

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“ANÁLISIS Y PROPUESTA DE ESTUDIO DEL DISCURSO
VISUAL Y SU RELEVANCIA EN LA COMPRENSIÓN DEL
DISCURSO SOBRE EL ARTE, DESDE EL CONCEPTO A LA
MIMESIS”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA
CECILIA MARICELA SALINAS RAMOS

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. ADRIÁN FLORES MONTIEL

MÉXICO D.F., ENERO 2010

UN/M
POSGRADO 
Artes Visuales



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.



diseño

Análisis y propuesta de estudio del discurso visual
y su relevancia en la comprensión del discurso sobre el arte,
desde el concepto a la mimesis

arte

Índice

Introducción	1
Capítulo I. Comprensión del concepto discurso	8
1.1 Definición de discurso	9
1.1.1 Texto o discurso	11
1.1.2 Los límites del discurso	12
1.1.3 Los límites semióticos del discurso	16
1.2 Elementos del discurso	18
1.2.1 Sentido y discurso	19
1.2.2 Coherencia discursiva	23
1.2.3 Contexto "el tercer elemento"	26
1.3 Fundamentos del discurso retórico	30
1.3.1 Interacción de la retórica en el discurso	33
1.3.2 El contexto y el análisis del discurso	34
Capítulo II. El Fenómeno del discurso visual	36
2.1 El discurso visual	38
2.2 Caracterización del discurso visual	47
2.2.1 El sentido en el discurso visual	47
2.2.2 Coherencia visual	52
2.2.3 El contexto en el discurso visual	57
2.3 Retórica y discurso visual	63
2.3.1 Tropos visuales	66
2.3.1.1 El ornato retórico	67
2.3.2 El contexto y el análisis del discurso visual	82



Índice

Capítulo III. El discurso sobre el arte del concepto a la mimesis	85
3.1 El binomio discurso-arte desde el concepto	85
3.1.1 Análisis discursivo	96
3.2 Mimesis y el arte	107
3.2.1 Mimesis, discurso y obra de arte	116
3.3 El Estatuto Ontológico de la obra de arte	119
3.3.1 Análisis hermenéutico	124
Conclusiones	126
Bibliografía	132



Introducción.

*Y mi pensamiento galopa y galopa y no avanza,
también cae y se levanta y vuelve a despeñarse en las aguas estancadas de lenguaje.
Palabras para sellar al mundo con un sello indeleble o para abrirlo de par en par...
Octavio Paz.*

Antes de comenzar a abordar nuestro trabajo cabe señalar que éste posee un carácter propositivo, sustentado en una investigación que comenzó hace más de siete años, un reto en el cual se enfrentó un tema árido y en apariencia poco relacionado con el quehacer visual, sin embargo, a medida que fue avanzando la investigación también se fueron desarrollando los vínculos entre el discurso y el fenómeno visual -lo complejo se tornó interesante, y accesible-, pero la sola explicación no es suficiente para comprender el tema, motivo por el cual la tesis es vasta en ejemplos que permiten al lector entender cabalmente las ideas planteadas.

Es menester de esta investigación abordar el discurso visual desde la lingüística, este trabajo es pionero en traspasar los estudios sobre el discurso desde la lingüística al campo visual, pero constituye sin duda un trabajo de nodal importancia para poder hablar de cualquier tipo de discurso visual, de lo contrario se utiliza el término de discurso visual de manera superficial, lo cual dificulta su vínculo con otras áreas del conocimiento, además de limitar el conocimiento de éste y sus implicaciones teórico - prácticas.

Ante la vastedad de los tipos de discurso visual, nos hemos enfocado en el discurso sobre el arte para mostrar la relevancia y la trascendencia del discurso, tanto en el concepto como en su naturaleza mimética y su estatuto ontológico.

El estudio del discurso ha sido copioso y los resultados de esta exhaustiva labor se han visto reflejados en diversas ciencias y disciplinas humanísticas: lingüística

textual, análisis filosófico, teoría de la información y de la comunicación, sociología interaccional, etno y sociolingüística, semiótica discursiva, etc.

Esta diversidad en el estudio del discurso tiene un particular punto de partida: la perspectiva renovadora del discurso. Curiosamente, esta loable meta parece más un acto de fe que una determinante real en la evolución del discurso, aún no se ha logrado hablar del discurso sin establecer casi de inmediato sus relaciones con los términos que en un principio ayudaron a definirlo (retórica, texto, proceso, estructura).

Cabe mencionar que a pesar de esta limitante en el desarrollo del discurso, existen importantes aportaciones en lo particular que si bien no han resuelto esta problemática si la han disgregado: el discurso como estructura y proceso, el discurso hacia la interacción textual, el discurso retórico, el discurso lingüístico, etc., esta especificidad del discurso lejos de confundir corrobora que la conceptualización discursiva tiene un corpus teórico independiente, es decir, el discurso no requiere de analogías conceptuales que soporten su definición, aplicación y evolución. El discurso no es sinónimo de ningún otro término, no necesita ser comprendido a través de otros conceptos.

La relevancia de este proyecto trasciende la mera descripción que se ha realizado en función del discurso en la comunicación visual, puesto que consideramos que el estudio de este fenómeno exige una labor mucho más profunda; no es casualidad que el discurso sea tan afanosamente estudiado por diversos autores de tan distintas ramas del conocimiento humano, sin duda en el discurso existe conocimiento y simultáneamente un reconocimiento del texto propio de cada ciencia y/o disciplina, la importancia de este saber compete también a la comunicación visual, quien tiene por objeto de estudio el texto visual.

La aplicación del discurso en la comunicación visual permite conocer, definir, delimitar o identificar los mensajes que se generan en la comunicación visual intencionada, así como distinguir de cuántas clases son sus objetos.

Todo lo anterior sumado a la posibilidad de brindar a la imagen visual un panorama más uniforme con vínculos interdisciplinarios más claros da como resultado la independencia epistemológica en el estudio y aplicación de los lineamientos que constituyen al discurso visual.

Cuando hacemos referencia al discurso no sólo se remite al análisis de los objetos (imágenes), también permite entender objetivamente la relación de estos con los sujetos que lo construyen, lo transmiten y lo reciben.

Recordemos que aunque en el discurso visual no hay frases escritas o bien ocupan sólo una parte del discurso, la interacción está compuesta por la relación: imágenes - sujeto, este complejo tejido de imágenes también tiene una sintaxis y una semántica bien definidas, la sintaxis está dada en base a la integración del texto visual que al igual que el texto escrito posee una logística y una coherencia propia, a diferencia del texto escrito este depende del tipo de imagen que se está analizando, es decir, el discurso visual bajo el cual se puede apreciar un cartel publicitario es distinto al de un cartel educativo; la explicación de este fenómeno es en realidad simple: la lógica constructiva del mensaje discursivo es distinta.

La labor de esta tesis está basada en el conocimiento y reconocimiento del discurso visual, las preferencias terminológicas no responden como en otras áreas del saber, a requerimientos conceptuales y metodológicos rígidos, sino al producto de una larga lista de conceptos y a una extensa colaboración de autores, no es extraño encontrar en este vasto compendio contradicciones, reenvíos, polifonías y polisemias, sin embargo, hemos restringido el uso de requerimientos conceptuales

metafísicos y subjetivos, por el contrario apelamos a conceptos que justifican una visión objetiva de los temas abordados.

Esperamos que estas preocupaciones teóricas reanimen el interés en el discurso visual y que la labor de los autores que aquí se estudiaron encuentre finalmente el justo cause y desarrollo en la teoría y por ende en la praxis.

En el primer capítulo el lector encontrará diversas explicaciones acerca del discurso como concepto y los elementos que lo constituyen, a diferencia de libros o textos especializados en el tema, nuestra labor en este apartado consistió en seleccionar las características principales que lo definen proporcionando una línea de comprensión, investigación y estudio propio.

Nuestra labor en este apartado, se basó en el reconocimiento de la autonomía en el estudio del discurso frente a todas las disciplinas y ciencias que lo asimilan como un objeto sin un corpus propio. La definición y localización de los elementos que proponemos está conformada por un contenido propio del discurso, retomando a la lingüística como el soporte hermenéutico para el correcto desarrollo de este trabajo, por ser ésta la que mejor responde a las características inherentes del discurso.

La ciencia del lenguaje está ampliamente ligada al discurso, a pesar de ello, han sido muchos los esfuerzos por desconectar el estudio de la lengua del discurso, pero no han sido del todo afortunados; diversos lingüistas han abogado por mantener la necesaria conexión entre lingüística y discurso, si reflexionamos sobre este vínculo real y un tanto esquemático, podemos comprometernos con la siguiente afirmación: *el discurso es la materialización de la lengua, que va más allá del pensamiento, compete a la praxis comunicativa e interaccional.*

La problemática de la teoría del discurso y la lingüística, agrupa a un sin número de estudios y campos epistémicos, pero por no ser el interés primordial de este capítulo, nos limitamos sólo a destacar aquellas teorías que han sido fundamentales en el estudio del discurso.

Por último evitamos las innumerables citas textuales y abogamos por un trabajo propositivo, esto con la finalidad de hacerlo explícito para el lector, no se trata pues de un compendio de teorías o frases hechas, sino un esfuerzo que refleja la ardua investigación que merece un tema como este.

El segundo capítulo es el resultado de una interesante adaptación del discurso al aspecto visual, los conceptos, clasificaciones y análisis generados, poseen un determinante carácter propositivo, todo lo anterior es la base o sustento para poder entender a profundidad el fenómeno visual.

Además de generar definiciones para el estudio del discurso visual, también se muestran ejemplos visuales, sobre todo en el apartado retórica. Cabe destacar que al hablar de discurso visual en general, no hemos todavía tratado algún tipo de discurso visual particular, por lo tanto los ejemplos son variados, van desde ejemplos de anuncios publicitario hasta obras de arte.

El reto del tercer capítulo versó sobre la especificidad del arte frente al apabullante discurso visual, logrando identificar y desarrollar los fundamentos que vinculan a la comunicación gráfica con el discurso visual.

No se abordó nada desde la visión del artista, versa sobre el concepto del arte pues justo desde éste donde se muestra de manera clara el binomio arte-discurso "la palabra pintada". Más adelante se hace un análisis discursivo, la propuesta de este apartado es demostrar como dos obras de arte que son distintas no sólo en su

contenido sino también en los materiales, contextos y épocas se inscriben en el discurso sobre el arte bajo los mismos criterios evaluativos.

Una vez desarrollado y comprendido el tema del discurso sobre el arte se aborda el tema de la mimesis desde el lenguaje, pues es el lenguaje el que posibilita al discurso y éste a su vez posibilita el decir algo sobre del arte, pero este decir no repercute sólo en la teoría, también en la creación artística. Arte y lenguaje unidos en el discurso, ahora toca saber cuál es el elemento que los unifica y más aún puede otorgar un estatuto ontológico al discurso sobre el arte... *la mimesis*.

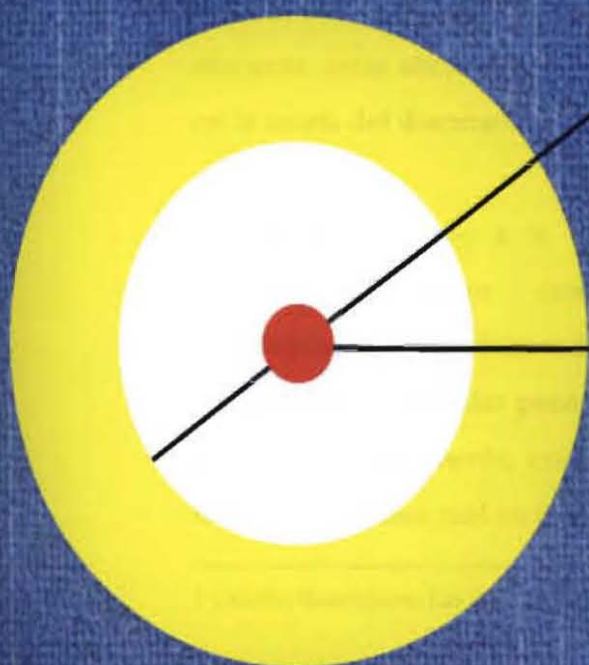
Hacia el final del apartado se estudia la triada "Mimesis, discurso y obra de arte", que tiene por fin develar la relación de la mimesis y el arte con el lenguaje desde el discurso, esto último resulta pertinente para lograr acotar el marco de referencia del lenguaje, así más que abordar el signo o el símbolo se habla de una suerte de coherencia y sentido global y con ello dar el paso hacia la verosimilitud y reflexión hermenéutica.

