiosis, se corren riesgos de excedentes de sentido tergiversados y por lo tanto, como afirma Lluís Duch, los mitos degradados que genera una *civilización del olvido*, como muchas formas y fórmulas del *new age* o de las series de televisión que “acostumbran irrumpir como *objetos no-identificados* en nuestra conciencia de postmodernos, porque hemos olvidado las características identificadoras (los criterios) que nos permitían transitar con cierta coherencia por los senderos de la existencia”¹⁰⁸

107 *Ibid.*, pág. 48

108 “El mito [...] ha puesto de relieve Hans Bluemberg, se caracteriza por la inconsistencia, es decir, por el hecho de que siempre se le pueden añadir nuevos elementos, matices, modulaciones, lo cual significa que el mito se encuentra constantemente sometido a inacabables procesos de metamorfosis y transformación [...] la mutabilidad expresiva y axiológica de los mitos no debería sorprendernos, ya

Las alternativas semánticas en el diseño gráfico descansan bajo los mismos supuestos que otros procesos de significación; comparten elementos fundamentales como la generación de una necesidad, la segmentación del problema, el análisis de los elementos y su organización en una estructura diferente¹⁰⁹ que los articule en un determinado ámbito cultural y permita el vínculo de los códigos, aquí la analogía juega un papel fundamental dado que “comprender algo es [...] descifrar su parecido con otra cosa [...] conocer algo ya no es interpretarlo sino insertarlo en una clasificación...un significado convencional”¹¹⁰, así expresa Rubert de Ventós el análisis que requiere todo diseño “para dar cuenta de los efectos visuales o sensuales [y poder así] buscar el código que los posibilita”¹¹¹

Identifico que la primera relación dialógica en el diseño gráfico se expresa al efectuarse la relación entre el diseñador y el mensaje, principio imprescindible para la formulación de una respuesta satisfactoria a la necesidad y la intención que lo originan, ya que su conceptualización determina las dimensiones espacio temporales de lo diseñado.

que el mito, cualquier mito, es una expresión de la profunda extrañeza que siempre y en todas partes experimentan los humanos en medio de su vida cotidiana. Cfr. Duch Lluís. *Mito, interpretación y cultura*, págs. 47 a 52

109 Si bien es cierto que para autores como Mauricio Beuchot, la imagen analógica es iconicidad, “es una conveniencia proporcional entre el ejemplar y su imagen” lo diseñado basa sus criterios de representación en el establecimiento de diferencias, por ello es conveniente mencionar que el mismo autor indica que “la analogía es la semejanza que contempla también la diferencia”. Mauricio Beuchot. *Las caras del símbolo: el icono y el ídolo*, pág. 80

110 Xavier Rubert de Ventós. *Utopías de la sensualidad y métodos del sentido*, pág. 111

111 *Ibid.*, pág. 110

Desde esta perspectiva, encuentro el origen de lo diseñado en la manifestación de las necesidades, éstas se exteriorizan en los aspectos más diversos y en los espectros más amplios de la actividad humana; es en este sistema de necesidades que se refleja la forma de vida de los individuos o los grupos, menciona Agnes Heller, las preferencias, entendidas como opciones guiadas por valores, siempre se refieren a dicho sistema.

La imputación de necesidades significa que uno adscribe a las personas o grupos de personas necesidades de las que ellos no son conscientes como tales necesidades suyas [...] primero poniendo en duda el hecho de que las necesidades que la persona dada busca satisfacer sean necesidades reales, necesidades auténticas; segundo verbalizando la presunción de que la gente tiene otras necesidades de las que no son conscientes [...] existen necesidades como proyecto [...] es la consciencia de las formas de satisfacción de necesidades y una actividad consciente respecto a la satisfacción de las necesidades.¹¹²

Aquí entiendo al diseñador como mediador ya que enfrenta signos, discursos y procesos significantes que debe interpretar en una relación dialógica y semántica cuyos principios subyacen a la teoría de la comunicación gráfica. El diseñador nunca se enfrenta a repertorios lineales y determinados, siempre confronta complejos significativos que debe decantar.

[El diseño se configura a partir de representaciones analógicas, de signos que, a través de los denominados códigos de reconocimiento,] están en lugar de algo, simplemente porque se le asemeja [sirven para identificar

112 Agnes Heller. *Una revisión de la teoría de las necesidades*, pág. 71

los rasgos pertinentes y caracterizadores] puede hablarse de semejanza establecida a través de la comparación (por copresencia, recuerdo o confrontación) o a través de la analogía (ya sea ésta material o puramente convencional) [...] la semejanza se produce y debe aprenderse, lo que pone de manifiesto su carácter convencional [...] autores como Tomás Maldonado que toman como punto de partida las posiciones de Wittgenstein que consideran a la imagen como *proposición* concreta y material, defienden la validez del concepto de semejanza por su valor cognoscitivo¹¹³

Considero importante apuntar que el reconocimiento de las necesidades humanas de comunicación es una demanda radical de lo diseñado, y el sujeto que identifica una necesidad debe distinguir entre un deseo, una carencia y una necesidad, ya que los primeros son individuales, personales y pueden permanecer inconscientes, de hecho, los deseos manifiestan una relación subjetiva con objetos, acciones o personas, las carencias son el extremo y resultan de determinantes con que la sociedad rodea a sus integrantes.

Las necesidades son un intermedio entre los deseos y las carencias, “todas las necesidades humanas han de ser reconocidas como verdaderas

113 Zunzunegui ejemplifica con dos maneras de producción icónica: el espejo (formulaciones visuales derivadas del uso de perspectivas artificiales y de referencias aparentes) y el mapa (sistemas cartográficos esquemáticos de representación visual cuya codificación arbitraria sustituye la idea de parecido por la de equivalencia), ambos asumen el reconocimiento de formas y lugares como configuraciones dependientes del contexto y de la ubicación espacio/temporal. Cfr. Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*, págs. 67-69

con la excepción de aquellas cuya satisfacción implique necesariamente del uso de otra persona como mero medio”¹¹⁴

La pluralidad discursiva presente en la estrategia de medios para resolver un problema de diseño es resultante de la complejidad que añade los códigos que le son propios a la alfabetidad visual. Señalo así que en el diseño gráfico el proyecto constituye la base del proceso dialógico el cual parte de la interpretación del mensaje para proponer el diseño pertinente.

La necesidad es merecedora de interpretación y cada nueva interpretación, aún de la misma necesidad, requiere de un satisfactor, donde “la densidad del significado no es un atributo ontológico, mucho menos una constante ontológica, ni es una cuestión de evaluación subjetiva. La multiplicidad de la interpretación singular conforma de forma conjunta la densidad: si tras un millar de interpretaciones [...] uno todavía puede decir algo nuevo, [tanto la necesidad como su satisfactor] son densos en significado”¹¹⁵, inevitablemente, cargados con excedentes de sentido y seguramente anclados a un texto que les complementa.

En esta concepción que llevo a cabo, el mensaje, esencia de las necesidades de comunicación visual, obliga al desarrollo de criterios axiológicos que permitan precisar prioridades específicas, relativas al

114 Las necesidades pueden ser económicas, políticas, sociales, espirituales, emocionales, psicológicas... todas son culturales en el sentido más amplio de la palabra [...] cuanto más concreta es una necesidad mayor es el elemento imaginario en tal necesidad [...] todos los tipos de necesidades están codeterminados por la cultura y la imaginación. Cfr. Agnes Heller. *Una revisión de la teoría de las necesidades*, pág. 110-120

115 Para Agnes Heller, las prácticas hermenéuticas, incluso las más espontáneas e ingenuas, realizan una labor cognitiva y enjuiciadora [en el caso que nos ocupa, del texto visual]. Cfr. *Ibid.*, págs. 138-140.

diseño mismo, y generales, concernientes a la cultura en su sentido de proceso continuo de interpretación. Las soluciones a los problemas de diseño no son consecuencia inmediata de su definición, ésta solamente constituye una parte del proyecto, del proceso y de las condiciones requeridas para satisfacerlo: la especificidad, temporalidad, factibilidad y flexibilidad metodológica contribuyen a proponer en un proyecto, una solución creativa a la necesidad de comunicación.

Circunscribo que el diseño gráfico es anticipación como mediación, porque responde a la función comunicativa, por ella pone en relación a dos sujetos, el que se expresa desde el objeto diseñado y aquel que lo percibe; la relación es finita, media asimismo con otros significados, aquellos que están en la conciencia de quien percibe.

Este acto comunicativo, concreto, no es una mediación única y lineal ya que en él se encuentran momentos mediales cada uno de los cuales muestra un movimiento circular que, al unirse al siguiente, se fusiona en una dinámica espiral continua. Así defino la necesidad comunicativa, expresada por el sujeto que la pone en conciencia, el emisor externo quien la transmite como información básica al comunicador, el diseñador gráfico, dando lugar así a una mediación y abriendo por lo tanto el primer momento dialógico.

En este momento dialógico, el mensaje es sólo una idea rodeada de requerimientos y limitantes, una abstracción que excederá su representación como mediación al establecer un vínculo significativo con el diseñador quien habrá de interpretar el mensaje en una re-presentación en la cual se ven involucrados sus prejuicios.

Determino que el segundo momento dialógico se genera cuando el diseñador enfrenta la abstracción inmersa en el o los medios seleccionados como soportes y vehículos de la visualización y materialización del mensaje, en este diálogo el diseñador está condicionado por las preguntas al concepto mediador, en cuyas respuestas se configura lo diseñando y se estructura la posibilidad de interlocución del emisor interno, sujeto que se apropia del mensaje y lo expresa en el complejo visual.

No coincido aquí con las afirmaciones de McLuhan respecto a la supremacía del medio sobre el mensaje —entre otras cosas porque el medio tiene su sintaxis propia—, más bien concuerdo con Rubert de Ventós quien habla de la mutua influencia, labilidad y fácil transposición entre ambos y si bien reconoce la clasificación de McLuhan de los medios fríos o de baja definición —como la historieta o la televisión— y los calientes —como la letra impresa o el cine— y sin poner en tela de juicio la importancia de la inmediatez, Rubert afirma que todos ellos ofrecen en diferentes niveles, sugerencias de sentido que deben ser interpretadas por los receptores, una “cantidad de información a la que el diseñador ha de responder y que debe traducir formalmente en un instante.”¹¹⁶

116 Rubert de Ventós denomina *utopías de la sensualidad* a las reacciones que han intentado recuperar los modos de responder a las necesidades del diseño: la *vida estético erótica* de Marcuse, el *global village* de McLuhan o el *habitat ideal* de Christopher Alexander, ante ellas, el autor propone comprender el sistema dentro del cual lo diseñado adquiere sentido, definiendo el discurso “no como expresión del sujeto, sino como algo inserto en un *campo enunciativo* en el cual puede ser determinada la dispersión del sujeto y su discontinuidad” Xavier Rubert de Ventós. *Utopías de la sensualidad y métodos del sentido*, págs. 61 y 112.