La triada "Mimesis, discurso y obra de arte", decanta en una ontología, pues se muestra el estatuto ontológico de la obra de arte, es justo aquí donde la triada cobra mayor claridad y sentido, los conceptos, las ideas, las propuestas teóricas y los autores se amalgaman y parecen confluír en un mismo orden de completud.

Por último se elaboró un análisis hermenéutico y con ello se ejemplificó cómo en cada interpretación se recrea o se reconstruye el discurso de la obra de arte, es una puesta en juego literalmente hablando de los capítulos anteriores, desde una visión personal lúdica de lo que se fue trabajando.

Capítulo

1



Capítulo I. Comprensión del concepto discurso.

“La formulación de conceptos permite expresar la comprensión de las cosas al sistematizar los rasgos más complejos de su análisis”.
Marx Wartofsky.

Si pensamos en el concepto de discurso lo relacionamos casi de manera inmediata con términos como retórica, sentido y el texto entre otros. De hecho, se utilizan indistintamente los términos retórica y texto por el de discurso, ¿a qué se debe que conceptos, tan claros en sus límites epistémicos se confundan a menudo con el concepto de discurso?, las posibles respuestas son tan evidentes como verificables: las similitudes cognitivas, los nexos conceptuales, los vínculos esquemáticos..., etc. Ya lo decía Baudelaire “el mundo no funciona sino por el mal entendido”. ¹

Esta confusión ha generado erradas interpretaciones respecto al significado y uso del discurso tanto en lo particular como en lo general. Si regresamos a nuestra pregunta, queda claro que el conflicto no versa en las evidentes relaciones entre unos conceptos y otros sino por su mal uso, es decir, no todo el discurso es retórico, ni texto es sinónimo de discurso, estas afirmaciones parecen claras en la práctica pero confusas en la teoría del discurso.

Lo anterior sumado a la diversidad transdisciplinaria del discurso, genera un mayor conflicto epistemológico, sin embargo, paradójicamente también redimensiona el estudio actual del discurso el cual tiene un particular punto de partida: la perspectiva renovadora del discurso. Curiosamente, esta loable meta parece más un acto de fe, que una determinante real en la evolución del discurso, aún no se ha logrado hablar del discurso sin establecer casi de inmediato sus relaciones con los términos que en un principio ayudaron a definirlo (retórica, texto, proceso, estructura), cabe mencionar que a pesar de esta limitante en el

¹ Charles Baudelaire. Las flores del mal, FCE, México, 1999, pág. 17.

desarrollo del discurso, existen importantes aportaciones que no han resuelto esta problemática y si la han disgregado: el discurso como estructura y proceso, el discurso hacia la interacción textual, el discurso retórico, ideología y lingüística en la teoría del discurso, etc., esta especificidad del discurso lejos de confundir corrobora que la conceptualización discursiva tiene un corpus teórico independiente, es decir, el discurso no requiere de analogías conceptuales que soporten su definición, aplicación y evolución. El discurso no es sinónimo de ningún otro término.

1.1 Definición de discurso.

Cuando se aborda el tema del discurso se advierte a primera vista un inevitable entramado transdisciplinar de las ciencias humanas: lingüística, teoría de la comunicación, sociología y hasta semiótica, de hecho, sería ideal si pudiéramos condensar todas las aportaciones reconocidas acerca del discurso en una definición única y práctica; evidentemente esto resulta más que complejo, utópico, este fenómeno ocurre a menudo con conceptos esencialmente difusos que requieren la especificidad de la filosofía frente a otras formas de explicar la realidad.

A pesar de la diversidad cognitiva del discurso, existen elementos característicos que lo definen, el más importante de ellos es el sentido común -y así suele aparecer en el diccionario y en el lenguaje cotidiano- en este sentido el término *discurso* se aplica a una forma de utilización del lenguaje, a discursos públicos o, más en general, al lenguaje oral. **2**

Sin embargo, debemos tener clara conciencia de que el término discurso no se limita al uso del lenguaje como de comunicación, también hablamos en general de dominios sociales del uso del lenguaje y el discurso por ejemplo; el discurso

2 Teun A. van Dijk. *El discurso como estructura y proceso*, Gedisa, España, 1997, pág. 23.

político o científico. Otro empleo del término discurso, se da como sustantivo contable: el discurso de una plana editorial, es decir, para textos o conversaciones. Cabe destacar que la ambigüedad no termina aquí, la diferencia teórica entre el uso abstracto del término discurso cuando hacemos referencia a un tipo de fenómeno social en general y el uso específico de un ejemplo concreto o un determinado texto o conversación. Por si este fuese poco, existe otra utilización del término discurso, como conjunto de las ideas o ideologías: el discurso del fascismo.

No obstante en el amplio abanico de implicaciones semánticas, hemos de reconocer que existen constantes que van más allá del confuso uso teórico o práctico del término discurso, tales como: *intención* o sentido, lenguaje, texto, comunicación; no es extraño encontrar que existen diversos nexos entre estos cinco elementos, mismos que revelan la esencia del discurso: signos - lenguaje - sentido - interacción - comunicación - texto. Con lo cual podemos proponer una definición de discurso *como la expresión conceptual que aparece como un artefacto signico- dialógico que se caracteriza por tener un sentido.*

1.1.1 Texto o discurso.

Si retomamos nuestra cadena conceptual (signos - lenguaje - sentido - interacción - comunicación - texto) que nos sirvió como soporte hermenéutico para definir al discurso, notaremos que el último elemento de esta cadena no es el discurso, sino el texto, sin embargo, por confuso que esto parezca el concepto de texto no sólo nos ayuda a entender el discurso, también es para algunos autores sinónimo de discurso: “el texto concebido como un aparato semiótico, ha dado paso a la

elaboración de la llamada semiótica discursiva, en lo sucesivo utilizaremos indistintamente los términos “texto” y “discurso”. 3

Para Hjelmslev “el texto o discurso es un proceso semiótico (una sintagmática) que, como objeto de estudio de la teoría lingüística, es una clase dividida en componentes que a su vez, son sucesivamente divididas en componentes hasta agotar el análisis progresivo que siempre va, deductivamente, de la clase al componente”. 4

Visto así, el texto y el discurso son no sólo indisociables sino indistintos, no obstante si pretendemos dar un uso adecuado al término de discurso esta afirmación trae como consecuencia una evidente confusión. Para encontrar la diferencia entre texto y discurso, destaquemos algunos de los aspectos más importantes de la definición de Hjelmslev: el texto es una clase dividida en componentes, es decir, el texto es un vasto contenedor de una cadena sintáctico – semántica, el discurso sería entonces la última parte de esa clase o cadena, pues sólo contempla la lectura final de los elementos que conforman el texto, es decir, el discurso es el escenario donde los elementos del texto interactúan para conferir el significado o intención del sentido textual.

Para ejemplificar lo anterior revisemos el siguiente texto: La jaula de la melancolía; para el texto este es un enunciado analizable en segmentos de enunciados, hasta llegar a las unidades mínimas o morfemas; para el discurso ésta es una oración textual o enunciado con coherencia poética. En efecto el texto designa la globalidad de la cadena lingüística y determina grandes unidades. El discurso es una unidad lingüística que se deriva de la unidad máxima que determina el texto. Esto permite

3 Jorge Lozano. *Análisis del discurso/hacia una semiótica de la interacción textual*, Cátedra, España, 1999, pág. 16.

4 Helena Beristaín. *Diccionario de retórica y poética*, 8va. edición. Porrúa, México, 2000, pág. 491.

que se puedan construir unidades de análisis, como si se tratara de reconstruir la gramática de un texto.

Cabe destacar que por ser el discurso la máxima unidad de determinantes del texto donde se gestan los procesos de comunicación, algunos autores prefieren reconocer sólo esta dimensión del texto para realizar diversos tipos de análisis, motivo por el cual se utilizan indistintamente los conceptos texto y discurso.

1.1.2 Los límites del discurso.

Si la estructura del discurso está constituida esencialmente por la interacción de oraciones, entonces es posible identificar los límites de un discurso: La oración A posee la coherencia, en relación a la oración B, a su vez B posee coherencia con C, entonces, A, B y C conforman un discurso ($A + B + C = D$). Para una mayor comprensión ejemplifiquemos con un fragmento del poema "Piedra de Sol" de Octavio Paz:

Todos los nombres son un solo nombre, (A)

Todos los rostros son un solo rostro, (B)

Todos los siglos son un solo instante (C)

Pero qué ocurre cuando la coherencia cambia de sentido, y a pesar de ello la interacción del discurso sigue funcionando.

$A + B + C = \text{coherencia 1}$ $D + E = \text{coherencia 2}$

$A + B + C + D + E = \text{coherencia global}$

"Todos los nombres son un solo nombre, (A)

todos los rostros son un solo rostro, (B)

todos los siglos son un solo instante (C)

y por los siglos de los siglos (D)

cierra el paso al futuro un par de ojos" (E) 5

Este fenómeno tiene su origen en el contexto en el cual se estructuraron las frases, es decir, la coherencia global está dada de acuerdo a una secuencia frástica sintáctico-semántica, que compete la macroestructura semiótica de un contexto dado; el ejemplo citado muestra como las frases D y E cambian la coherencia de las tres frases anteriores A, B y C, sin embargo, la coherencia global no se pierde debido a el contexto: un poema. Por lo tanto el contexto es un delimitante del discurso.

El contexto no sólo ayuda a delimitar la coherencia global de un discurso también funciona en la interacción de dos o más discursos (compuesto), como ocurre es en este párrafo retomado de un ensayo de Octavio Paz:

"Ha olvidado los nombres, Dios ya no se llama Dios. Al azteca o al tarahumara le basta con pronunciar el nombre para que descendiese la presencia divina, en sus infinitas manifestaciones. Unidad y pluralidad de los antiguos. Nosotros a falta de dioses: Pululación y Tiempo. Hemos perdido los nombres, nos quedamos con las causas y los efectos, los antecedentes y los consecuentes. Espacio repleto de insignificancias. La heterogeneidad es repetición, masa amorfa. Miserable milagro". 6

En este caso existen dos tipos de discurso que al poseer una coherencia global se identifican, es decir, la coherencia propia de un tipo de discurso tiene coherencia en relación con otro tipo de discurso mediado por el contexto global del párrafo:

Tipo 1 de discurso: Discurso religioso... Ha olvidado los nombres, Dios ya no se llama Dios. Al azteca o al tarahumara le bastaba con pronunciar el nombre para

5 Octavio Paz. *La estación violenta*, F.C.E., México, 1999, pág. 62.

6 Octavio Paz. *Corriente alterna*, Siglo XXI editores, México, 2000, pág. 87.

que descendiese la presencia divina, en sus infinitas manifestaciones. Unida y pluralidad de los antiguos. Nosotros a falta de dioses: Pululación y Tiempo. Hemos perdido los nombres, nos quedamos con las causas y los efectos, los antecedentes y los consecuentes.

Tipo 1 de discurso: Discurso poético... Espacio repleto de insignificancias. La heterogeneidad es repetición, masa amorfa. Miserable milagro. Cabe destacar que las delimitantes entre un discurso y otro no siempre resultan tan evidentes, el párrafo anterior fue retomado para ejemplificar con mayor claridad la importancia del contexto como delimitante del discurso.

Cuando analizamos con mayor detenimiento lo anterior, observamos que lo que hace la coherencia discursiva no es tanto los tipos de discurso que confluyen sino la *copula* entre ellos, ésta es justamente la que genera la coherencia global.

Ahora bien si el discurso es una forma de utilización del lenguaje, entonces éste no escapa a la vaporosidad del tiempo, también dicta la secuencias y pausas del discurso, por ejemplo una conversación está modulada por un factor temporal, este puede ser corto o largo, además puede ser retomado minutos, horas o hasta años, no en vano comúnmente recordamos algunos discursos y los traemos al presente, y qué decir de los grandes discursos, etiquetados como lemas, símbolos y hasta acompañados de música.

La pregunta obligada es ¿si la coherencia global hace posible un solo discurso o varios discursos, una suerte de pluridiscurso? y ¿cómo se conecta esto con el tiempo?; por ejemplo un reportaje en alguna revista ¿es un discurso por sí solo? o ¿es uno de los discursos del discurso global de la revista?

Esta clase de cuestionamientos son comunes cuando se pretende delimitar temporalmente al discurso. Teun A van Dijk propone dos tipos de discurso los

“simples” y los “compuestos”, en esta breve clasificación bien podemos organizar en los simples a todos aquellos discursos que carecen de intervalos de tiempo largos o discursos que no están contenidos en algún otro tipo de discurso; obviando podemos concluir que los discursos compuestos serían aquellos cuyos lapsos temporales son largos o discursos compuestos por más de un discurso, ya sea dentro del mismo discurso como del contexto marco estructural en donde se generó.⁷

Como hemos visto los discursos compuestos pueden ser tan extensos como las circunstancias y el contexto lo permitan, de estos no tendría mucho caso preguntarse hasta donde pueden llegar a extenderse, pero en el caso opuestas si merece la pena repensar el límite más ínfimo de un discurso simple.

Si retomamos nuestra definición de discurso como, *cómo la expresión conceptual que aparece como un artefacto sígnico dialógico que se caracteriza por tener un sentido*, entonces esto nos indica que una frase es un discurso, pero tiene que ser una frase u oración con coherencia y sentido, tanto en su sintaxis como en su semántica.

1.1.3 Los límites semióticos del discurso.

Curiosamente a pesar de que muchos autores han retomado el análisis semiótico para estudiar la teoría discursiva, abordando aspectos complejos en el discurso, nunca se han detenido a analizar a cabalidad sus límites.

Como ya habíamos mencionado el discurso es una suma de oraciones, y también señalamos que una frase con sentido y coherencia es ya por sí misma un discurso. Más aún desde la sintáctica se necesitan conectores pues serán los que darán sentido a la frase, es decir, los que posibilitan el discurso.

⁷ Teun A. van Dijk, Op. cit., pág. 25.

Ahora bien la sintaxis discursiva no puede construirse a partir de un enunciado carente de copula, en este sentido se revela un fenómeno interesante, desde el punto de vista semiótico: un enunciado sin conector o copula, no puede apelar a la coherencia dialógica, se requiere de la unión de las palabras y frases enmarcadas bajo un contexto y sentido, también desde la semántica es necesario apelar a los conectores para dotar de sentido a la oración.

Existen conectores básicos o primarios que unen palabras como: con, el, los, hacia, para, por, sobre..., etc., pero existen otros que unen frases y describen acciones los cuales ayudan a conectar frases, al sujeto con el predicado, llamados verbos.

En síntesis la coherencia y el sentido son fundamentales para la construcción de un discurso, y las copulas o conectores son importantes desde esta perspectiva, pues aunque hubiese un texto donde se utilizan los conectores, pero no hay no sentido y coherencia, entonces eso no sería un discurso.

Por ejemplo si se enunciara algo carente de sintaxis y semántica global como....
acera el camina por mojada gato la.... no puede ser un discurso en cambio si decimos.... El gato camina por la acera mojada.... ya es un discurso.

Es decir, la construcción del discurso es lógica, sin embargo, esto no significa que por inscribirse desde el ámbito lógico tenga necesariamente un resultado analítico o verdadero. El corpus o construcción del discurso son lógicos para posibilitar la legibilidad y la competencia discursiva, pero la veracidad o falsedad de lo que dice es mucho más abarcante, diverso y casi infinito, tanto como lo son las posibilidades del uso del lenguaje.

1.2 Elementos del discurso.

Al paso de la investigación encontramos que existen tres elementos propios del discurso, algunas ciencias o disciplinas pueden sumar otros elementos característicos del discurso, sin embargo el sentido, la coherencia y el contexto son indisociables de éste, por ejemplo la retórica puede estar o no presente, pero sin contexto, coherencia y sentido, pierde su estructura dialógica, como hemos visto el discurso es más que una sintaxis de palabras y enunciados, posee una forma es decir: una forma de sentido, coherencia y contexto.

Ahora bien, los tres términos mencionados anteriormente poseen particularidades que vale la pena señalar: el contra-sentido y la incoherencia. En el contra-sentido el discurso puede tomar un sentido distinto, pero hay que hacer notar que sigue existiendo un sentido:

En la ingeniería genética está la clave del futuro.

Receptor a) Gracias a la ingeniería genética podremos tener mayor control sobre las enfermedades y todos aquellos defectos de los seres vivos...

Receptor b) La ingeniería genética podría estar mejor reglamentada, se deberían de prohibir la clonación humana, de lo contrario en un futuro solo existirán seres humanos sin alma...

Cuando la frase no es más que el cúmulo de palabras disconexas sin ningún sentido posible entonces tampoco puede existir el discurso:

Amarillo estar botón perdido alcanzar no.

En la incoherencia se puede dar el caso de encontrar una incoherencia a nivel sintáctico - semántica pero coherente en la pragmática:

Escuchó alarma corrió.

Esta frase es gramaticalmente incorrecta, pero puede ser transformada en discurso desde la praxis, cuando el receptor es competente para otorgarle sentido a esta frase, por medio de un conector (y) como sigue:

Escuchó la alarma y corrió.

Finalmente contexto en el discurso es el que sitúa al sentido y coherencia del discurso en un lugar y tiempo determinado, el contexto generalmente apela al tipo o tipos de discurso y/o a la situación o espacio descrita en la oración.

1.2.1 Sentido y discurso.

Como hemos señalado, uno de los elementos fundamentales para comprender al discurso es el nivel de sentido, análogamente, el término discurso es esencialmente difuso, científicos sociales, filósofos y especialistas en lingüística cognitiva, han adoptado diversos enfoques, de los cuales retomaremos sólo aquellos relacionados directamente con nuestro tema.

“Para Hjelmslev, el sentido es la sustancia: un factor común a todas las lenguas, que existe como una masa amorfa, como un continuum amorfo sin analizar, antes de ser conformado por la forma de la expresión; como una entidad que se define solamente por su función en cada una de las frases lingüísticas en las que se ordena y articula (es decir, se conforma) en las distintas lenguas como se observa en el ejemplo de este mismo autor:

“jeg véd det ikke” (danés)

“I do not Know” (inglés)

“Je ne sais pas” (francés)
“En tienda” (finlandés)
“Natuvara” (esquimal) 8

En su definición del concepto sentido, Hjelmslev “No sé” en español, tiene un sentido distinto en cada lengua, porque cada lengua tiene un sentido diferente, es decir, la sustancia cambia desde el momento en que la negación cambia su estructura, ya sea primero el pronombre y luego el verbo o la negación, etcétera.

Por lo tanto entendemos que el discurso es esencialmente multívoco, es decir, cada palabra tiene más de un significado, entonces cada frase es polisémica siempre presenta más de un sentido.

“En la afirmación anterior hacemos referencia no sólo a Hjelmslev, para Guillame, el sentido es el conjunto de los significados de cada palabra (unidad significativa) mientras que considera “efecto de sentido” al significado concreto que aparece en el discurso como un enfoque particular del sentido”. 9

Si para Guillame hay un efecto de sentido global, entonces la polisemia del discurso, indica que existen "niveles de sentido", pero ¿quién y cómo se asigna los niveles de sentido?, los especialistas en lingüística cognitiva apuntan que el discurso no tiene un sentido intrínseco, en todo caso son los usuarios del lenguaje los que asignan al discurso el nivel de sentido, generando una comprensión o interpretación.

La teoría del discurso describe los diferentes niveles de sentido, según los tópicos. Los tópicos son los sentidos globales del discurso. Cuando hablamos de los tópicos

8 *Helena Beristáin*, Op. cit. pág. 456.

9 *Ibíd.* p. 456.

respondemos a preguntas tan básicas como cuál es el tema principal, cuál es el resultado, es decir, aquello que nos habla de la información más importante.

Si los tópicos constituyen un nivel de macrocoherencia podemos inferir que existen niveles secundarios de microcoherencia, los cuales contienen niveles menos abstractos y elevados de significado, con información menos detallada que en el nivel de coherencia global del discurso.

Por si esto fuera poco existen estudiosos del discurso como Gonzalo Abril, que han redimensionado los niveles de sentido en el discurso. Para G. Abril resultan limitantes las teorías que sólo se ocupan de la situación de enunciación y el proceso interactivo, en actos como los ilocucionarios –según Récanati, un acto ilucucionario se cumple indirectamente cuando el enunciado parece tener cierta fuerza, pero de hecho tiene otra distinta- poseen un valor pragmático que no es derivable de las propiedades sintáctico-semánticas.

Si retomamos la clasificación de G. Abril, encontraremos dos tipos de sentido: *el sentido literal y el sentido indirecto*, cabe aclarar que aunque sólo hace referencia a los actos ilocucionarios indirectos, estos retoman aspectos de la expresión en el discurso, que son tan importantes como los contenidos sintácticos-semánticos. Diversos autores coinciden con la clasificación de los actos indirectos: cuando no coinciden el significado de la enunciación del hablante y el significado de la frase. Para ejemplificar lo anterior podemos retomar el clásico ejemplo de Searle:

¿Puede pasarme la sal? es una pregunta, pero se interpreta como petición.

Sentido literal: pregunta.

Sentido indirecto: petición.

Ante una frase así la expresión tiene una doble fuerza ilocucionaria, es decir, el destinatario tiene dos formas de contestar la frase:

Sí... aquí tiene (pregunta)

O simplemente pasar la sal (petición)

Como hemos visto los actos indirectos toman en cuenta diversos elementos extralingüísticos o paralingüísticos: entonación, gestos, postura. En el discurso escrito: tipografía, color, disposición del texto, etc.

En síntesis, el papel del sentido es de vital importancia para conformar la coherencia en el discurso. La función del sentido contempla aspectos, semánticos-sintácticos y pragmáticos que pueden actuar de manera independiente. Los niveles de sentido no son exhaustivos, pueden variar el área de conocimiento que los clasifique.

1.2.2 Coherencia discursiva.

Otro de los elementos del discurso es la coherencia, de nueva cuenta nos enfrentamos a otra noción escurridiza, que al igual que el sentido es transdisciplinar y polisémica.

La pregunta que salta a la vista es, ¿por qué la coherencia parece indisociable del sentido? y ¿cómo actúa en el discurso? Si revisamos la investigación realizada en las páginas anteriores, encontraremos que efectivamente el sentido está ligado a la coherencia: a mayor nivel de sentido mayor nivel de coherencia global o macrocoherencia. Si el sentido es la sustancia, la coherencia es la consistencia; según Hjelmslev es uno de los tres criterios fundamentales de la cientificidad de una teoría, que caracteriza un sistema de pensamiento, una teoría, un texto, cuyas partes se ligan solidariamente entre sí.