En esta segunda relación dialógica, puntualizo, se desarrolla la excedencia de sentido porque la forma y el contenido se expresan en jerarquías visuales cuyas relaciones ampliarán diversos significados. Las posibilidades específicas de excedencia de sentido se encuentran en:

- *semantización de la estructura y organización perceptual*: condiciona posibles recorridos visuales y conduce la experiencia visual, sus cualidades están definidas por el agrupamiento de unidades definidas o conjunto de unidades similares, similitud, proximidad y las analogías de equilibrio –simetrías, asimetrías y balance de pesos–, proporcionan sentido de seriedad, seguridad, determinación, acento, fuerza, estabilidad o bien dramatismo, quietud, vacilación o inseguridad. Asimismo, la jerarquización de elementos construye un orden visual basado en escalas, proporciones, alineaciones, orientación, contraste, contexto y color, el sentido del nivel más alto es de autoridad, importancia y poder, el nivel bajo indica inferioridad, subordinación y complemento.
- *Semantización de variables visuales*: radica en las posibles relaciones entre las partes cuya definición o alteración impacta la unidad y la armonía del todo. Condiciones como la escala o la proporción establecen niveles perceptuales, integran la figura y el fondo y orientan particularizando en una distinción consciente. Da lugar al sentido de claridad, transparencia, limpieza, unidad, articulación, claridad y continuidad.
- *Semantización de la diagramación*: supone al diseño basado en la adecuada fragmentación del espacio –sistema reticular–,

normalización geométrica que define focos visuales, proporciona el sentido de ritmo, consistencia, anticipación, dominio, seguridad, permanencia y estabilidad.

- *Semantización de la representación*: que involucra alusiones y dependencias contextuales de la forma, el color o la tipografía logrando con ello el sentido de cercanía, contigüidad e instantaneidad.

Distingo la tercera relación dialógica evidenciada en la mediación entre el emisor interno y el perceptor, como resultado de la aprehensión del mensaje y su proyección hacia el exterior que se comprende en la acción específica denominada respuesta, ésta puede ser un movimiento concreto, una acción tangible o una transformación eidética.

[...] la imagen tiene significación porque hay personas que se preguntan por su significado. Una imagen por sí no significa nada [la relación visual real] supone la discusión sobre el iconismo [...] el concepto de semejanza [...] elemento clave de nuestra relación cognoscitiva con lo real [...] un objeto icónico se nos presenta en nuestro mundo con una apariencia sensible semejante al objeto real. De aquí nace una relación de tipo semiótico [...] el significado de una imagen de manifiesta a través de la expresión icónica [...] la semejanza no se da a causa de las propiedades físicas del objeto sino a través de la activación de una estructura perceptiva en el sujeto observador [...] existen diversos tipos de semejanza [...] semejanzas por comparación (o copresencia de dos objetos) [...] la semejanza por analogía (cuando se compara parte por parte, por ejemplo el rojo de la sangre con el rojo de la bandera) y la analogía conceptual (por ejemplo comparar figuras de Joyce y Cervantes entre sí)

[...] la semejanza no se debe aislar del contexto en que es utilizada¹¹⁷

Sin embargo, no concibo que estas relaciones cierren el ciclo comunicativo ya que éste tiene también una distancia en relación con el emisor externo y con el diseñador mismo, con el primero, indudablemente se declara por las acciones y con el segundo por expresiones de gusto o demanda de los objetos; no por el contenido sino por los excedentes poéticos de la forma que pueden hacer que lo diseñado adquiriera una dimensión diferente en la que la expresividad plástica sustituya al mensaje, así se trasciende la conciencia del fondo y la forma permanece como experiencia sensible ante la que el perceptor tendrá una actitud contemplativa.

Lo que denomino texto visual en su expresión material es una mediación que incrementa el ser de lo diseñado; como texto pensado sólo alude a su condición de existencia en tanto abstracción. Zunzunegui afirma que Umberto Eco¹¹⁸ propuso denominar textos visuales a las imágenes, sin embargo, afirmo que es en las expresiones del diseño gráfico donde se aplica el concepto ya que responden a la idea de los bloques macroscópicos no analizables en signos ni en figuras, puntualizando, en contra de las afirmaciones de Eco, que los elementos articulatorios de lo diseñado son discernibles mas no separables porque alterarían el sentido del fenómeno de significación.

117 Cfr. Lorenzo Vilches. *La lectura de la imagen*, págs. 14-19

118 Cfr. Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*, pág. 77

Sin embargo, declaro que en la visualización fija en un medio específico, hay un incremento de ser. El texto visual está en un objeto, de modo que el texto “es” y el objeto “es” y por lo tanto hay un incremento de ser. La interpretación de dicho texto representa el lugar de reflexión o tematización explícita del aspecto comunicativo/lingüístico en el cual no se valida la inmediatez ni la vivencia, “no puede mantenerse frente a la pretensión de continuidad y unidad de autocomprensión, [esto significa que el diseño gráfico, como una forma de arte] implica conocimiento, y que la experiencia de [lo diseñado] permite participar en este conocimiento”¹¹⁹

[...] la razón hermenéutica aparecería como el lugar de intersección dialógica de razón analítica y razón crítico dialéctica [...] como razón traductora e interpretadora, como razón transformadora o productiva [...] la aplicación contextual o situacional es constitutiva de la *phrónesis* o razón hermenéutica pragmática [...] liberar el sentido –decodificar y recodificar el lenguaje– es decir, de acuerdo a mis necesidades, deseos y vigencias, un lenguaje sin mediar (=interpretar) es un lenguaje ideológico; un lenguaje es crítico solamente en cuanto mediado, interpretado [...] un tal lenguaje correlacional es así un lenguaje específicamente humano capaz de interpretar, convertir, transformar el ruido en información¹²⁰

De la misma forma, establezco que, en las diferentes relaciones dialógicas del diseño y en el proyecto mismo, se incrementa el ser al interpretar el mensaje, al trascender el mensaje en el medio, ser percibido y ser recibido, la correspondencia entre contenido cultural e imagen

119 Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método I*, pág. 138

120 Vicente Muñiz Rodríguez. *Introducción a la filosofía del lenguaje II*, pág. 30

trasciende hacia el sentido en el cual la *analogía* tiene implicaciones con respecto a nociones como *semejanza*, *isomorfismo*, *iteración o isotopía*, donde “la iconicidad es una constante que no puede negarse como forma”¹²¹, en toda representación contenida en un texto visual hay una mediación que presupone convenciones contextuales y culturales.

Aquí surgen disquisiciones, mientras para Tomás Maldonado interesan las relaciones entre signos y objetos, para Eco, lo importante es el estudio de una taxonomía de fondo, de contenidos, absolutamente necesaria para comprender los signos, “toda teoría de la imagen presupone una teoría del significado y debe estudiar los sistemas culturales actualizados en las operaciones de representación.”¹²² Sin embargo, a pesar de que teóricos como Lorenzo Vilches permanecen en la creencia de que la respuesta se encuentra en la teoría de la significación e incluso hacen traspolaciones importantes de la teoría de las funciones de Jakobson o de la semiótica de Hjelmslev en su versión greimasiana, yo argumento a favor de la teoría de los discursos visuales y la validación de los textos visuales, considerando que es a través de la textualidad y su nexa imprescindible con la intencionalidad que se debe comprender al texto como materia de interpretación.

Aclaro que se trata de interpretar lo diseñado, no la imagen como si ésta fuera un elemento aislado e inerte, hablo de la coherencia expresiva que en un complejo de códigos trasciende el fenómeno meramente perceptivo y supone la integración de una lectura de sentido, en la que “todo texto es

121 Cfr. Lorenzo Vilches. *La lectura de la imagen*, págs. 25

122 *Ibid.*, pág. 28

leído a partir de la experiencia acumulada en la lectura de textos anteriores [que forman parte] del repertorio cultural-visual del observador.”¹²³

Adjudico a lo diseñado como primera función formal el asegurar, reforzar, reafirmar y precisar nuestra relación con el mundo visual, Gombrich opone dos modos principales de inversión psicológica en la imagen: el reconocimiento y la rememoración, esta dicotomía coincide con la distinción entre función representativa y función simbólica, reconozco algo en lo diseñado porque identifico algo que se ve o podría verse en la realidad, reconocer no es comprobar una similitud punto por punto, es localizar invariantes de la visión, “lo que enseña el estudio de las imágenes en contextos conocidos es importante para el estudio de los símbolos [que] constituyen una especie de código con una relación biunívoca entre signo y significación.”¹²⁴

Ver, afirma Mauricio Ferraris, sigue siendo diferente del pensar, lo cual es cierto si se considera un proceso perceptual cotidiano, sin embargo, hay que recordar que lo diseñado parte de una idea, cuando ésta se percibe, supera la sensación y se muestra como una presencia cuya forma alude a un contenido.

Observo que lo diseñado conjunta una sustancia actual con la experiencia pasada, no es una percepción espontánea, es una percepción intencionalmente ubicada ante los ojos del receptor/lector/intérprete. En efecto, el proceso de percepción de cualquier figura visible, como bien ha

123 Vilches, Lorenzo. *La lectura de la imagen*, págs. 113

124 E.H. Gombrich. *Imágenes simbólicas*, pág. 12

afirmado Gaetano Kanizsa¹²⁵, no es advertido como una interpretación, pero aquí hablo de formas pensables que no se reducen a organizaciones estilísticas o formales, no son acciones perceptivas, son acciones interpretativas, es un horizonte que baso en la posibilidad de elaborar un discurso visual acerca de una idea cuya representación no prescinde de la percepción ni de la memoria, antes bien las integra a la precomprensión – condición del círculo hermenéutico– en una secuencia de relaciones dialógicas en las que presupongo que el que diseña, en la medida en que tiene la intención de comunicar algo, pretende que su lector–receptor tenga a la vez la intención de reconocer que se le dirige un mensaje, “esta intención de una intención de reconocimiento constituye la intimidad del diálogo”¹²⁶ y motiva que lo que se muestra visualmente a alguien se convierta en una pregunta dirigida y que habrá alguien que responda.