Si volvemos a nuestra afirmación el sentido es la sustancia y la coherencia la consistencia, entonces podemos apuntar que la coherencia es la encargada de cohesionar el sentido (de darle forma), es decir, le da secuencia al discurso. De hecho en el discurso podemos encontrar a la coherencia en la secuencia de los enunciados de un discurso, tal y como lo muestra Bellert: "E1, E2, E3..., En tal que la interpretación semántica de cada enunciado (utterance) E_i (para $2 < i < n$) depende de la interpretación de la secuencia $E_1 \dots, E_{i-1}$ ". ¹⁰

El ejemplo de Bellert, es ilustrativo para designar un tipo de coherencia lineal (léxico-gramática), sin embargo Bellert advierte que existen otros elementos que van más allá de lo meramente explícito, lo cual equivaldría más a un tipo de coherencia global.

Sumada a la coherencia semántica propia del discurso, encontramos a la coherencia pragmática o global, la cual está sujeta a la interpretación que el lector hace del discurso, es aquí donde encontramos la clasificación de van Dijk:

"La organización del discurso no es plana ni lineal; es jerárquica, es decir, las cláusulas forman estructuras de orden superior, párrafos que a su vez se combinan para formar episodios mayores o secciones del discurso, es importante distinguir tres niveles principales:

1. Coherencia global: Los participantes desarrollan un sentido acerca del cual el tema global es la narración, procedimiento o conversación.
2. Coherencia episódica: los participantes son sensibles a unidades de menor escala que contribuyen a la coherencia global pero que exhiben una coherencia interna propia.

¹⁰ Jorge Lozano G. Abril, C. Peña - Marín. Op. cit., p. 22.

3. Coherencia local: los participantes extraen un sentido de la contribución de las oraciones o emisores individuales". **11**

Otro aspecto no menos importante que el nivel de coherencia, es la competencia discursiva o textual, definida como la capacidad que tiene el receptor, los interlocutores de una conversación o los actores sociales de recibir como coherente un texto que pareciera en principio no serlo por ejemplo; el siguiente fragmento de la novela Noticias del imperio de Fernando del Paso:

"Vuelvo a repetirte, no es que te dé la razón -aunque por momentos siento que eres tú el que me está dictando la carta- porque no comparto tus ideas socialistas". **12**

El párrafo anterior puede resultar para un receptor sólo un compendio de frases sin relación alguna o en el caso contrario un todo coherente para alguien que aplica su competencia discursiva.

Con el ejemplo anterior concluimos que la competencia discursiva genera coherencia independientemente de la forma lingüística o de la aparente no coherencia o incoherencia. Lo mismo ocurre con oraciones en las que la incoherencia léxico-gramatical no obstruye la coherencia semántico-pragmática:

Los miserables vivían sin esperanza. Los burgueses ganaron la guerra.

A pesar de que no conocemos con certeza la relación de las oraciones podemos suponer que los miserables viven sin esperanza porque los burgueses ganaron la guerra.

11 Teun A. van Dijk. Op. cit., pág. 112.

12 Fernando del Paso. *Noticias del imperio*, Planeta/CONACULTA, México, 1999 pág. 513.

1.2.3 Contexto “el tercer elemento”.

Hemos llegado al tercer elemento del discurso, el contexto, comprendido por diversos elementos: espacio actuante, contorno discursivo de producción, lugar de análisis, sitio concreto..., etcétera, si bien, todas las oraciones anteriores definen al contexto, aún faltan aspectos relevantes, que nos ayudarán a comprender la importancia del contexto en el discurso.

Para diversos autores el contexto es el contorno que enmarca una unidad lingüística, el cual condiciona su función, si replanteamos esta afirmación a nivel discurso podríamos hablar de un contorno discursivo de producción. Para Mignolo el contorno discursivo de producción abarca el conjunto de obras de un autor, el conjunto de las obras literarias contemporáneas, los conjuntos de signos de las otras series (socioculturales, el contorno que enmarca la situación pragmática del hablante).

Sin duda alguna el discurso necesita contextualizarse no sólo para ser comprendido intratextualmente, también requiere una contextualización pragmática en función del analista del discurso u observador y del propio participante o receptor. La contextualización pragmática obedece a la competencia contextual del participante, la cual funciona como modelo constructor de realidad, compuesto de conocimiento cultural y procedimientos de interpretación, es decir, el participante posee competencia contextual al enfrentarse a un discurso determinado:

"De aquella nación más desdichada que prudente sobre quien ha llovido estos días un mar de desgracia, nací yo, de moriscos padres engendrada". 13

La competencia contextual del receptor le permite entender que se trata de un escrito que cuenta una historia, para el analista o el observador con mayor competencia contextual ésta es un fragmento de una obra literaria, titulada *El ingenioso Don Quijote de la Mancha*, escrita por Miguel de Cervantes en España. En ambos casos el receptor es un constructor de realidad, que de acuerdo a su conocimiento cultural y procedimientos de interpretación contextualiza el discurso.

Si existe una competencia contextual en cada receptor, ¿cómo interactúa esta competencia en la estructura social?, y ¿cómo se uniforma en la interpretación social del discurso? Los procesos de interpretación discursiva en la sociedad, están directamente relacionados con el contexto, puesto que éste proporciona la relevancia contextual -común esquema de interpretaciones- a la cual apelan todos los receptores que interactúan en el discurso generando así un sentido y coherencia interpretativa común.

El receptor en la interacción social posee una competencia interaccional, la cual se caracteriza por tener un conocimiento social y de interpretación común.

Para ilustrar la competencia interaccional del discurso se preguntó a un grupo de personas de entre 20 y 50 años acerca del contexto de algunas frases de uso social:

- a) *La chispa de la vida.*
- b) *Sufragio efectivo no reelección.*
- c) *Amarás a Dios sobre todas las cosas.*

13 Miguel de Cervantes. *El ingenioso Don Quijote de la Mancha*, ESPASA-CALPE, Madrid, pág. 632.

d) *Hombres necios que acusáis a la mujer.*

Gracias a la relevancia contextual todos los encuestados distinguieron el discurso religioso de la frase “Amarás a Dios sobre todas las cosas” del discurso político “Sufragio efectivo no reelección”, aunque no todos acertaron sobre el origen de las frases, tenían claro que pertenecían a contextos diferentes: no adivinaron si la frase “Hombres necios que acusáis a la mujer” pertenece al fragmento de un poema de Sor Juana ni si “ La chispa de la vida” es el slogan de la Coca Cola, sin embargo, asumían que pertenecían a contextos diferentes uno publicitario y otro poético.

De manera meramente ilustrativa y empírica, podemos decir, que en el ejemplo anterior las frases actuaron como los interlocutores de un producto, una poetisa o un político, a pesar de que todas las frases tienen una intención distinta, coinciden en el fin: están dirigidas a un público mayor, a una sociedad que consume productos comerciales, poemas, que vive regida por la política y la religión.

El papel del interlocutor es tan importante como el del los participantes que reciben el mensaje, en este sentido Cicourel distingue cuatro tipos de procedimientos interpretativos:

- a) “Las formas normales: el interlocutor asume que los otros poseen repertorios similares a los suyos acerca de lo que constituye una apariencia normal en su cultura, alterando o armonizando sus eventuales discrepancias o ambigüedades.

- b) La reciprocidad de sus perspectivas: el interlocutor asume, que salvo prueba contraria, los otros ven las cosas y asignan significado, objetos y acontecimientos en su mismo modo.

- c) El principio de los etcéteras: puesto que los conocimientos de sentido común, comunes a los dos participantes, puede revelarse lagunosos y la comunicación verbal y no verbal inadecuada, el individuo asume que sus interlocutores llenan de significado las eventuales lagunas.
- d) Vocabularios descriptivos como expresiones indexicales. Su significado reside en el hecho de que proporcionan (...) “instrucciones” para recuperar la plena relevancia de una expresión”. **14**

Sería difícil señalar cuál de los tipos de contexto en el discurso es más relevante, es tan importante el contexto intratextual (sin el cual sería incomprendible el discurso) como el pragmático y a su vez tanto la competencia contextual como la interaccional, ya lo decía Cicourel “el discurso está siempre empotrado en un contexto más amplio”. **15**

Lo que si podemos afirmar, es que aunque no exista una teoría explícita, el contexto desempeña un papel de primer orden en la descripción y comprensión y análisis (véase retórica) del discurso, incluso podríamos asumir de manera empírica que el contexto es generador de topología discursiva, puesto que es aquí donde el sentido y la coherencia interactúan, con lo cual concluimos: si el sentido es la sustancia y la coherencia la consistencia o la forma, el contexto es el contorno o *frame* de esa forma.

1.3 Fundamentos del discurso retórico.

Antes de comenzar a elaborar este apartado, hemos de hacer una aclaración: toda la retórica es discursiva, pero no todo el discurso es retórico, a pesar de ser la

14 Jorge Lozano, G. Abril, C. Peña. Op. cit., pág. 46.

15 *Ibid.*, pág. 43.

retórica el cuarto elemento del discurso, tiene la particularidad -a diferencia del sentido, la coherencia y el contexto- de no ser indisociable del discurso, es decir, puede estar o no presente, entonces, ¿por qué es tan importante la retórica en el discurso?

El estudio de la retórica ha sido fundamental para desarrollar lo que hoy conocemos como teoría del discurso, de hecho, se pensaba en la retórica como generadora de discursos. Sócrates, Platón, Aristóteles y Cicerón fueron los primeros pensadores que se ocuparon del estudio de la retórica, este último la define así: “el arte o talento por el cual un discurso se adapta a su fin”. **16**

Con lo anterior podemos discernir que lo importante no era el discurso, sino la correcta elaboración de este, en función del arte del bien decir: la retórica. Aunque también cabe aclarar que el arte del bien hablar poseía una parte desdeñable, sobre todo para Sócrates y Platón quienes relacionaban con los *sofistas*, aquellos artífices de discursos que ocultan la verdad, por medio de la retórica.

Interrogan primero sobre aquello que alguien cree que dice, cuando en realidad no dice nada. Luego cuestionan fácilmente las opiniones de los así desorientados, y después de sistematizar los argumentos, los confrontan unos con otros y muestran que, respecto de las mismas cosas, y al mismo tiempo, sostienen afirmaciones contrarias (...) En efecto, estimado joven, quienes así purifican piensan, al igual que los médicos, que el cuerpo no podrá beneficiarse del alimento que recibe hasta que no haya expulsado de sí aquello que lo indispone; y lo mismo ocurre respecto del alma: ella no podrá aprovechar los conocimientos recibidos hasta que el refutados no consiga que quien ha sido refutado se avergüence, eliminando así las opiniones que impiden los conocimientos, y muestre que ella está purificada, consciente de que conoce sólo aquello que sabe, y nada más (230b2-d4). **17**

16 Helena Beristaín, Op. cit., pág. 428.

17 Platón. *Sofista*, Diálogo V, Gredos, Madrid, 1998.

En efecto la retórica era una técnica *téchne* utilizada por los sofistas para refutar y argumentar, pero muy a pesar de su riqueza dialógica, pero hace falta sumarle algo: el *logos* para modular y vincular la refutación, entonces tendríamos una refutación justificada *oelegcoj*, la refutación puesta a prueba, poner a juicio lo que se tiene por sabido, examinar lo que no sabe e indagar en el.

Sin embargo, quienes acudían a los sofistas eran aquellos que buscaban una formación política para producir discursos elocuentes (retórica), dotes que debían ser desarrolladas de manera externa con mayor precisión frente a las del espíritu que son innatos al hombre, así el quehacer de la retórica era una *areté*.

Poco a poco el discurso ocupó un lugar propio dentro del estudio filosófico, diversas áreas del conocimiento como la lingüística, contribuyeron en la formación del corpus teórico de lo que hoy conocemos como discurso, análogamente, gracias a la teoría del discurso actual, se ha redimensionado el estudio de la retórica, generando expectativas de crítica y análisis discursivo.