Las confrontaciones que se desprenden de las relaciones dialógicas con lo diseñado constituyen una expresión de lo que Conesa y Nubiola definen como la capacidad de verdad de los seres humanos:

[...] en cada genuino esfuerzo intelectual hay algún aspecto luminoso del que podemos aprender, de que la verdad humana está constituida por el saber acumulado construido entre todos a través de la historia multiseccular

125 Y aquí se pueden mencionar variantes de contradicciones entre ver y pensar, entre ellas las clásicas de Penrose y Escher –figuras impensables– o el kiliágono – polígono de mil lados impensable e invisible sin un soporte de papel, o las figuras visibles pero impensables como los objetos simétricos de Kant. Cfr. Jacques Aumont. *La imagen*, págs. 84–87

126 Paul Ricoeur. *Historia y narratividad*, pág. 45

de intentos, errores, rectificaciones y aciertos [...] la finalidad del diálogo es la verdad¹²⁷

Inserto a lo diseñado en un proceso de comunicación cuyo esquema propongo como un modelo dialógico, que implica al emisor interno y al receptor en una asociación espacio-temporal, ambos implicados, el primero con sus intenciones y determinaciones visuales y el segundo con sus prejuicios, es decir, con las influencias de su tradición, ideas, conjeturas o experiencias a partir de las cuales presupone y convalida lo diseñado, lo interpreta en un contexto, lee el texto visual, “leer consiste en conectar el mundo del texto y el mundo del lector, estableciendo una nueva *contextualización*, lo que Gadamer llamaba *fusión de horizontes*.”¹²⁸ San Agustín afirmaba que el texto se cierra para que llamemos y se abra, y Gadamer ha mostrado el carácter dialógico de la comprensión siempre basada en el conocimiento que en este caso el receptor lector tiene del tema antes de observar lo diseñado, sin la precomprensión, la comprensión es imposible, “para comprender es necesaria cierta sensibilidad [...] que es apertura a lo que dice el texto [lo diseñado] actitud que no pide una *objetiva neutralidad* ni un *olvido de sí mismo* [...] sino una toma de conciencia de la propia precomprensión y predisposición”¹²⁹, asumo que cada acto de comunicación de lo diseñado implica la captación de sentido, sentido percibido de manera tematizada por el diseñador, y expresado como contenido individual condicionado y determinado por el emisor interno, que es interpretado por el receptor en el marco de un horizonte que abarca desde la experiencia hasta el

127 Francisco Conesa y Jaime Nubiola. *Filosofía del lenguaje*, pág. 158

128 *Ibid.*, pág. 227

129 Luis Alonso Schökel. *Apuntes de hermenéutica*, págs. 62-65

contexto; en esta secuencia implícito trayectorias interpretativas pertenecientes a cada uno de estos momentos mediales y dialógicos de lo diseñado, y concibo las preguntas y respuestas recurriendo al principio de la analogía para crear una dirección, un universo de sentido cuya clave está en el re-conocimiento de los elementos significativos a través de los cuáles se organiza la experiencia, "Christian Metz anotaba que la analogía es un medio de transferir códigos [...] la analogía visual admite variaciones cualitativas."¹³⁰

La investigación sobre la imagen y su aplicación en lo diseñado, debe reflexionar sobre esta naturaleza analógica cuya significación, según propongo, parte de un proceso de semiósis que la hermenéutica ha de desentrañar desde la complejidad de sus códigos, desde su lenguaje específico, desde cada diálogo con lo diseñado, en cada enfrentamiento de horizontes de comprensión e intelección incluyendo sus diferencias y significados propios.

Crear que no hay nada que entender por el hecho de que las relaciones de sentido carezcan de claridad o desconocer la unidad intencional de un discurso, empobrece sus posibilidades de comprensión y lo diseñado, además de formar parte de la *retórica de masas* que incluye la reproducción múltiple y los medios de comunicación, es una determinante de la cultura visual de nuestro tiempo.

130 considerando que "la semejanza entre el mundo natural y los sujetos u objetos del discurso, se debe exclusivamente a un efecto de sentido [...] denominado veridicción". Rafael Reséndiz. *Semiótica, comunicación y cultura*, págs. 80 y 81

Expongo que en lo diseñado, ningún signo morfológico, cromático, tipográfico o fotográfico está aislado ni es el primero ni se integra como información fijada visualmente en un soporte bidimensional, refiero estos códigos a una *constelación de sentidos* que, integrada, constituye el campo de un tipo de experiencia visual que propicia la interpretación desde relaciones dialógicas que pueden encarar desde una visión analógica, sus relaciones de univocidad y equívocidad, en las que el texto se transforma en momentos de semiosis y da la cara a diversos intérpretes y horizontes ampliando así sus referencias originales y sus posibilidades de configuración.

CONCLUSIONES

Desde hace más de tres décadas, Christian Metz¹ se refería a la iconicidad de la imagen como su status analógico, refiriéndose a sus semejanzas perceptuales con los objetos representados entendiéndolo que la imagen nunca ha constituido un ámbito autónomo y autorreferido, sin comunicación con el entorno. Estudiar la imagen en aquel tiempo suponía establecer los términos del llamado sistema de la imagen, único y total que se constituyera en un inventario basado en una formalización lógica. Sin embargo, ésta no era posible porque la analogía visual no se puede basar en una iconografía lógica, ni sus variables pueden ser cuantitativas, antes bien admite variantes cualitativas como los esquemas cromáticos o los grados de iconicidad que dependen de aspectos culturales y de la fijación de recuerdos respectivamente, y, lo más importante, no era posible hablar genéricamente de las imágenes visuales, ya que se podían distinguir materializaciones diversas que suponían textos mixtos: la fotografía, el cine o el diseño, entre otros.

De la misma forma, hay imágenes con códigos heterogéneos y otras que se refieren a composiciones condicionadas por una manifestación explícita, poseedoras de códigos que las especifican y explican. Así, en algún momento se diversificaron las trayectorias de comprensión de la imagen: las que aludían a la problemática de la iconografía (Panofsky), aquéllas que presentaban

1 Christian Metz, « Au-delà de l'analogie, l'image » en *Communications*, págs. 1-10

CONCLUSIONES

Desde hace más de tres décadas, Christian Metz¹ se refería a la iconicidad de la imagen como su status analógico, refiriéndose a sus semejanzas perceptuales con los objetos representados entendiendo que la imagen nunca ha constituido un ámbito autónomo y autorreferido, sin comunicación con el entorno. Estudiar la imagen en aquel tiempo suponía establecer los términos del llamado sistema de la imagen, único y total que se constituyera en un inventario basado en una formalización lógica. Sin embargo, ésta no era posible porque la analogía visual no se puede basar en una iconografía lógica, ni sus variables pueden ser cuantitativas, antes bien admite variantes cualitativas como los esquemas cromáticos o los grados de iconicidad que dependen de aspectos culturales y de la fijación de recuerdos respectivamente, y, lo más importante, no era posible hablar genéricamente de las imágenes visuales, ya que se podían distinguir materializaciones diversas que suponían textos mixtos: la fotografía, el cine o el diseño, entre otros.

De la misma forma, hay imágenes con códigos heterogéneos y otras que se refieren a composiciones condicionadas por una manifestación explícita, poseedoras de códigos que las especifican y explican. Así, en algún momento se diversificaron las trayectorias de comprensión de la imagen: las que aludían a la problemática de la iconografía (Panofsky), aquéllas que presentaban

1 Christian Metz, « Au-delà de l'analogie, l'image » en *Communications*, págs. 1-10

códigos superpuestos en una misma imagen (Eco) y las que se podían clasificar según estratificaciones socio-culturales (Francastel, Roland Barthes, Pierre Bourdieu, etc.).

Estas han sido las determinantes conceptuales para acercarse a la imagen y seguramente en algunos casos han sido acertadas en cuanto a sus apreciaciones sobre ella. Sin embargo, en este tiempo el diseño gráfico se ha constituido como un campo de conocimiento dependiente de los términos de la comunicación visual desde la cual argumento la naturaleza intertextual de lo diseñado y su definición como texto visual, un complejo tejido de signos cuyo sentido depende de su contexto de interpretación.

Estudio así lo diseñado, en tanto texto visual, en términos de la red de significación a la que pertenece, siempre mediado por lo que presenta condiciones y momentos de interpretación, por lo tanto, momentos de diálogo, éstos los defino: primero por la expresión del mensaje y el diálogo que el diseñador establece a partir del horizonte de su experiencia, sus expectativas individuales y la memoria visual personal, en las que se da jerarquía a la naturaleza del texto principal y sus subtextos iniciando así la semiotización del mensaje; segundo, por las determinantes genéricas, donde nuevamente el diseñador fusiona sus propios horizontes con el horizonte de determinantes mediáticas que condicionan las relaciones sintácticas y sus posibles dimensiones retóricas en la materialización de lo diseñado; por último, los efectos que la estructura del texto visual a través del emisor interno de la comunicación produce en el receptor donde los elementos contextuales como anclajes externos y simbólicos, memoria cultural de los individuos, abren parámetros de interpretación.

Cada uno de estos momentos, desde mi perspectiva, es dialógico, porque además de que involucra al sujeto, éste, desde sí mismo, lleva a cabo una reflexión; en este contexto hermenéutico, el carácter analógico del diálogo se expresa en la retórica visual cuyas condiciones expresan los diversos grados de verosimilitud de lo diseñado.

La retórica visual, en su calidad de argumentación analógica, conforma el sentido del discurso y sustenta la dialogicidad, sin olvidar, como menciona Mauricio Beuchot², que todo diálogo implica supuestos psicológicos y éticos, para evitar el sofisma. Este es el reto del horizonte futuro del diseño y objeto de estudios posteriores.

Propongo que los supuestos de la retórica visual deben basarse en la coherencia entre texto visual, sentido discursivo y memoria perceptual, todo ello concebido como la fusión de horizontes que se reintegra una y otra vez a las condiciones de continuidad de la espiral hermenéutica que exponencialmente se manifiesta en la medida en que la imaginería de lo diseñado concibe nuevos repertorios sintácticos, semánticos y pragmáticos.

Con base en este desarrollo argumento las condiciones de posibilidad de la dialogicidad del diseño gráfico, asimismo, expreso los momentos en que ésta se manifiesta y cómo, desde los principios de la hermenéutica analógica, se pueden comprender los vínculos entre el texto, su significado e intencionalidad en las variantes representativas de lo diseñado.