Una vez que hemos comprendido la estrecha relación entre discurso y retórica, salta a la vista una pregunta: ¿qué es la retórica?, a riesgo de parecer repetitivos, debemos de subrayar: al igual que el término coherencia, sentido y contexto, existe poco consenso en cuanto al significado de la retórica. Ésta ha sido definida por los expertos un sin número de veces; no es nuestra intención, ofrecer al lector un compendio de definiciones del concepto de retórica, sin embargo, podemos sintetizar que la retórica ha sido considerada como la generadora o constructora de discursos eficaces, comúnmente relacionada con discursos de tipo político religioso y pedagógico, en los últimos años se ha ampliado su uso a discursos cinematográficos, publicitarios, propagandísticos, discursos informáticos y de radiodifusión.

Alegoría:	Tropo por semejanza.
Hipérbole:	Tropo por exageración.
Metonimia:	Tropo fundado en la relación de contigüidad.
Sinécdoque.	Tropo fundado en la relación de contigüidad.
Antonomasia.	Técnica que permite emplear la sustitución.
Énfasis:	Técnica que permite emplear un sentido más restringido y preciso.
Ironía y sarcasmo:	Técnica que permite emplear un sentido literal diferente o incluso opuesto a lo que en el fondo se piensa y se pretende decir. 19

1.3.2 El contexto y el análisis del discurso.

Para un crítico o analista retórico, los discursos son unidades pragmáticas, que competen a un momento histórico, con un público particular que responde a un contexto determinado, es decir, la producción discursiva y su difusión están inmersas en un contexto común.

En este apartado se da una visión más amplia del contexto como aparato analítico; por ser el contexto el contenedor de los elementos del discurso es utilizado con frecuencia por los analistas como el espacio donde se definen y modifican las características del discurso y viceversa.

Como primer punto debemos distinguir el contexto global del contexto local, una vez distinguido lo anterior, el estudioso del discurso debe proseguir con los cuatro conceptos que van Dijk:

19 Nota. Para evitar la redundancia será en el siguiente capítulo donde se amplíe la información de los tropos, indispensable para conformar la retórica visual.

- 1) La exigencia, el problema o el asunto al que se refiere el texto.
- 2) La audiencia, las personas concretas a las que se dirige el orador.
- 3) El género, la naturaleza misma del texto.
- 4) La credibilidad, posición social del orador en relación con el auditorio al que se dirige. **20**

Para ejemplificar la propuesta de van Dijk, retomaremos un fragmento de *De Profundis* de Oscar Wilde:

“Su moral sólo es amor; justo lo que la moral debiera ser. Con que sólo hubiese dicho “le serían perdonados sus muchos pecados por lo mucho que amó”, valía la pena morir por estas palabras”. **21**

- 1) La exigencia: el amor y la justicia.
- 2) La audiencia: lectores de literatura.
- 3) El género: novela de tipo epistolar.
- 4) La credibilidad: verosímil, puesto que no compete directamente a los discursos artístico dictar las normas morales de la sociedad.

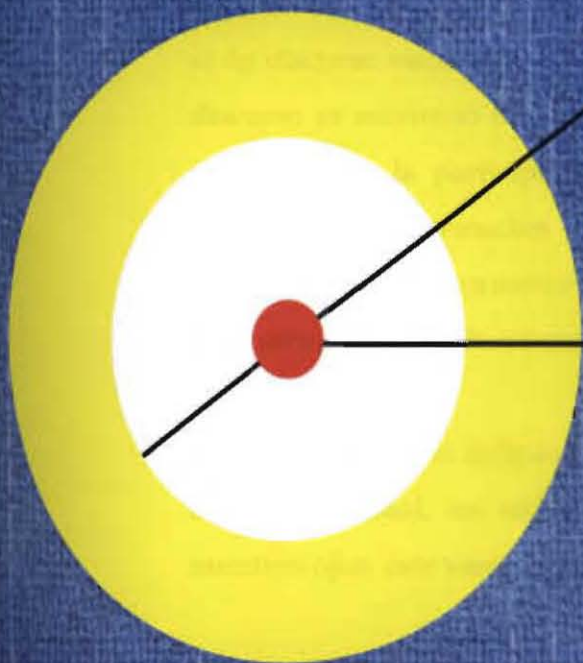
Con el ejemplo anterior se mostró como un discurso retórico sometido a un contexto nos brinda la posibilidad de reconocer los elementos que lo componen y las características de los mismos, esto a su vez nos permite argumentar la crítica que realicemos acerca del contenido del discurso.

20 Teun A. van Dijk. Op. cit. pág. 240.

21 Oscar Wilde, *Obras selectas*, EDIMAT Libros, España, 1999, pág. 278.

Capítulo

2



Capítulo II. El fenómeno del discurso visual.

... manantial de las palabras para decir yo, tú, él, nosotros, bajo el gran árbol viviente estatua de la lluvia...
Octavio Paz.

Es un hecho que desde hace algunos años el fenómeno visual ha ocupado la atención de diversas disciplinas: lingüística, semiótica, hermenéutica, iconología e incluso ciencias como la psicología, y sociología han contribuido a conceptualizar términos como el del discurso visual, entre otros. El foco de esta interdisciplinariedad ha versado fundamentalmente en el análisis visual de la obra de arte. La necesidad de interpretar la representación artística como un fenómeno que va más allá de un proceso fisiológico, ha cambiando la concepción del mundo visual, y en consecuencia la del discurso visual.

Sin embargo, la confluencia de disciplinas en relación a un objeto que tradicionalmente ha sido ajeno a todas ellas, aunado al prevalente interés artístico, ha cerrado el paso a la consolidación real de conceptos que son fundamentales para entender la imagen visual; uno de ellos es el de discurso visual, si recordamos el capítulo podemos resumir que el discurso es escenario donde interactúan todos los elementos del texto, por lo tanto, la participación del discurso visual es nodal, para la comprensión y formación del análisis, corpus e interpretación de la imágenes, paradójicamente no ha sido tratado con la suficiente profusión, más aún, la información se encuentra dispersa.

Como su nombre lo indica el discurso visual, se encuentra inmerso en el fenómeno visual, en todo aquello que es percibido por medio de nuestros ojos, este vasto mundo de objetos parece infinito, inconcluso y a pesar de ello pertenece al mundo del lenguaje. Hay numerosas formas de interpretar el lenguaje visual. "A diferencia del lenguaje hablado o escrito, cuyas leyes gramaticales están más o menos

establecidas, el lenguaje visual carece de leyes obvias". 1 (preferimos el término de rígidas en lugar de obvias), más no por ello ambiguas o dispersas, todos los elementos visuales que acompañan a la imagen (color, forma, tamaño, textura, proporción y composición) están relacionados entre sí y su percepción responde a aspectos fisiológicos, psicológicos y sociales, es en este último aspecto donde cabe el lenguaje, como apunta Paz: " El lenguaje no puede ser anterior a la sociedad porque él mismo lo es -su esencia es ser con y para el otro; al mismo tiempo, es indudable que no es la sociedad de los hombres la que hace al lenguaje sino este el que hace a la sociedad humana" . 2

En el lenguaje visual la relación de unos signos con otros está condicionada en gran medida por el contexto social en el que se inscribe, pero a diferencia del lenguaje hablado o escrito, en el que las reglas de unos signos con otros son convenidas y rígidas, en el lenguaje visual las reglas son flexibles, connotativas e implícitas, la representación del círculo, el color amarillo y la textura rugosa, pueden ser vistas por todos los seres humanos, pero sus connotaciones podrán variar de acuerdo al contexto en el cual se localicen, por ejemplo, en occidente el color blanco significa vida, y para muchos países de oriente es sinónimo de luto.

Otra diferencia significativa es la intencionalidad, el lenguaje escrito o hablado tiene una intención comunicativa constante, y en el mundo de las imágenes el escenario es tan amplio que es imposible abarcarlo en su totalidad, por lo tanto en ocasiones se queda solo en la sensación estímulo-respuesta o en la intención comunicativa (recordemos que no hay mirada ingenua, todo lo que percibimos nos comunica algo) la cual alcanza su máximo grado en las imágenes publicitarias y propagandísticas.

1 Wucius Wong, *Fundamentos del diseño bi-y tri-dimensional*. 3a. edición, Gustavo Gilli, España, pág. 9.

2 Octavio Paz. *El pacto verbal y las correspondencias*, Corriente alterna, Siglo XXI editores. México, pág. 65.

Este paréntesis en el lenguaje visual se ancla directamente con la existencia del discurso visual, puesto que es el punto de partida, la base; como vimos posee una estructura diferenciada, singular, la cual merece ser explicada para la correcta comprensión.

2.1 El discurso visual.

Por extraño que parezca la definición de discurso visual no es distinta a la que propusimos en el capítulo anterior *-expresión conceptual que aparece como un artefacto sígnico -dialógico que se caracteriza por tener un sentido-* la cual sólo se traspolaría de la siguiente manera: *expresión visual que aparece como un artefacto sígnico-dialógico que se caracteriza por tener un sentido.*

Los elementos que constituyen al discurso con el discurso visual son los mismos: sentido, coherencia y contexto, así como la relación entre estos, esto da un salto epistemológico a la teoría del discurso, significa que es posible sustentar al discurso, en su propio marco conceptual.

Sin duda existen trabajos de suma importancia en el ámbito del discurso, incluso algunos de ellos son vanguardistas, y otros muy completos, pero en ninguno de estos trabajos se establece con claridad cuáles son los elementos que lo constituyen y esto a menudo trae como consecuencia que el discurso se explique en función de otras disciplinas o bien se extralimiten sus posibilidades, sin embargo, fue gracias a este tipo de trabajos que se logró el capítulo anterior, en donde los elementos discursivos fueron explicados desde su propia óptica.

El estatuto de la imagen visual va más allá de su naturaleza discursiva, pues esto trae como consecuencia una gramática visual, aunque no es menester de este

trabajo abordarla, si es pertinente reconocer que esta gramática posibilita la lectura y con ello la interpretación discursiva, desde poiésis hasta el diálogo.

Si bien en el discurso escrito y hablado existen constantes transformaciones, las lenguas vivas, los idiomas, van transformando no sólo su contenido semántico sino su construcción sintáctica en gran medida porque su *sociolecto* (uso social del lenguaje) se va ajustando al acontecer histórico. En el discurso visual la mirada también responde a una construcción histórica, la forma de ver se construye históricamente, esta construcción a su vez se convierte en prácticas sociales.

Si tomamos lo anterior en consideración entonces los códigos visuales no pueden ser universales, si bien es cierto que para aprender cierta lengua hay ciertos códigos que son inamovibles y atemporales, en el lenguaje visual esto resulta casi imposible, pues aunque estamos determinados fisiológicamente, la interpretación visual es una construcción activa que contempla en cada percepción un sin número de tradiciones, creencias..., etc.

Usualmente se tiene la romántica creencia de que la lectura visual responde a una suerte de *idiolecto* (lenguaje propio), sobre todo en el ámbito artístico, sin embargo, ese *idolecto* sólo es admisible como un estilo propio de ver, o mejor dicho de interpretar o construir un discurso visual, pero no en tanto lenguaje porque como ya hemos señalado está determinado históricamente.

Tanto así que incluso grandes hombres con un *idolecto* magistral, como Leonardo da Vinci con todo y su inigualable genialidad, que dicho sea de paso rebasaba por mucho a sus contemporáneos, no podía ir más allá de sus determinaciones históricas, era un hombre del Renacimiento, su pintura y forma de expresarse era totalmente renacentista, ni el mismo Kant pudo escapar a los prejuicios de la

ilustración, el ser humano aún el más vanguardista, no puede evitar ser un hombre de su tiempo.

El lenguaje tampoco puede ser ahistórico y atemporal, y si en el lenguaje escrito y verbal ocurren transformaciones, en el lenguaje visual estas reconstrucciones son más evidentes debido a la relación activa entre la percepción visual y vasta información visual: multiplicidad semántica, excedente de sentido, etc.