El diseño gráfico en México es considerado en muchos rincones de Europa y Estados Unidos un fragmento al que se le niega toda identidad cultural propia

2 Mauricio Beuchot, *Hermenéutica, analogía y símbolo*, pág. 136

actual como no sea la de la civilización precolombina, extinta o convertida en folklore intelectual o comercial.

Decir que el diseño mexicano no ha sido objeto de la atención de los investigadores es mucho decir, porque da por cierto un diseño mexicano distinguible, si esto significa algo, del diseño norteamericano o europeo.

En nuestro país, salvo por el diseño de autores que se reducen a un horizonte mínimo, y por algunas investigaciones monográficas de finales del siglo XX, el diseño mexicano permanece prácticamente ignorado, sin contar que en los estudios publicados no queda claro si éste constituye en realidad el diseño mexicano o es simplemente diseño europeo o norteamericano realizado por mexicanos, pues de la obra de algunos diseñadores mexicanos queda siempre la sospecha cuando menos, de que no es sino reproducción, difusión o vulgarización de las corrientes dominantes de otros espacios geográficos.

Si, como afirman algunos filósofos, sólo las culturas ricas en mitos generan formas de pensamiento propias, entonces en la destrucción de los mitos en los que se manifiesta nuestra cosmovisión a raíz de la conquista, se encuentra la primera explicación de la inexistencia de un diseño mexicano. Nuestro pensamiento, nuestra vida pública y privada, nos adviene impuesto y ajeno, adecuado para un mundo que desconocemos y nos impide pensarnos a nosotros mismos en un mundo propio que pervive condenado a sobrevivir en el silencio de su resistencia.

Yo considero que los nuevos mitos son los de mundos extraños, transplantados, desligados de las raíces propias que impiden que florezca una imaginaria nacional, aunado a eso, los mitos surgidos de la cultura mestiza,

que se generan en diversidad de intentos por forjar su identidad, son víctimas del avasallamiento que en nombre del progreso y ajeno a la historia, son destruidos en sus raíces para incorporar el pensamiento de jóvenes diseñadores mexicanos al mundo floreciente de la posmodernidad. El maestro Juan Acha afirmaba que el modo de ser latinoamericano, y por ende el modo de ser mexicano, encierra una mentalidad colonizada que manifiesta el desequilibrio entre sensibilidad y mentalidad con el ineludible efecto de la subestimación de la racionalidad y de la pérdida de la subjetividad o identidad del yo.

Como he expuesto en términos generales, la realidad de nuestros diseños es percibida a través de los signos que emite la diversidad de nuestros códigos, el problema radica en juzgar el todo por estas partes convirtiéndolas así en lugares comunes, generando conocimientos fragmentados o simbolizaciones parciales que se reflejan por ejemplo en los juicios que los extranjeros expresan por ver el diseño de nuestro país a través de limitados índices o de las manifestaciones que a ellos interesa dar prioridad, prueba de ello es la óptica mínima desde la cual es visto el arte mexicano o cómo las manifestaciones populares pueden traspasar fronteras generando un sentido equívoco y parcial de nuestra esencia. Más preocupante todavía es escuchar este mismo pensamiento marginal en los jóvenes diseñadores y cito un comentario publicado en una página de internet:

“¿existe un diseño mexicano?, yo creo que no, si eso implica encerrar al diseño mexicano en una estética rústica, de nopales, grecas mayas y carteles de pedro infante, a mi juicio, esto es aplicable al diseño de cualquier país, aunque habrá quien diga “esto es muy gringo” o “esto es muy bauhausiano” [...] pensemos en el caso de los Estados Unidos, el abanico estético es tan

amplio que hay lugar para Emigre, Walmart, Doritos y David Carson, de la misma manera el diseño mexicano tiene “algunos” representantes populares pero la estética y por ende el diseño de un país no se puede reducir a algunos elementos charros [...] claro que nunca falta un bauhausiano nacido en Neza...”

Sólo un ojo observador, con criterios universales de diseño, como el de Ikko Tanaka, fue capaz de comprender y explicar los elementos del diseño gráfico mexicano: primero el color, destacando el rosa, verde y naranja, seguido de la forma sincrética y ecléctica, cuya sintaxis conduce a una comunicación despreocupada y alegre que no pierde la calidez humana. Tanaka recomendaba a las nuevas generaciones que no dejaran de interpretar su cultura propia en un mundo que tiende a ser igual cada día más, “sin una cultura propia, -afirma el diseñador- no se tiene identidad propia”.

Es el extremo del fenómeno de la universalización de la imagen y de las ideas que Ricoeur ha descrito como una especie de sutil destrucción no sólo de las culturas tradicionales [...] sino del núcleo creador de las grandes civilizaciones, de las grandes culturas, ese núcleo a partir del cual interpretamos la vida, [que el filósofo] llama anticipadamente el núcleo ético y mítico de la humanidad.

La universalización es sinónimo de la monocultura, aquélla en que todos consumen y comen lo mismo y ello no significa que México se comprenda por comer comida picante y tomar tequila, implica, asumo, niveles más profundos de significación y por ende de sentido que si no se conocen, dan lugar a la trivialidad, el fastidio y la carencia de sentido, generan el estereotipo que Roland Barthes definía como el discurso que no es, al que le falta cuerpo y

sustancia porque parte de ideas fijas, preconcebidas y petrificadas que determinan nuestras formas de pensar, sentir y actuar.

Un extremo es la universalización, el otro es, como afirma el Doctor Alejandro Salcedo, el particularismo, según el cual sólo existe lo diferencial de cada cultura y de cada hombre individual, esto, según mi experiencia, se expresa en el pensamiento de los diseñadores que suponen que deben diseñar desde adentro y hacia adentro, comunicar para los mexicanos, no copiar estilos ni tendencias universales, dando lugar así a los discursos hedonistas, cuyo placer es el consumo repetitivo, los discursos tribales, que constantemente reafirman el autoreconocimiento y los discursos identitarios desde los que se afirma la pertenencia a tal o cual grupo social.

La búsqueda de un justo medio, desde el cual el diseñador se entienda a sí mismo inmerso en la globalización desde su contexto propio, y conciba lo diseñado sin acudir a posturas extremas que desde lo general o lo particular caen en el reduccionismo, propicia el acercamiento a los planteamientos hermenéuticos analógicos cuya concepción del hombre entiende que en él hay algo de universal, común y general que comparte con los demás hombres y las demás culturas, en permanente dinámica con lo diferencial, aquello que cada cultura y cada individuo tienen como propio. Así es posible concebir el diseño propio a partir de influencias formales, cromáticas, tipográficas e iconográficas externas, en una forma particular de ver, hacer y sentir el mundo, de expresarse en un lenguaje específico que emerge por sí mismo desde el profundo diálogo con los orígenes, la historia y las complejidades de la cultura nacional, con la mediación material de los soportes propios del

diseño gráfico, y con la expresividad manifiesta por el emisor interno de lo diseñado.

No hay que padecer el esfuerzo de definir al diseño gráfico mexicano, éste surge por sí mismo cuando algo común y unitario, que según el desarrollo de este trabajo, una visión hermenéutica analógica permite comprender, manifiesto en la coherencia sintáctica y compositiva de lo diseñado, adquiere los matices, aplicaciones y concreciones del contexto y del discurso, en una construcción sintáctica, semántica y pragmática cuyo sentido se define por sí mismo en los diversos momentos en que un proyecto de diseño soluciona y configura una necesidad de comunicación.

BIBLIOGRAFÍA

A

AGUILAR, Mariflor

Confrontación, crítica y hermenéutica.

1ª ed. México, Ed. Fontamara/FFyL y DGAPA-UNAM, 1998. (Col. BEFDP, 213)

AGUILAR, Mariflor (coord.)

Límites de la subjetividad. Gadamer, Ricoeur y Habermas. 1ª ed. México, Ed. Fontamara/FFyL y DGAPA-UNAM, 1999. (Col. BEFDP, 216)

AGUILAR, Mariflor (ed.)

Crítica del sujeto. 1ª ed. México, FFyL-UNAM, 1990. (Col. Seminarios)

ALCALÁ CAMPOS, Raúl

"Creatividad y límites del sentido" en Mauricio Beuchot Puente y Ambrosio Velasco Gómez. *Perspectiva y horizontes de la hermenéutica en las humanidades, el arte y las ciencias.* 1ª ed. México, UNAM, 2001, págs. 67-75.

ALLEMANN, Beda

Hölderlin y Heidegger. Trad. Eduardo García Belsunce. 1ª ed. Argentina, Fabril editora, 1965. (Col. Libros del Mirasol)

APEL, Karl-Otto

Teoría de la verdad y ética del discurso. Trad. Norberto Smilg. 1ª ed. Barcelona, Eds. Paidós/ICE-UAB, 1991. (Col. Pensamiento Contemporáneo, 13)

ARAGAY TUSELL, Narcis

Origen y decadencia del logos. Prólogo de Miguel Morey. 1ª ed. Barcelona, Ed. Anthropos, 1993. (Col. ATT, Filosofía)

ARISTÓTELES

Categorías. De Interpretatione. Trad./Introd. Alfonso García S. Luis M. Valdés y Julián Velarde L. 1ª ed. Madrid, Ed. Tecnos, 1999. (Col. Filosofía y Ensayo), págs. 67-183

ARISTÓTELES

"De las virtudes intelectuales" en *Ética Nicomaquea*, Libro VI. Introducción y trad. Antonio Gómez Robledo. 2ª ed. México, Editorial Porrúa, 1969. (Col. Sepan Cuantos..., 70), págs. 74-84

ARISTÓTELES

Poética. Trad. Juan David García Bacca. 3ª ed. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1978. (Col. Temas, 37)

ARISTÓTELES

Retórica. Trad. Alberto Bernabé. 1ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 1998. (Col. BT, Clásicos de Grecia y Roma, 8204)

ARNHEIM, Rudolf

El pensamiento visual. Trad. Rubén Masera. 2ª ed. Barcelona, Paidós, 1986. (Col. Paidós Estética, 7)

ARRIARÁN, Samuel y José Sanabria (comps.)

Hermenéutica, educación y ética discursiva. 1ª ed. México, UIA, 1995. (Col. Sophia, 8)

AUMONT, Jacques

La imagen. Trad. Antonio López Ruiz. 1ª ed. Barcelona, Ed. Paidós, 1992. (Col. Paidós Comunicación, 48)

B

BARLOW, Horace y otros

Imagen y conocimiento. Trad. Jordi Ainaud. 1ª ed. Barcelona, Ed. Crítica, 1994. (Col. Imagen y pensamiento/Drakontos)

BAUDRILLARD, Jean y otros

La posmodernidad. Prólogo de Hal Foster. Trad. Jordi Fibla. 1ª ed. México, Ed. Kairós, 1988.

BENGOA RUIZ DE AZÚA, Javier

De Heidegger a Habermas. Hermenéutica y fundamentación última en la filosofía contemporánea. 1ª reimp. Barcelona, Herder, 1992. (Col. Filosofía Moderna)

BEUCHOT, Mauricio

Elementos de semiótica. 3ª ed. México, Editorial Surge, 2001. (Col. Magnum Bonum, 3)

BEUCHOT, Mauricio

La retórica como pragmática y hermenéutica 1ª ed. Barcelona, Ed. Anthropos, 1998. (Col. ATT Filosofía, 50)

BEUCHOT Mauricio

Los márgenes de la interpretación: hacia un modelo analógico de las interpretaciones. 1ª ed. México, UI/7, 1995. (Col. Cuadernos de Filosofía Nº 25)

BEUCHOT, Mauricio

Posmodernidad, hermenéutica y analogía
1ª ed. México, UIC/Miguel Ángel Porrúa, 1996.
(Col. Las ciencias sociales)

BEUCHOT, Mauricio

Significado y discurso: la filosofía del lenguaje en algunos escolásticos españoles post-medievales.
Prólogo de Ignacio Angelelli. 1ª ed. México, Inst. de Investigaciones Filosóficas- UNAM, 1988.(Col. Cuadernos, 45)

BEUCHOT, Mauricio

Tratado de hermenéutica analógica
1ª ed. México, FFyL/DGAPA-UNAM, 1997.

BEUCHOT, Mauricio

Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo
1ª ed. Madrid, Caparrós Editores. 1999.
(Col. Esprit, 38)

BEUCHOT, Mauricio

Perfiles esenciales de la hermenéutica
3ª ed. México, Inst. de Investigaciones Filosóficas-UNAM, 2002. (Col. Cuadernos del IIF, 26)

BEUCHOT, Mauricio

Hermenéutica, lenguaje e inconsciente
1ª ed. México, UAP, (198?)
(Fotocopias con datos ilegibles)

BEUCHOT, Mauricio

Interpretación y realidad en la filosofía actual
1ª ed. México, Inst. de Investigaciones Filosóficas/FFyL-UNAM, 1996.

BEUCHOT, Mauricio

"Hermenéutica, analogía, metonimia y metáfora"
en Mauricio Beuchot y Ambrosio Velasco,
Perspectiva y horizontes de la hermenéutica en las humanidades, el arte y las ciencias. 1ª ed. México, UNAM, 2001, págs. 77-85.

BLASCO, Joseph Lluís y otros

Signo y pensamiento. 1ª ed. Barcelona, Ed. Ariel, 1999. (Col. Ariel Filosofía)

BOZAL Valeriano

El gusto. 1ª ed. Madrid, Ediciones Visor, 1999.
(Col. Balsa de Medusa, 54)

BOZAL, Valeriano

Mimesis: las imágenes y las cosas. 1ª ed. Madrid, Ediciones Visor, 1987. (Col. Balsa de Medusa, 3)

BRENTANO, Franz

Breve esbozo de una teoría general del conocimiento. Trad. Miguel García Baró. 1ª ed. Madrid, Ediciones Encuentro, 2001. (Col. Opuscula philosophica)

BROWN, Norman O.

Hermes the thief. 1ª reimp. USA, Lindisfarne Press, 1990. (Col. Mythology)

C

CALABRESE, Omar

El lenguaje del arte. Trad. Rosa Permat. 1ª reimp. Barcelona, Paidós, 1995. (Col. Instrumentos Paidós, 1)

CAPUTO, John D.

Radical Hermeneutics. 1ª ed. USA, Indiana University Press, 1987. (Col. MB, 442)

CARCHIA, Gianni

"Lo sublime y la persuasión" en *Retórica de lo sublime.* Trad. Mar García Lozano. 1ª ed. Madrid, Tecnos, 1994, págs. 17-111

CASTAÑARES BURCIO, Wenceslao

De la interpretación a la lectura. 1ª ed. Madrid, Iberoediciones, 1994. (Col. Parteluz)

CASTAÑARES, Wenceslao

La semiótica de C.S. Peirce y la tradición lógica.
Ed. Electrónica. Madrid, Univ. Complutense.
<http://www.unam.es/gep/castañares.html>
06/06/2001

COLLI, Giorgio

Filosofía de la expresión. Trad. Miguel Morey. 1ª ed. Madrid, Eds. Siruela, 1995. (Col. Biblioteca de ensayo, 1)

COLOMER, Eusebi

El pensamiento alemán de Kant a Heidegger
Tomos II y III, 2ª ed. Barcelona, Ed. Herder, 1995.
(Col. BT, Sección de Teología y Filosofía)

COLTMAN, Rod

The Language of Hermeneutics. Gadamer and Heidegger in Dialogue. 1ª ed. USA, State of New York Press, 1998. (Col. SUNY series)

CONESA, Francisco Y Jaime Nubiola

Filosofía del lenguaje. 1ª ed. Barcelona, Ed. Herder, 1999. (Col. Filosofía del lenguaje)

CORETH, Erich

Cuestiones fundamentales de hermenéutica.
Trad. Manuel Balasch. 1ª ed. Barcelona, Ed.
Herder, 1972. (Col. Biblioteca Herder, 127)

CRARY, Jonathan

"Modernización de la visión" en *Poéticas del espacio.* Trad. Antonio Fernández Lara. 1ª ed. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002. (Col. FotoGGrafía)

D

DASCAL, Marcelo (ed.)

Filosofía del lenguaje II. Pragmática
Madrid, Ed. Trotta. 1999. (Col. EIAF, 18)

DAVIDSON, Donald

De la verdad a la interpretación. Trad. Guido Filippi. 1ª ed. Barcelona, Gedisa editorial, 1990. (Col. Historia de la ciencia y epistemología)

DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis E.

Gadamer. 1ª ed. Madrid, Ediciones del Orto. 1997. (Col. Filósofos y textos)

DELEUZE, Gilles

Lógica del sentido. Prólogo y trad. Miguel Morey. 1ª reimp. Barcelona, Eds. Paidós, 1994. (Col. Paidós Básica, 46)

DEL PALACIO DÍAZ, Alejandro

Sin razón y sin justicia. Razón y justicia de Frankfurt a la postmodernidad. 1ª ed. México. EMES editores/UAM Azcapotzalco, 2001

DEELY, John

Los fundamentos de la semiótica. Trad. José Luis Calvino. 1ª ed. México, ULA, 1996. (Col. Sophia)

DERRIDA, Jacques

La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. Introducción y trad. Patricio Peñalver. 2ª reimp. Barcelona, Paidós/ICE-UAB, 1996. (Col. Pensamiento contemporáneo, 2)

DIDI-HUBERMAN, Georges

Lo que vemos, lo que nos mira. Trad. Horacio Pons. 1ª ed. B. Aires, Eds. Manantial, 1977. (Col. Bordes Manantial)

DILTHEY, Wilhelm

Das escritos sobre hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica. Prólogo y trad. Antonio Gómez Ramos. 1ª ed. Madrid, Ediciones Istmo, S.A. 2000. (Col. Fundamentos, 164)

DILTHEY, Wilhelm

Teoría de las concepciones del mundo.
Trad. Julián Marías. 1ª ed. México, Alianza
Editorial Mexicana/CONACULTA, 1990.

DUCH, Lluís

Mito, interpretación y cultura. Trad. Francesca Babí i Poca y Domingo Cía Lamana. 1ª ed. Barcelona, Ed. Herder, 1998.

DREYFUS, Hubert L. y Paul Rabinow

Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. 2ª ed. USA. The University of Chicago Press, 1982.

DUFRENNE, Mikel

Fenomenología de la experiencia estética.
Prólogo de Román de la Calle. 1ª ed. Valencia,
Fernando Torres editor, 1982.
(Col. Estética)

DUQUE, Félix

La humana piel de la palabra. Una introducción a la filosofía hermenéutica. 1ª ed. México,
Univ. Autónoma de Chapingo, 1994. (Col. Serie
Pragmata)

DURAND, Gilbert

Estructuras antropológicas de lo imaginario. Trad.
Mauro Armiaño. 1ª ed. Madrid, Ed. Taurus, 1981.

DURAND, Gilbert

La imaginación simbólica. Trad. Marta Rojzman.
2ª ed. B. Aires, Amorrortu editores, 1971.
(Col. Biblioteca de Filosofía)

DUTT, Carsten (ed.)

En conversación con Hans-Georg Gadamer.
Presentación y trad. Teresa Rocha Barco. 1ª ed.
Madrid, Ed. Tecnos, 1998. (Col. Cuadernos de
Filosofía y Ensayo)

E

ECO, Humberto

Interpretación y sobreinterpretación. Introducción
Stefan Collini. Trad. Juan Gabriel López Guix. 1ª
ed. Cambridge University Press, Gran Bretaña,
1995.

ECO, Umberto

Los límites de la interpretación. 2ª ed. Barcelona,
Lumen, 1998.
(Col. Ensayo, palabra en el tiempo, 214)

ECO, Umberto

Semiótica y filosofía del lenguaje. Trad. Ramón i Planas. 1ª ed. Barcelona, Ed. Lumen, 1990. (Col. Palabra en el tiempo, 196)

ECO, Umberto

"Hiper-codificación e hipocodificación" en *Tratado de semiótica general*. 2ª ed. México, Ed. Lumen, 1980. (Serie Semiología y Lingüística)

ELIADE, Mircea

Aspectos del mito. Trad. Luis Gil Fernández. 1ª ed. Barcelona, Paidós, 1988. (Col. Orientalia, 68)

ELIADE, Mircea

Imágenes y símbolos. Trad. Carmen Castro. 3ª ed. Madrid, Ed. Taurus, 1999

ELIADE, Mircea

Mitos, sueños y misterios. Trad. Miguel Portillo. 1ª ed. Barcelona, Ed. Kairós, 2001

ELIAS, Norbert

Teoría del símbolo. Introducción y ed. Richard Kilminster. Trad. José Manuel Álvarez. 1ª ed. Eds. Península, Barcelona, 1994. (Col. Ideas, 29)

F

FARRÉ, Luis

Categorías estéticas. 1ª ed. Madrid Aguilar, 1967. (Col. Ensayistas hispánicos)

FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Pablo

La sociedad mental. 1ª ed. Barcelona, Anthropos Editorial, 2004. (Col. Psicología social, 26)

FERRARIS, Mauricio

Historia de la Hermenéutica. Trad. Armando Pérez Cortés. 1ª ed. México, Siglo XXI, 2002

FERRARIS, Maurizio

La hermenéutica. Trad. José Luis Bernal. 1ª ed. México, Ed. Taurus, 2000.