Ahora bien según Diego Lizarazo existen algunas marcadas diferencias entre los códigos icónicos o visuales y los lingüísticos, la primera versaría sobre la generalidad de la palabra, una palabra remite a objetos, personas o acciones de manera general, por ejemplo la palabra *insecto* nos remite a un sin fin de tipos de insectos, sin embargo, en el lenguaje visual según Lizarazo hay siempre una cierta especificidad, pues en la foto o en el dibujo lo que se percibe es una libélula, una mosca y un escarabajo, de tamaño color y forma específica.

Sin embargo, Lizarazo hace una importante acotación sobre las imágenes abstractas, pero no ahonda más en ello, sin embargo, es justo aquí donde su primera diferencia entre el icono visual y el escrito carece de relevancia, pues las imágenes visuales van mucho más allá de una referencialidad directa, no sólo ilustrada por el arte abstracto.

Así como la palabra *perro* nos remite a un fin de formas de *perro*, también existen un sin fin de gamas tonales y formas que no poseen una referencialidad directa, la gota de café derramada sobre la mesa, una grieta en la pared, un haz de luz informe, un arbitrario puño de tierra sobre el asfalto, lo que queda de una bola de estambre después del juego del gato, las líneas de la mano, la textura visual de la roca volcánica, las formas sobre la desgastada madera, etc.

Quizás lo anterior nos lleve a pensar lo opuesto, que ese poder generalizador de las palabras a lo que conduce paradójicamente a cierta especificidad, cuando decimos perro, no sabemos a qué tipo de perro hacemos referencia pero entendemos que se refiere a un animal de cuatro patas, canino..., etc., no decimos perro para querer decir pelota, ni tampoco tenemos como imagen mental la figura de un dado, en cambio en el lenguaje visual aunque si existe referencialidad directa, por ejemplo el dibujo de un perro maltes de color café, el mundo de la imagen es por mucho más abarcante, pues la mirada va más allá de la referencia directa.

Lizarazo propone como máximo ejemplo de especificidad visual a la fotografía, sin embargo, ni siquiera en el caso de la fotografía podríamos encontrar la especificidad visual, porque la fotografía es también un instante de tiempo y espacio, no todo lo que la imagen fotográfica narra tiene necesariamente referencialidad directa, también se captan imágenes donde incluso no se sabe si se está viendo la foto en la posición correcta, pues no se tiene referencialidad directa de la imagen capturada.

De cualquier manera aunque no es menester de este trabajo esclarecer las diferencias o similitudes entre ambos tipos de lenguaje, esta reflexión es útil para caracterizar al discurso visual, en este sentido Lizarazo propone una definición en términos semióticos: ... "esta noción de texto icónico exige el tránsito de una noción de la imagen como entidad dotada por sí misma de significación, una concepción donde la significación se establece en relaciones de cooperación semántica o de correlación estructural entre textos e intérpretes en circuitos comunicativos definidos, en actos de sentido icónico".³

³ Diego Lizarazo A. Iconos, figuraciones, sueños, Hermenéutica de las imágenes, Siglo XXI, México pág. 67.

La lingüística visual desde la semiótica o la teoría del discurso encuentra su debido cause, y una prueba de ello son las traspolaciones que en lo sucesivo haremos del discurso escrito al discurso visual, pero antes de esto abordaremos las singularidades del discurso visual.

Una forma de conocer nuestro objeto de estudio se da enfrentando las acusaciones que se hacen de este, que sin duda son al mismo tiempo las singularidades que lo caracterizan. En relación al discurso escrito o hablado el discurso visual es:

- a) Subjetivo.
- b) Modifica el valor semántico del objeto.
- c) Isomorfo.
- d) Reproductivo.
- e) Ostensivo.
- f) Hiperfuncional para el mundo visible.
- g) Móvil.

Subjetivo.

La validez del discurso visual radica en la posibilidad de ser comprendido de diversas maneras, sin embargo, esta capacidad no lo desarticula, se mueve entre la definitividad y la apertura. La definitividad en el sentido de ser un organismo con un corpus perfectamente definido pero con apertura en tanto que propicia múltiples interpretaciones.

El mundo de las imágenes nos ofrece dos tipos de apertura en los discursos visuales uno preinscrito y otro heurístico. En el preinscrito reconocemos todas aquellas imágenes que tienen una lectura regulada institucional o socialmente y el discurso sólo puede ser mal o bien interpretado. En este rubro entrarían los

símbolos y las señalizaciones, ambos guardan un significado consensuado, preciso y unívoco, el discurso posee un sentido regulado.

La apertura heurística no condiciona al discurso, la nebulosa de sentido propicia múltiples perspectivas, puede ser interpretado constantemente de diversas maneras, pero no por ello pierde su construcción discursiva. Un ejemplo de esto lo encontramos en imágenes que precisamente buscan interactuar con el excedente de sentido, por ejemplo, las obras de Kandinsky.

Esta apertura discursiva promueve una “dialéctica pendular, la mayoría de las imágenes con las que nos enfrentamos todos los días oscilan entre una apertura preinscrita, es decir, un discurso condicionado socialmente (no necesariamente institucional) y una apertura heurística un discurso libre de ser interpretado”. 4

Recordemos que aunque el discurso visual implique experiencias subjetivas, pertenece a un tiempo y a una sociedad, de esta manera el sentido, y la coherencia están condicionados al contexto en el cual se gesta el discurso visual.

Por lo tanto no podemos negar que existe un margen de subjetividad en el discurso visual, pero tampoco se puede negar la objetividad que incluso prevalece en algunos discursos.

Modifica el valor semántica del objeto.

Una de las características del discurso visual es la posibilidad de dar diversas connotaciones a un objeto, por ejemplo, la palabra /insecto/ puede convertirse en /mariposa, mosco, catarina o libélula/, mediante una fotografía o dibujo. Esta

4 Nota. Los términos de definitividad y apertura son retomados de Humberto Eco, *Obra abierta*, Planeta, España, pág. 105.

aparente multiplicidad de sentido también se muestra en el uso de la tipografía, por ejemplo, con la palabra /muerte/ significa lo mismo en tipografía *CHARLESWORTH* que a mano alzada, en tipografía *grafiti* o *COMIC SANS*, sin embargo, en el impacto visual, la dimensión semántica es potencialmente connotadora, debido a las diferencias en la representación tipográfica entre un tipo de letra y otro.

Es cierto que modifica el significado inmediato, pero también es parte de su singularidad y su riqueza.

Isomorfo.

El discurso visual “produce modelos mentales de estructura espacial bidimensional o tridimensional, similar o análoga al objeto evocado”; mientras que el discurso verbal es lineal paracústico y conceptual-lingüístico. ⁵

Reproductivo.

Mientras el lenguaje escrito y verbal, nace de la necesidad de denominar al objeto, el aspecto formal del discurso visual busca reproducir al objeto, es decir, tiene una referencia directa con la apariencia óptica del objeto.

Cabe destacar que las imágenes del discurso visual tiene diversos grados de iconicidad, que van desde un alto grado, hasta su opuesto, un bajo grado de iconicidad. Tiene referencia relativa, dependiendo del grado de iconicidad que va de lo figurativo a lo abstracto.

Ostensivo.

⁵ Roman Gubern. *Las representaciones icónicas*, Gustavo Gilli, España, pág. 52.

El discurso visual posee una función comunicativa ostensiva (del latín, ostendere: mostrar, exhibir, presentar), mientras que el discurso verbal-escrito tiene una función inductiva (induce al concepto se encuentra en la conciencia del individuo).

En el mismo sentido Román Gubern explica esta diferencia “el discurso verbal, permite al hombre tener una relación directa con las cosas, en ausencia de ellas nombrándolas y relacionando su realidad fónica con otras realidades fónicas. El discurso visual permite completar y ampliar esta relación en el plano del simulacro, ya que refuerza el puente entre lo sensitivo (percepción emocional) y lo racional (su expresión conceptual)”. 6

Hiperfuncional para el mundo visible.

El discurso verbal es hiper funcional para la expresión de las ideas, y funcional para la designación visual. El discurso visual es hiperfuncional para la expresión y designación de las imágenes visuales, y funcional para el pensamiento abstracto, al cual puede acceder por medio del uso de la retórica (alegorías, metáforas o metonimias).

Móvil.

En el discurso visual se ofrece la posibilidad de presentar estatismo o movilidad. El movimiento puede ser ilusorio o real.

6 *Ibíd.*, pág. 106.

Como hemos visto el discurso visual es un contenedor de múltiples posibilidades cognitivas, su lugar en la sociedad es de vital importancia, sin embargo, las diferencias esenciales con el discurso verbal y escrito se han visto de manera imparcial, restándole trascendencia (latente en la cultura occidental). Por moda o por mero reclamo histórico el discurso visual da la vuelta al tiempo y de nueva cuenta es estudiado, las diferencias que anunciamos ya no son vistas como una deficiencia sino como experiencias que exigen eliminar concepciones nihilistas acerca del discurso visual.

2.2 Caracterización del discurso visual.

Si bien en el primer capítulo distinguimos los tres elementos del discurso. Ahora corresponde la traspolación de estos al discurso visual.

2.2.1 El sentido en el discurso visual.

Ya en el capítulo anterior hicimos referencia al concepto de sentido y su estrecha relación con discurso, señalamos que el discurso es esencialmente multívoco, es decir, cada palabra tiene más de un significado, entonces cada frase es polisémica, siempre presenta más de un sentido.

Si en el discurso verbal y escrito reconocen la polisemia de la frase, el discurso visual tiene por su propia esencia un mayor grado polisémico, representado ya no por palabras sino por códigos, que interrelacionan dentro de un discurso determinado, como señala Vilchis “El sentido es el concepto que comprende todas las acepciones o significados que integra en la interrelación de códigos un texto visual en el marco de un discurso determinado” . 7

7 Luz del Carmen Vilchis, Diseño Universo de Conocimiento, Claves Latinoamericanas/ UNAM, México, pág. 40.

Asimismo, los códigos visuales comprenden la forma, el tamaño, la textura y el color, en toda la identificación de la endoimagen encontramos estos cuatro códigos: por ejemplo una manzana roja tiene un sentido diferente al de una manzana amarilla o verde, al igual que una manzana rugosa tiene un sentido diferente al de una manzana de textura lisa, una manzana chica en relación a una manzana grande, o una manzana completa a otra mordida donde la forma se ve alterada. Ahora vinculemos unos códigos con otros:

Manzana roja, mordida, chica y rugosa.



Manzana liza, amarilla y grande.



Manzana verde chica, mordida y desenfocada.



Visto así, el ejemplo nos muestra cuatro sentidos diferentes de un mismo objeto, los cuales están inscritos en discursos diferentes. Cabe aclarar que el tamaño también depende del soporte que lo delimita y da contexto, por eso el discurso visual es espacial, no se puede afirmar el tamaño si no se tiene un referente, aunque tampoco hay que olvidar que el referente inmediato es el tamaño que en nuestra memoria visual tenemos del objeto.

Otro aspecto no menos importante son los niveles de sentido, recordemos que en la teoría del discurso existen tópicos que corresponden a los sentidos globales del discurso, aquellos que pertenecen al nivel de coherencia global, con ello podemos inferir que existen niveles secundarios de micro coherencia.

En la siguiente fotografía podemos encontrar diversos niveles de sentido:



El t3pico es el siguiente: /una fotograf3a de Lenin/, del cual se desprenden sentidos secundarios /Lenin gesticulando con una fuerte carga emotiva una idea/, /Lenin un luchador social/, /Lenin en Rusia/, Lenin dirigiendo un discurso/ Lenin vestido de traje negro con una gorra en la mano/ Lenin en 1917/, etc.

Continuando con el cap3tulo anterior de sentido, nos encontramos con dos tipos de sentido: el *sentido literal* y el *sentido indirecto*.

Diversos autores coinciden en la clasificaci3n de actos indirectos: cuando no coincide el significado de la enunciaci3n del hablante y el significado de la frase.

En el discurso visual los actos indirectos se dan de la siguiente manera, en los diferentes tipos de coherencia llegaremos a diversos resultados, ya que esto depende en gran medida de la competencia discursiva del receptor, el ejemplo del Museo Mile servir3 para entender con mayor claridad c3mo funciona el acto

indirecto en el discurso visual: motiva un mensaje que posee un excedente de sentido que provoca actos indirecto, es decir, cuando no coincide la intención de quien envía el mensaje con la respuesta de quien lo recibe:



Este cartel muestra como el envío del mensaje visual no cumplió con el sentido literal que buscaba encontrar en el receptor:

Sentido literal: /dibujo original de un personaje caricaturizado/, y uno indirecto /Museo Mile/. En este caso el excedente de sentido es tal que de no ser por el texto escrito, el sentido indirecto tendría diversas percepciones, de nueva cuenta la movilidad del discurso visual nos ofrece múltiples posibilidades interpretativas.

Bajo esta óptica, el sentido conforma la coherencia del discurso visual por medio de sus códigos, los cuales tendrán que ser manejados de manera funcional, si se pretende generar mensaje visual que responda a las necesidades comunicativas de quien lo construye.

2.2.2. Coherencia visual.

La coherencia visual al igual que la coherencia verbal y escrita es la encargada de cohesionar el sentido, es decir, le da secuencia (forma) al discurso. Ahora bien, si la interpretación de los códigos genera sentidos, la organización de esos sentidos genera coherencia la cual se va a encargar de encontrar una secuencia, Bellert propone una secuencia lineal de enunciados apelando a esta fórmula.

“E1, E2, E3..., En tal que la interpretación semántica de cada enunciado (utterance) E_i (para $2 \leq i \leq n$) depende de la interpretación de la secuencia E1..., E_{i-1}”.⁸

La propuesta de Bellert versa sobre la posibilidad de entender un enunciado a partir de los enunciados que le anteceden, esta idea de linealidad resulta compleja en el campo del discurso visual, sin embargo, por extraño que esto parezca, es posible encontrar en la interpretación semántica del discurso visual este fenómeno.

Si retomamos la fotografía de Lenin junto con la multiplicidad de sentidos que obtuvimos encontraremos, que entre un sentido y otro no existe una coherencia, todos asemejan las piezas sueltas de un rompecabezas: /una fotografía de Lenin /Lenin gesticulando con una fuerte carga emotiva una idea/, /Lenin un luchador social/, /Lenin en Rusia/, Lenin dirigiendo un discurso/ Lenin vestido de traje negro con una gorra en la mano/ Lenin en 1917/.

Traducido a la coherencia tendríamos un discurso visual con el siguiente orden semántico: Una fotografía de Lenin vestido de traje negro con una gorra en la mano, en Rusia en el año de 1917, dirigía un discurso como luchador social, gesticulaba con una fuerte carga emotiva una idea.

⁸ Jorge Lozano, Op. Cit. pág. 22.

Según Bellert no nos dice nada el sentido Rusia en el año de 1917, sino tomamos en cuenta, los sentidos anteriores, el único sentido que escapa a este requisito es el primer sentido el del tópico Una fotografía de Lenin, puesto que a este no le antecede ningún otro sentido, pero curiosamente al ser el sentido principal, no necesita anclarse a ningún otro.

Como vimos el discurso visual tiene una coherencia semántico-sintáctica intertextual, sin embargo, retomemos lo apuntado en el capítulo anterior: Bellert advierte que existen otros elementos que van más allá de lo explícito, lo cual equivaldría a una coherencia global.

Sumado a esto encontramos a la coherencia pragmática o global, la cual está sujeta a la interrelación que el lector hace del discurso visual, donde la organización es jerárquica, es decir, el discurso visual forma estructuras de orden superior, que a su vez se combinan para formar estructuras mayores o secciones del discurso, es importante distinguir tres niveles principales:

1. Coherencia global: Los participantes desarrollan un sentido acerca del cual el tema global es la narración, procedimiento o conversación.
2. Coherencia episódica: los participantes son sensibles a unidades de menor escala que contribuyen a la coherencia global pero que exhiben una coherencia interna propia.
3. Coherencia local: los participantes extraen un sentido de la contribución de las oraciones o emisores individuales". 9

Si tomamos como ejemplo el autorretrato de Alberto Durero para ejemplificar los diferentes tipos de coherencia llegaremos a diversos resultados, ya que esto depende en gran medida de la competencia discursiva receptor, por lo tanto es sólo un ejemplo que servirá para entender con mayor claridad cómo funciona en el discurso visual:



- ❖ Coherencia global: Autorretrato de Durero.
- ❖ Coherencia episódica: El parecido de la pintura con relación al representado es asombrosa.
- ❖ Coherencia local: Durero tenía un gran talento.

Otro aspecto que va de la mano con la coherencia, respecto el receptor es la competencia discursiva, definida como la capacidad que tiene el lector de recibir

como coherente un texto que pareciera él un principio no serlo. Igualmente podemos decir que el receptor del discurso visual se encarga de interpretar no sólo aquellos aspectos que son a primera vista descifrables, también y de acuerdo a su competencia discursiva tendrá la capacidad de llenar aquellas nebulosas de sentido o los llamados puntos de indeterminación. **10**

La ilustración anterior, tiene una coherencia distinta para alguien que conoce la obra de Durero, a alguien que sabe de arte en términos generales, a alguien que no tiene conocimientos de índole artística:

Ejemplo:

Competencia discursiva de quien conoce la obra de Durero: Este es un autorretrato de Alberto Durero, pintado en el año de 1493, y es una prueba fehaciente de la magistral aplicación de la luz, que a pesar del paso del tiempo aún puede ser apreciada en el museo de Louvre en París.

Competencia discursiva de quien conoce el arte:

Este es un autorretrato de Durero, en donde se muestra la maestría y el talento del pintor que captó la expresión y la apariencia de su persona de manera magistral.

Competencia discursiva de quien no conoce de arte:

Esta es una pintura de un señor que tiene una mirada melancólica, por sus vestimentas parece ser que (si realmente existió) vivió entre el siglo trece y catorce.

10 Nota: Según Román Ingarden, "se encuentran puntos de indeterminación o tramas vacías, en el tramado ficcional que no satura todo el sentido..., los puntos de interminación son un aspecto o parte de los objetos a acontecimientos no descritos o significados en el discurso". Diego Lizarazo, La reconstrucción del significado, Hermenéutica y estéticas de la recepción, Addison Wesley Logman, México, pág. 134.

Con lo anterior concluimos que la coherencia tiene una competencia discursiva independientemente de las construcciones que realicen los lectores del discurso visual. El valor de la interpretación está en función del horizonte cultural del receptor, pero eso ya no compete a la coherencia discursiva.

2.2.3 El contexto en el discurso visual.

El discurso visual está enmarcado en un contexto para ser comprendido intratextualmente y pragmáticamente en función del receptor del discurso. Con el concepto de contexto intratextual se hace referencia al conjunto de endoimágenes de un autor y a una intertextualidad que ubica a la endoimagen con las demás imágenes de su tiempo.

Ejemplo:

Imagen del autor:

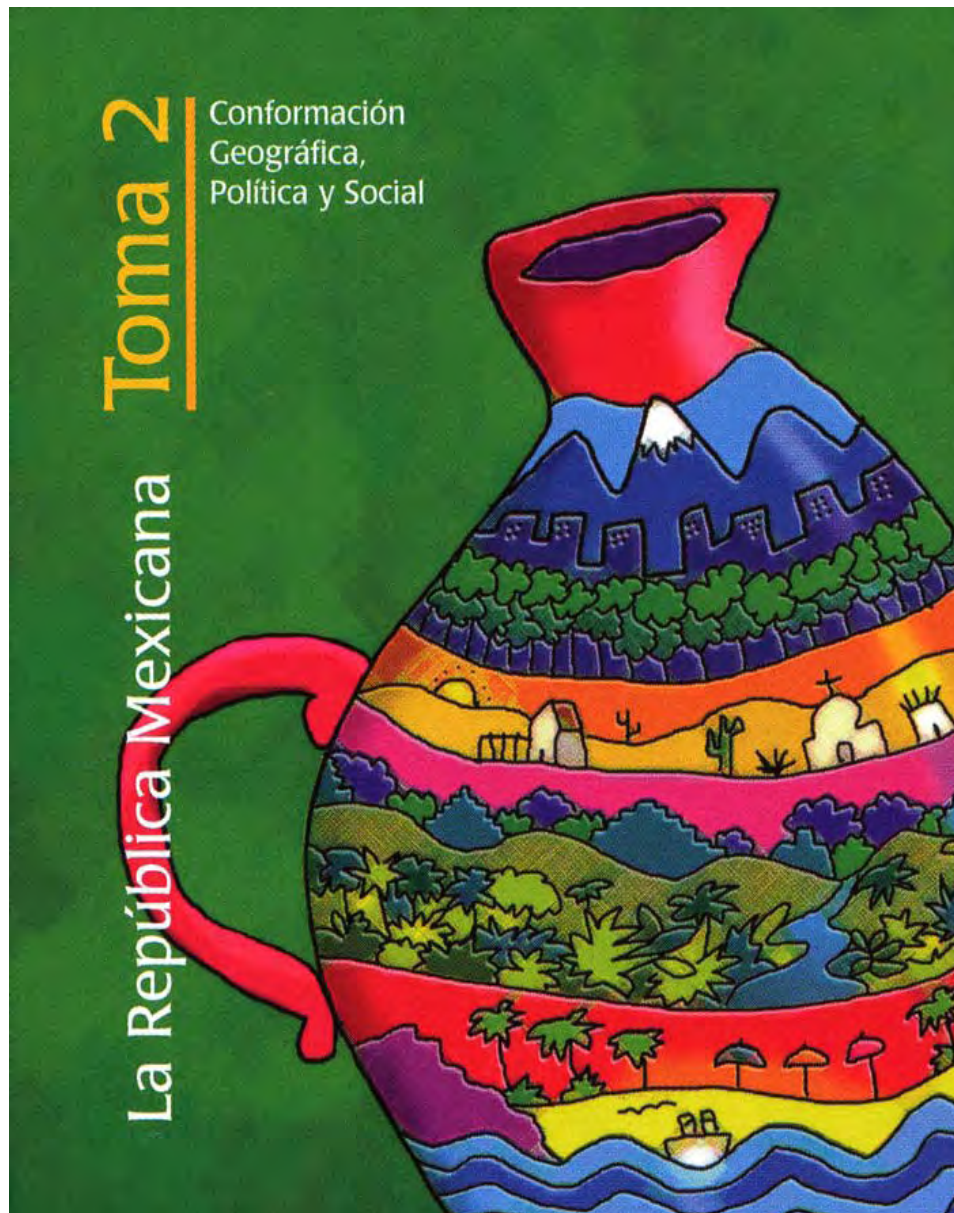


Intertextualidad con las demás obras del autor:



Intertextualidad con las demás obras de su tiempo:





Desde la perspectiva pragmática el contexto obedece a la competencia contextual del participante, la cual funciona como modelo constructor de realidad, compuesto de conocimiento cultural y procedimientos de interpretación, es decir, el participante posee una competencia contextual al enfrentarse a un discurso determinado:

La imagen es contextualizada de distintas maneras según la competencia textual de quien la percibe ejemplo, la Coyolxauhqui:



- Lector /mayor competencia contextual/. Imagen azteca de la diosa humanoide Coyolxauhqui.
- Lector /menor competencia contextual/. Imagen prehispánica de México, representando a una divinidad femenina.
- Lector /baja competencia contextual/. Imagen mexicana de una mujer indígena.

En los tres casos el receptor o lector del discurso es un constructor de realidad, que de acuerdo a su conocimiento cultural y procesos de interpretaciones contextualiza el discurso visual.