FLUSSER, Vilém

Filosofía del diseño. Trad. Pablo Marinas. 1ª ed. Madrid, Ed. Síntesis, 2002. (Col. El espíritu y la letra, 11)

FONTANILLE, Jacques

Heterogeneidades y retóricas de lo visual. París, Universidad de Limoges. IUF. (199?)
Fotocopias s/datos

FOUCAULT, Michel

Crítica a las técnicas de interpretación de Nietzsche, Freud y Marx s/ ed. B. Aires, Cuervo editores, s/año.

FOUCAULT, Michel

Hermenéutica del sujeto. Edición y trad. Fernando Álvarez Uría. 1ª ed. Madrid, Eds. Piqueta, 1994. (Col. Genealogía del poder, 25)

FOUCAULT, Michel

La arqueología del saber. Trad. Aurelio Garzón del Camino. 2ª ed. México, Ed. S. XXI, 1972. (Col. Teoría y crítica)

FOUCAULT, Michel

Las palabras y las cosas. Trad. Elsa Cecilia Frost. 23ª ed. México, Eds. S. XXI, 1995.

FOUCAULT, Michel

Microfísica del poder. Edición y trad. Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. 3ª ed. Madrid, Piqueta, 1979. (Col. Diferencia/Filosofía)

FOUCAULT, Miguel

Estética, ética y hermenéutica, Vol III. Introducción, edición y trad. Ángel Gabilondo. 1ª ed. Barcelona, Paidós, 1999. (Col. Básica, 102)

FRASCARA, Jorge

Diseño gráfico y comunicación. Prólogo de Meter Kneebone. 7ª ed. Buenos Aires, Infinito, 2000. (Col. Biblioteca de diseño y artes visuales)

FRASCARA, Jorge

El poder de la imagen. Reflexiones sobre comunicación visual. 1ª ed. Buenos Aires, Infinito, 1999. (Col. Biblioteca de diseño)

G

GADAMER, Hans-Georg

Arte y verdad de la palabra. Prólogo de Gerard Vilar. Trad. José F. Zúñiga y Faustino Oncina. 1ª ed. Barcelona, Paidós, 1998. (Col. Paidós Studio, 127)

GADAMER, Hans-Georg

El estado oculto de la salud. Trad. Nérida Machain. 1ª ed. Barcelona, Ed. Gedisa, 1996. (Col. Filosofía)

GADAMER, Hans-Georg

El giro hermenéutico. Trad. Arturo Parada. 1ª ed. Madrid, Cátedra, 1995. (Col. Teorema)

- GADAMER, Hans-Georg
El inicio de la filosofía occidental
Trad. Ramón Alfonso D. y Ma. Del Carmen Blanco. 1ª ed. Barcelona, Paidós, 1995. (Col. Paidós Studio, 112)
- GADAMER, Hans-Georg
Elogio de la teoría. Trad. Anna Poca. 1ª ed. Barcelona, Eds. Península, 1993. (Col. Ideas, 25)
- GADAMER, Hans-Georg
Estética y hermenéutica. a Introducción de Ángel Gabilondo. Trad. Antonio Gómez Ramos. Madrid, Ed. Tecnos, 1996. (Col. Metrópolis)
- GADAMER, Hans-Georg
Hacia la prehistoria de la metafísica. Prólogo y trad. Fabián Mié. 1ª reimp. Argentina, Alción editora, 1997.
(Col. Memoria del búho, 1)
- GADAMER, Hans-Georg
La educación es educarse. Trad. Francesc Pereña Blasi. 1ª ed. Barcelona, Paidós, 2000.
(Col. Paidós Asterisco, 4)
- GADAMER, Hans-Georg
La herencia de Europa. Prólogo de Emilio Lledó. Trad. Pilar Giralt G. 1ª ed. Barcelona, Península, 2000. (Col. Historia, ciencia y sociedad, 303)
- GADAMER, Hans-Georg
¿Quién soy yo y quién eres tú?. Trad. Adan Kovacsics. 1ª ed. Barcelona, Ed. Herder, 1999.
- GADAMER, Hans-Georg
La dialéctica de Hegel. Trad. Manuel Garrido. 4ª ed. Madrid, Cátedra, 1994. (Col. Teorema)
- GADAMER, Hans-Georg
La philosophie herméneutique. Trad. Jean Grondin. 1ª ed. París, Presses Universitaires de France, 1996.
(Col. Épiméthée)
- GADAMER, Hans-Georg
La actualidad de lo bello. Introducción Rafael Argullol. Trad. Antonio Gómez Ramos. 1ª ed. Barcelona, Paidós/ICE-UAB, 1991.
(Col. Pensamiento contemporáneo, 15)
- GADAMER, Hans-Georg
Mito y razón. Prólogo Joan-Carles Mélich. Trad. José Fco. Zúñiga. 1ª ed. Barcelona, Eds. Paidós, 1997. (Col. Paidós Studio, 126)
- GADAMER, Hans-Georg
Poema y diálogo. Trad. Daniel Najmías y Juan Navarro. 1ª reimp. Barcelona, Gedisa, 1999.
(Col. Crítica literaria)
- GADAMER, Hans-Georg
Verdad y método I. Trad. Ana Agud y Rafael de Agapito. 6ª ed. Salamanca, Eds. Sígueme, 1996.
(Col. Hermeneia, 7)
- GADAMER, Hans-Georg
Verdad y método II. Trad. Manuel Olasagasti. 2ª ed. Salamanca, Eds. Sígueme, 1994. (Col. Hermeneia, 34)
- GARAGALZA, Luis
La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual. Presentación de A. Ortiz-Osés. 1ª ed. Barcelona, Ed. Anthropos, 1990.
(Col. ATT Hermeneusis, 7)
- GAUTHIER, Guy
Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido
Trad. Dolores Jiménez Plata. 2ª ed. Madrid, Eds. Cátedra, 1992.
(Col. Signo e imagen, 2)
- GONZÁLEZ, Laura
"Arte contemporáneo sin sentido común: un reto para la estética hermenéutica" en *Intersticios*. México, Universidad Intercontinental Año 6/núms. 14 y 15/2001, págs. 307-330
- GOURÉVITCH, Jean-Paul
L'imaginerie politique. Trad. L.C.V.E. 1ª ed. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1977. (Col. Expositions itinérantes, CCI, No. 3)
- GOMBRICH, E.H.
"Objetivos y límites de la iconología" en *Imágenes simbólicas*. Trad. Remigio Gómez Díaz. 1ª ed. Madrid, Debate, 2000, págs. 2-26
- GRONDIN, Jean
Introducción a la hermenéutica filosófica. Prólogo de Hans-Georg Gadamer. Trad. Angela Ackermann Pilári. 1ª ed. Barcelona, Ed. Herder, 1999. (Col. FIL, 2100)
- GROSS, Alan G. y W.M. Keith (eds.)
Rhetorical Hermeneutics. 1ª ed. USA, State University of New York Press, 1997. (Col. Suny series)

GRUPO M

Tratado del signo visual. Trad. Manuel Talens Carmona. 1ª ed. Madrid, Cátedra, 1993. (Col. Signo e imagen, 31)

GRUPO M

Retórica general. Trad. Juan Victorio. 1ª ed. Barcelona, Paidós, 1987. (Col. Paidós Comunicación, 27)

H

HABERMAS, Jürgen

Conciencia moral y acción comunicativa. Trad. Ramón García Catarello. 1ª ed. Barcelona, Eds. Península, 1996. (Col. Historia, ciencia y sociedad, 249)

HABERMAS, Jürgen

Ciencia y técnica como "ideología". Trad. Manuel Jiménez Redondo y Manuel Garrido. 1ª ed. México, rei, 1993. (Col. Serie Universitaria)

HABERMAS, Jürgen

Conocimiento e interés. Trad. M. Jiménez Redondo. 2ª ed. Valencia, Universidad de Valencia, 1996. (Col. Materials de Filosofia, 12), págs. 33-47

HABERMAS, Jürgen

"El enfoque hermenéutico" en *La lógica de las ciencias sociales.* Trad. Manuel Jiménez Redondo. 1ª ed. México, rei, 1993, págs. 228-275

HABERMAS, Jürgen

Teoría de la acción comunicativa. (Vols. I y II) Trad. Manuel Jiménez Redondo. 1ª ed. Argentina, Taurus, 1989-1990. (Col. Ensayistas, 278-279)

HABERMAS, Jürgen

Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos. Trad. Inter. Naciones. 1ª reimp. México, rei, 1996.

HEGEL, G.F.

Enciclopedia de las ciencias filosóficas. Trad. Eduardo Ovejero y Maury. México, 1ª ed. Juan Pablos editor, 1974. (Col. Obras de Hegel)

HEGEL, G.F.

Fenomenología del espíritu. Trad. Wenceslao Roces. 3ª reimp. México, FCE, 1978. (Col. Textos clásicos)

HEIDEGGER, Martin

"La pregunta por la técnica" en *Conferencias y artículos.* Trad. Eustaquio Barjau. 2ª ed. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001. (Col. La estrella polar, 30)

HEIDEGGER, Martin

"El origen de la obra de arte" en *Caminos de Bosque.* Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. 3ª reimp. Madrid, Alianza Editorial, 2003. (Col. Filosofía y pensamiento, en073)

HEIDEGGER, Martin

Identidad y diferencia. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. 1ª reimp. Barcelona, Ed. Anthropos, 1990. (Col. ATT Filosofía, 16)

HEIDEGGER, Martin

El ser y el tiempo. Trad. José Gaos. 5ª ed. México, FCE, 1974.

HEIDEGGER, Martin

Introducción a la metafísica. Trad. Emilio Estiú. 1ª ed. B. Aires, Ed. Nova, 1980. (Col. La vida del espíritu)

HEIDEGGER, Martin

Ontología. Hermenéutica de la facticidad. Trad. Jaime Aspiunza. 1ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 1999. (Col. Filosofía y pensamiento)

HEIDEGGER, Martin

Acerca del nihilismo. Hacia la pregunta del ser. Trad. José Luis Molinuelo. 1ª ed. Barcelona, Paidós, ICE/UAB, 1994. (Col. Pensamiento Contemporáneo, 28)

HELLER, Agnes

Una revisión de la teoría de las necesidades. Trad. Ángel Rivero Rodríguez. 1ª ed. Barcelona, Paidós/ ICE-UAB. 1966. (Col. Pensamiento Contemporáneo, 47)

HENCKMANN, Wolfhart y Konrad Lotter (eds.)

Diccionario de estética. Trad. Daniel Gamper Y Begonya Sáez. 1ª ed. Barcelona, Ed. Grijalbo, 1998. (Col. Crítica)

HERRERA, María (coord.)

Teorías de la interpretación. 1ª ed. México, UNAM, 1998.

HILLMAN, James

Re-imaginar la psicología. Prólogo de Antonio Betancor. Trad. Fernando Borrajo. 1ª ed. Madrid, Ediciones Siruela, 1999. (Col. Biblioteca de Ensayo, 9)

HOLM-HADULLA, Rainer M.

El arte psicoterapéutico. La hermenéutica como base de la acción terapéutica. Presentación de Hans-Georg Gadamer. Trad. Ma. Elvira Edwards y Angela Ackermann. 1ª ed. Barcelona, Ed. Herder, 1999.

HORKHEIMER, Max y Theodor W. Adorno.

"La industria cultural" en *Dialéctica de la ilustración*. Intr. Y Trad. Juan José Sánchez. 6ª ed. Madrid, Ed. Trotta. 2004. (Col. Estructuras y Procesos. Serie Filosofía)

HOTTOIS, Gilbert

Historia de la filosofía del Renacimiento a la posmodernidad. Trad. Marco Aurelio Galmarini. 1ª ed. Madrid, Eds. Cátedra, 1999. (Col. Teorema)

J

JAUSS, Hans Robert

Experiencia estética y hermenéutica literaria. Trad. Jaime Siles y Ela Ma. Fdez. Palacios. 2ª ed. Madrid, Taurus, 1992. (Col. Humanidades, teoría y crítica literaria, 326)

JOLY, Martine

La interpretación de la imagen. 1ª ed. Barcelona, Paidós, 2003. (Col. Comunicación, 144)

JUNG, C.G.

Arquetipos e inconsciente colectivo. Trad. Miguel Murmis. 1ª ed. Buenos Aires, Paidós, 2003. (Col. Psicología Profunda, 14)

JUNG, C.G.

"Generalidades de la interpretación" en *Psicología y simbólica del arquetipo*. 1ª ed. Barcelona, Paidós, 1999. (Col. Psicología profunda, 29), págs. 13-51

K

KERÉNYI, K. y otros

Arquetipos y símbolos colectivos. Presentación Andrés Ortiz-Osés. 1ª ed. Barcelona, Ed. Anthropos, 1994. (Col. ATT Hermeneusis, 14)

KOSELLEK, Reinhart y Hans-Georg Gadamer

Historia y hermenéutica. Introducción y trad. Faustino Ochoa. 1ª ed. Barcelona, Eds. Paidós/ICE-UAB, 1997. (Col. Pensamiento contemporáneo, 43)

L

LAKOFF, George y Mark Johnson

Metáforas de la vida cotidiana. Trad. Carmen González Marín. 3ª ed. Madrid, Cátedra, 1995. (Col. Teorema)

LLANO, Alejandro

El enigma de la representación. 1ª ed. Madrid, Ed. Síntesis, 1999. (Col. Hermeneia, 5)

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Juan Manuel

Semiótica de la comunicación gráfica. Prólogo de Alberto Híjar, 1ª ed. México, INBA/UAM Azt, 1993.

LUKÁCS, Georg

El asalto a la razón. Trad. Wenceslao Roces. 1ª ed. España, Eds. Grijalbo, 1976. (Col. Instrumentos, 8)

LYOTARD, Jean-François

La condición posmoderna. Trad. Mariano Antolín Rato. 1ª ed. Barcelona, Planeta-Agostini, 1993. (Col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo, 18)

M

MACEIRAS, Manuel y Julio Trebolle

La hermenéutica contemporánea. 1ª ed. Bogotá, Ed. Cincel / Kapelusz, 1990. (Col. Serie Historia de la Filosofía, 51)

MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan A.

El signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris. 1ª ed. B. Aires, Hachette, 1983. (Col. Lengua/Lingüística/Comunicación)

MAILLARD, Chantal

La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética. 1ª ed. Barcelona, Ed. Anthropos, 1992. (Col. Pensamiento crítico, 67)

MALDONADO, Tomás

Disegno industriale. 5ª ed. Milán, Feltrinelli, 2001. (Col. Campi del sapere)

- MALDONADO, Tomás
Escritos Preulmianos. 1ª ed. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1997. (Col. Biblioteca de Diseño)
- MARCUSE, H. y otros
A la búsqueda del sentido. 2ª ed. Salamanca, Eds. Sígueme, 1989. (Col. Hermeneia, 3)
- MARDONES, J. M.
Filosofía de las ciencias humanas y sociales. 1ª ed. Barcelona, Ed. Anthropos, 1991. (Col. ATT Ciencias Sociales, 1)
- MATTELART, Armand y Michelle Mattelart
Historia de las teorías de comunicación. 1ª ed. Barcelona, Paidós, 1997. (Col. Comunicación)
- MAYOS SOLSONA, Gonzalo y otros
Los sentidos de la hermenéutica. 1ª ed. Barcelona, PPU, 1991. (Col. Los trabajos de Sisifo)
- MAYR, Franz K.
La mitología occidental. 1ª ed. Barcelona, Anthropos, 1989. (Col. ATT Hermeneusis, 5)
- McLUHAN, Marshall y Eric McLuhan
Leyes de los medios. Trad. José Utrilla. 1ª ed. México, CONACULTA/ Alianza Editorial, 1990. (Col. Los noventa, 39)
- MERLEAU-PONTY, Maurice
Fenomenología de la percepción. Trad. Juan Cabanes. 1ª ed. Ed. Planeta, Barcelona, 1985. (Col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo, 25)
- METZ, Christian
"Au-delà de l'analogie, l'image" en *Communications*. 1ª ed. Paris, École de Hautes études en sciences sociales, 1970. (Col. SEUIL, 15)
- MICHEL, Guillermo
Una introducción a la hermenéutica. 1ª ed. México, Castellanos editores, 1996.
- MOLINUEVO, José Luis
La experiencia estética moderna. 1ª ed. Ed. Síntesis, Madrid, 1998. (Col. Filosofía/ thémata, 4)
- MUÑÍZ RODRÍGUEZ, Vicente
Introducción a la filosofía del lenguaje. Problemas ontológicos. Presentación Enrique Rivera de Ventosa. 1ª ed. Barcelona, Ed. Anthropos, 1989. (Col. ATT Filosofía, 18)

- MUÑÍZ RODRÍGUEZ, Vicente
Introducción a la filosofía del lenguaje II. Cuestiones Semánticas. 1ª ed. Barcelona, Ed. Anthropos, 1992. (Col. ATT Filosofía, 41)

N

- NIETZSCHE, Federico
La Gaya Ciencia. Prólogo de Ignacio de Llorens. Trad. Roberto Gariz. 3ª ed. México, Editores Mexicanos Unidos, 1986. (Col. Literaria Universal)
- NIETZSCHE, Federico
Así hablaba Zaratustra. s/ed. Madrid, EDAF, 1971. (Col. Biblioteca EDAF, 14)
- NIETZSCHE, Federico
El nacimiento de la tragedia. Introducción y trad. Andrés Sánchez Pascual. 16ª reimp. Madrid, Alianza Editorial, 1997. (Col. libro de bolsillo, 456)

O

- ORTIZ-OSÉS, Andrés
C.G. Jung. Arquetipos y sentido. 1ª ed. Bilbao, Universidad de Deusto, 1988. (Col. Psicología, 3)
- ORTIZ-OSÉS, Andrés
Cuestiones fronterizas. Una filosofía simbólica. 1ª ed. Barcelona, Ed. Anthropos, 1999. (Col. Biblioteca A, conciencia, 34)
- ORTIZ-OSÉS, Andrés
La nueva filosofía hermenéutica. 1ª ed. Barcelona, Ed. Anthropos, 1986. (Col. Att Hermeneusis, 1)
- ORTIZ-OSÉS, Andrés
Metafísica del sentido. Una filosofía de la implicación. 1ª ed. Bilbao, Universidad de Deusto, 1989. (Col. Filosofía, 12)
- ORTIZ-OSÉS, Andrés
Visiones del mundo. Interpretaciones del sentido. 1ª ed. Bilbao, Univ. De Deusto, 1995. (Serie Filosofía, volumen 22)
- ORTIZ-OSÉS, Andrés y Patxi Lanceros (dir.)
Diccionario interdisciplinar de hermenéutica. 2ª ed. Bilbao, Univ. de Deusto, 1998. (Serie Filosofía, 23)

P

PALAZÓN, María Rosa.
"Las interpretaciones del mito" en Mauricio
Beuchot Puente y Ambrosio Velasco Gómez.
*Perspectiva y horizontes de la hermenéutica en las
humanidades, el arte y las ciencias*. 1ª ed. México,
UNAM, 2001, págs. 13-25

PANOFSKY, Edwin.
La perspectiva como forma simbólica. Trad. De
Virginia Careaga. 2ª ed. Barcelona, Tusquets,
2003. (Col. Fábula, 122)

PÉREZ CARREÑO, Francisca
Los placeres del parecido. Icono y representación.
1ª ed. Madrid, Visor, 1988. (Col. La Balsa de
Medusa, 12)

PIGNOTTI
Nuevos signos. 1ª ed. Valencia, Fernando Torres
Editor, 1974.

PRIETO CASTILLO, Daniel
Retórica y manipulación masiva. 3ª ed. México,
Eds. Coyoacán, 1998. (Col. Diálogo abierto, 4)

R

RAFFA, Piero
Semiologia delle arte visive. 1ª ed. Bologna, Ed.
Patrón, 1976.

RANCIÈRE, Jacques
La división de lo sensible. Estética y política. Trad.
Antonio Fernández Lera. 1ª ed. España, Consorcio
Salamanca, 2002.
(Col. Argumentos, 2)

REALE, Giovanni y Dario Antiseri
Historia del pensamiento filosófico III.
Introducción y trad. Andrés Sánchez Pascual. 1ª ed.
Ed. Herder, 1998.

RESÉNDIZ RODRÍGUEZ, Rafael
Semiótica, comunicación y cultura. 1ª ed. México,
Fac. de Ciencias Políticas-UNAM, 1985. (Col.
Ciencias sociales)

RICARD, André
Diseño. ¿Por qué?. Prólogo de Xavier Rubert de
Ventós. 1ª ed. Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1982.
(Col. Punto y línea)

RICOEUR, Paul
"De la memoria y la reminiscencia" en *La
memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín
Neira. 1ª ed. Madrid, Editorial Trotta, 2003. (Col.
Estructuras y Procesos, serie Filosofía)

RICOEUR, Paul
La metáfora viva. Trad. Agustín Neira. 1ª ed.
Madrid, Eds. Europa, 1980.

RICOEUR, Paul
Los caminos de la interpretación. Trad. José Lucas
García Rúa. 1ª ed. España, Ed. Anthropos, 1991.
(col. ATT Filosofía, 37)

RICOEUR, Paul
Tiempo y narración I. Trad. Agustín Neira. 1ª ed.
México, Ed. Siglo XXI, 1995.

RICOEUR, Paul
*Teoría de la interpretación. Discurso y excedente
de sentido*. Presentación y trad. Graciela Monges
Nicolau. 1ª ed. México, Siglo XXI, UIA, 1995.

RICOEUR, Paul
Historia y narratividad. Trad. Gabriel Aranzueque
S. 1ª ed. Barcelona, Paidós, 1999. (Col.
Pensamiento contemporáneo, 56)

RODRÍGUEZ, Ramón
Hermenéutica y subjetividad. 1ª ed. Madrid, Ed.
Trotta, 1993. (Col. Estructuras y procesos, filosofía)

RODRÍGUEZ, Ramón
*La transformación hermenéutica de la
fenomenología*. 1ª ed. Madrid, Ed. Tecnos, 1997.

RODRÍGUEZ SILVA, Anibal
Metáfora y mimesis: la actualidad del poema.
<http://apuntesfilosoficos.tripod.com/silva>

ROM, Josep
*Els fonaments del disseny gràfic. Procés projectual
i metodologia*. 1ª ed. Barcelona, Universitat Ramon
Llull. Facultat de Ciències de la Comunicació, 2002
(Col. Blanquerna: Tripodos)

RORTY, Richard
El giro lingüístico
Trad. Gabriel Bello. Paidós/ICE-UAB, 1990. 1ª ed.
(Col. Pensamiento Contemporáneo, 11)

RUBERT DE VENTÓS, Xavier
Ensayos sobre el desorden. 1ª ed. Ed. Kairós,
Barcelona, 1976.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier
La estética y sus herejías. 2ª ed. Barcelona, Anagrama, 1980. (Col. Argumentos, 28)

RUBERT DE VENTÓS, Xavier
Teoría de la sensibilidad. Prólogo de José Luis Aranguren. 4ª ed. Barcelona, Península, 1989. (Col. Historia/Ciencia/Sociedad, 34)

RUBERT DE VENTÓS, Xavier
Utopías de la sensualidad y métodos del sentido. 1ª ed. Barcelona, Anagrama, 1973. (Col. Cuadernos Filosofía, 59)

RUBERT DE VENTÓS, Xavier
Las metopias. 1ª ed. Barcelona, Montesinos editor, 1984. (Col. Biblioteca de divulgación temática, 25)

S

SANZ RODRÍGUEZ, Juan Carlos
El libro de la imagen. 1ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 1996. (Col. Libro de Bolsillo, 1804)

SCHAPIRO, Meyer
Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte. Prólogo José Jiménez. Trad. Francisco Rodríguez Martín. 1ª ed. Madrid, Ed. Tecnos, 1999. (Col. Metrópolis)

SCHILLER, Friedrich
Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre. Trad. Jaime Feijóo y Jorge Seca. 1ª ed. Barcelona, Ed. Anthropos, 1990. (Col. TD Clásicos del Pensamiento, 8)

SCHÖKEL, Luis Alonso y José María Bravo
Apuntes de hermenéutica. 1ª ed. Madrid, Ed. Trotta, 1994. (Col. Estructuras y procesos)

SEARLE, John R.
Intencionalidad. Trad. Enrique Ujaldón Benitez. 1ª ed. Madrid, Ed. Tecnos, 1992. (Col. Filosofía y ensayo)

SIMON, Josef
Filosofía del signo. Trad. Ana Agud. 1ª ed. Madrid, Ed. Gredos, 1998. (Col. Manuales)

SOLARES, Blanca
El dios andrógino. La hermenéutica simbólica de Ortiz Osés. 1ª ed. México, CRIM/UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 2002.

SOLARES, Blanca (coord.)
Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica. 1ª ed. Barcelona, Ed. Anthropos, CRIM-UNAM, 2001. (Col. ATT Hermeneusis, 17)

STAFFORD, Barbara Maria
Visual Analogy. 1ª ed. London, MIT Cambridge Press, 2001

SUMMERS, David
El juicio de la sensibilidad. Renacimiento, naturalismo y emergencia de la estética. Trad. José Miguel Esteban Cloquell. 1ª ed. Madrid, Ed. Tecnos, 1993. (Col. Metrópolis)

T

TATARKIEWICZ, Wladyslaw
Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Trad. Francisco Rodríguez Martín. 4ª ed. Madrid, Ed. Tecnos, 1995. (Col. Metrópolis)

TERRY, M. S.
Hermenéutica. Trad. Daniel Hall y Vicente Mendoza. 1ª ed. Barcelona, TERRASSA, 1985. (Col. Libros CLIE)

TINOCO, Carlos (comp.)
La sensation. 1ª ed. Paris, Flammarion, 1997. (Col. Corpus GF, 3005)

TODOROV, Tzvetan
Simbolismo e interpretación. Trad. Claudine Lemoine y Mária Russolto. 2ª ed. Venezuela, Monte Avila editores, 1992. (Col. Estudios)

TODOROV, Tzvetan
Teorías del símbolo. Trad. Francisco Rivera. 3ª ed. Caracas, Monte Ávila editores, 1993.

TREVI, Mario
Metáforas del símbolo. Presentación y trad. Ricardo Carretero. 1ª ed. Barcelona, Ed. Anthropos, 1996. (Col. Biblioteca A, conciencia, 22)

V

VARIOS AUTORES
Inter. Alia Hermeneutica. Memorias del Seminario de Hermenéutica y ciencias del espíritu. 1ª ed. ENEP Acatlán, UNAM, México, 1995. 218 págs.

VATTIMO, Gianni

El fin de la modernidad. Trad. Alberto L. Bixio. 1ª ed. Barcelona, Gedisa, 1994.

VATTIMO, Gianni

Ética de la interpretación. Trad. Teresa Oñate. 1ª ed. Barcelona, Paidós, 1991. (Col. Studio, 85)

VATTIMO, Gianni

Las aventuras de la diferencia. Trad. Juan Carlos Gentile. 3ª ed. Barcelona, Península, 1998. (Col. Historia/Ciencia/Sociedad, 197)

VATTIMO, Gianni

La sociedad transparente. Trad. Teresa Oñate. 2ª reimp. Barcelona, Paidós/ICE-UAB, 1996. (Col. Pensamiento contemporáneo, 10)

VATTIMO, Gianni

Más allá de la interpretación. Introd. Ramón Rodríguez. Trad. Pedro Aragón Rincón. 1ª ed. Barcelona, Paidós ICE/UAB, 1995. (Col. Pensamiento contemporáneo, 39)

VATTIMO, Gianni

Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica. Trad. Juan Carlos Gentile Vitale. 2ª ed. Barcelona, Paidós, 1992. (Col. Studio, 72)

VATTIMO, Gianni (comp.)

La secularización de la filosofía: hermenéutica y posmodernidad. Trad. Carlos Cattropi y Margarita N. Misraji. 2ª ed. Barcelona, Gedisa, 1994.

VATTIMO, Gianni y otros

En torno a la posmodernidad. 1ª reimp. Colombia, Ed. Anthropos, 1994. (Col. Biblioteca A, conciencia)

VELÁZQUEZ MEJÍA, Manuel

Genealogía, Hermenéutica e historia. Primera parte. 1ª ed. México, UAEM, 1988.

VERJAT, Alain (ed.)

El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas. 1ª ed. Barcelona, Ed. Anthropos, 1989. (Col. ATT Hermeneusis, 4)

VILCHES, Lorenzo

La lectura de la imagen. 1ª ed. Barcelona, Paidós, 1991. (Col. Paidós Comunicación, 11)

VILLAFANE, Justo

Principios de teoría general de la imagen. 1ª ed. Madrid, Pirámide, 1996. (Col. Medios)

VILLAFANE, Justo

Introducción a la teoría de la imagen. Prólogo de Antonio Lara. 3ª. Reimp. Madrid, Eds. Pirámide, 2000.

W

WARNING, Rainer (ed.)

Estética de la recepción. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. 1ª ed. Madrid, Visor, 1989. (Col. Balsa de Medusa, 31)

WITTGENSTEIN, Ludwig

Sobre la certeza. Prefacio Anscombe y von Wright. Trad. Prados y Raga. 3ª ed. Barcelona, Gedisa, 1995. (Col. Hombre y sociedad)

WITTGENSTEIN, Ludwig

Tractatus logico-philosophicus. Introducción de Bertrand Russell. Trad. Enrique Tierno Galván. 4a ed. Madrid, Alianza Editorial, 1980. (Col. Alianza Universidad 50)

Z

ZECCHI, Stefano

La belleza. Trad. Mar García Lozano. 1ª ed. Madrid, Ed. Tecnos, 1990. (Col. Metrópolis)

ZOLLA, Elémire

Archetipi. 4ª ed. Venecia, Marsilio Editori, 2002

ZUNZUNEGUI, Santos

Pensar la imagen. 4ª ed. Madrid, Cátedra, Universidad del País Vasco, 1998. (Col. Signo e imagen, 15)

ZÚÑIGA GARCÍA, José Francisco

El diálogo como juego. La hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer. 1ª ed. Granada, Universidad de Granada, 1995. (Col. Monográfica, Filosofía, 212)