Si existe una competencia contextual en cada participante, ¿cómo interactúa esta competencia en la estructura social?, y ¿cómo se uniforma en la interpretación social del discurso? Los procesos de interpretación discursiva en la sociedad, están directamente relacionados con el contexto, puesto que este proporciona la relevancia contextual -común esquema de interpretaciones- a la cual apelan todos los participantes que interactúan en el discurso generando así un sentido y coherencia interpretativa común.

El participante en la interacción social posee una competencia interaccional, la cual se caracteriza por tener un conocimiento social y de interpretación común. Para ilustrar la competencia interaccional del discurso se preguntó a un grupo de personas (mexicanos entre los 14 y 55 años de diversas clases sociales) acerca del contexto de algunas endoimágenes de uso social:

- ❖ (Fragmento televisivo) Noticiero.
- ❖ (Fragmento cinematográfico) Casa Blanca.
- ❖ La Monalisa.
- ❖ Una página de la historieta de Mafalda.
- ❖ La imagen impresa de un anuncio de la cerveza Corona.

Gracias a la relevancia contextual todos los encuestados distinguieron el discurso cinematográfico “Casa Blanca” del discurso televisivo “Noticiero”, aunque no todos acertaron sobre el origen de la endoimágenes, tenían claro que pertenecían a contextos diferentes: no adivinaron que la imagen “La Monalisa” Fue pintada por

Leonardo ni si “Mafalda” es el nombre de la historieta, sin embargo, asumían que pertenecían a contextos diferentes uno artístico y otro de historieta.

Con base en el ejemplo anterior podemos señalar, que las imágenes actuaron como interlocutores de un tipo de discurso, puesto que cada uno responde a los elementos característicos del corpus discursivo al cual pertenecen, es decir, si el lector social es capaz de reconocer el contexto de la endoimagen podrá desentramar con mayor agilidad los contenidos del discurso visual.

El papel del interlocutor es tan importante como el de los participantes que reciben el mensaje visual, en este sentido Cicourel distingue cuatro tipos de procedimientos interpretativos:

“Las formas normales: el interlocutor asume que los otros poseen repertorios similares a los suyos acerca de lo que constituye una apariencia normal en su cultura, alterando o armonizando sus eventuales discrepancias o ambigüedades”.

11

Ejemplo: Película: Nosotros los pobres.

“La reciprocidad de sus perspectivas: el interlocutor asume, que salvo prueba contraria, los otros ven las cosas y asignan a significados y objetos y acontecimientos en su mismo modo”. **12**

Ejemplo: Chaplin en la película: El gran dictador.

“El principio de los etcétera: puesto que los conocimientos de sentido común, comunes a los dos participantes, puede revelarse lagunosos y la comunicación

11 Jorge Lozano. Op. cit. Pág. 46.

12 *Ibíd.*, pág. 46.

visual y no visual inadecuada, el individuo asume que sus interlocutores llenan de significado las eventuales lagunas". **13**

Ejemplo: La película: Un perro andaluz (Buñuel - Dalí).

"Vocabularios descriptivos como expresiones indexicales. Su significado reside en el hecho de que proporcionan (...) "instrucciones" para recuperar la plena relevancia de una expresión". **14**

Ejemplo: Películas documentales.

A manera de conclusión: el contexto ocupa un papel fundamental en la descripción, comprensión y análisis del discurso, prueba de ello son las aportaciones que este hace al mundo de las imágenes.

2.3 Retórica y discurso visual.

De los cuatro elementos del discurso la retórica puede estar o no presente, afirmación que explicamos con más detalle en el capítulo anterior, curiosamente, a pesar de no ser un elemento directo es el más estudiado en el discurso visual, la retórica de la imagen visual ha ocupado el encabezado de libros y ha sido una constante búsqueda cognitiva de quienes estudian a la imagen.

Si bien es cierto que las imágenes dirigidas a las masas han encontrado en la retórica un recurso funcional para el envío de las imágenes (persuasivas o seductoras) con fines comerciales, también es cierto que la retórica está presente en

13 *Ibíd.*, pág. 46.

14 *Ibíd.*, pág. 46.

otro tipo de imágenes. De manera intencional o no, la retórica acompaña al discursivo visual como una constructora de mensajes.

Uno de los autores que ha logrado compilar las diversas figuras retóricas en el mundo de la visualidad es Daniel Prieto Castillo -ejemplificadas con imágenes publicitarias- nuestra labor es extender su aplicación al campo de la visualidad. Cabe destacar que a pesar de la adecuación estas figuras desde una perspectiva global, cada uno de los discursos visuales presenta una tipología propia, la cual responde a el corpus específico de cada discurso, por ejemplo, el discurso cinematográfico tiene figuras retóricas específicas, que no puede compartir con el campo del discurso gráfico, de la misma forma este posee figuras retóricas distintas al discurso escultórico, industrial o arquitectónico.

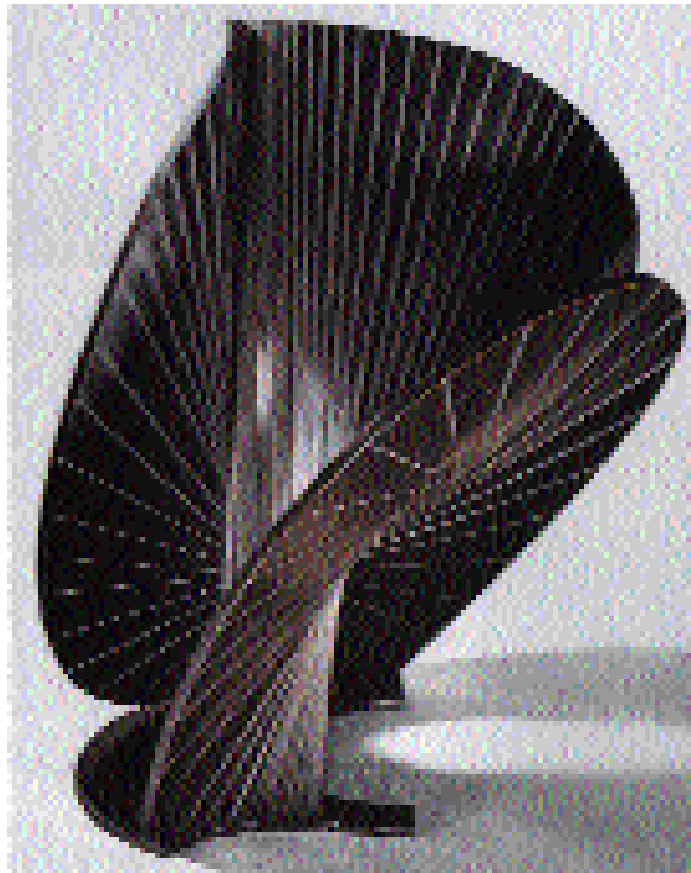
Según Prieto Castillo, Jaques Durand reconoce cuatro grandes tipos de figuras retóricas: adjunción, supresión, sustitución e intercambio, de estas las figuras de adjunción pueden ser localizadas en todos los tipos de discurso visual, las restantes presentan problemas de adecuación en algunos discursos, recordemos que el discurso visual es muy amplio.

Las figuras de adjunción se obtienen de la suma de uno o varios elementos. Dentro de esas puede reconocerse la repetición, la acumulación y la oposición.

En la imagen la repetición se logra mediante la presencia del mismo personaje en la composición, la acumulación puede ser de personajes o de objetos y se trata de colmar la composición de elementos que sirvan para acentuar el sentido que se persigue. La oposición se logra a través se personajes, objetos o ambientes. También se obtiene por recursos de color o de tonos. Así pueden aparecer

personajes en blanco y otros en negro, personajes de diferentes edades, tamaños o sexos. 15

La siguiente imagen ejemplifica la *repetición* - por la *repetición* sucesiva de líneas, lo cual genera secuencia visual - *acumulación* - se colma la composición de líneas lo cual acentúa el movimiento visual-, *la oposición o contraste* - por medio del contraste entre la forma tridimensional de líneas curvas con la textura bidimensional de las líneas rectas, destaca la profundidad y movimiento visual, de la misma manera el contraste entre el blanco y el negro proporciona mayor dinamismo y retención.



2.3.1 Tropos visuales.

La retórica como disciplina de la técnica verbal tiene un origen ajeno a la imagen, sin embargo, su intrínseca relación con la gramática y poética permite trasladar su estudio lingüístico hacia el campo literario y visual. Basta mencionar que el quehacer oratorio, literario y visual son expresiones del lenguaje, el cual posee una poderosa herramienta que se sirve de las posibilidades gramaticales, para la elaboración de discursos persuasivos “la retórica”.

Muchos son los ejemplos retóricos del discurso hablado y escrito, en el discurso visual los ejemplos no son menos numerosos.

Si bien la retórica ha sido estudiada con sumo interés desde tiempos remotos, dando como resultado un vasto compendio de investigaciones y análisis, que a su vez han derivado en una disciplina con fundamentos que la definen, clasifican y permiten su constante desarrollo.

La retórica de la imagen visual ha sido proporcionalmente poco abordada en relación al discurso hablado y escrito. Barthes y Prieto son algunos de los autores que han encontrado en la retórica una parte fundamental para el análisis visual, si bien estos autores han logrado traspolar los principios de la retórica al campo visual, aún quedan algunos elementos que anexar; no es labor de esta tesis retomarlos pero cabe aclarar que pueden existir inevitables similitudes en escasos o aislados planteamientos.

Para mejores resultados se retomarán los lineamientos del *Manual de retórica española* de Azustre y Casas, en el que concilian la rigidez del análisis retórico y la sencillez requerida para su asimilación.

2.3.1.1 El ornato retórico.

Como su nombre lo indica, el *ornatus* es la construcción estilística de la imagen. Todos aquellos elementos susceptibles de ser añadidos a la imagen ordinaria para embellecerla y provocar mayor persuasión.

El ornatos está configurado de dos maneras: tropos y figuras (elección de formas, colores, texturas, etc.) y su combinación (composición).

En las imágenes ordinarias a cada concepto le corresponde un color, forma, textura, volumen ubicación, posición, tamaño, dirección, gravedad, espacio, representación, significado y función apropiados.

En los registros retóricos, el tropo es una licencia que anula lo ordinario, consiste en el cambio de uso de un color, forma, textura, etc., inapropiado para designar un objeto.

Las diversas categorías de tropos derivan en distintos tipos de relación escalecida entre elementos de la imagen que posibilitan el intercambio léxico-gráfico, en el siguiente ejemplo de la pintura surrealista de Magritte, se muestran diversas imágenes retóricas, las velas que se derriten sobre la arena, poseen una textura y una forma distinta a las velas ordinarias, pareciera que están andando, se deslizan sobre la arena, tal cual lo haría un reptil, así existe un tropo *por semejanza* con un reptil.

Si comparamos la imagen de una vela ordinaria con las de Magritte obtendríamos el siguiente resultado:

Imagen 1, velas ordinarias:

Textura apropiada orgánica, que al derretirse crea formas discontinuas, amorfas, y a pesar de ello es rígida, sin movimiento.

Imagen 2, velas Magritte:

Textura inapropiada lisa sin gromuelos, que al derretirse crea formas en zigzag, más que rígida posee formas onduladas, pareciera tener movimiento y andar sobre la arena, como si fuese un reptil, es decir, como si dichas velas estuvieran vivas y no inertes.



A continuación presentaremos algunos ejemplos visuales de las distintas figuras retóricas, así como una propuesta de conceptualización de las mismas desde el ámbito visual, es decir, se propondrán definiciones que traspolen los usos del lenguaje escrito al visual:

Metáfora.

Tropo por semejanza que se manifiesta en el ámbito visual en sustitución de una imagen apropiada por otra inapropiada en virtud de una relación de similitud entre sus correspondientes elementos.

En el anuncio de Alka-seltzer se crea una metáfora entre la pastilla y las tortillas o las tapas de pan de la hamburguesa, debido a la semejanza de la forma circular, para tratar de anclar al lector, lo cual se ve reforzado cuando dicha pastilla se agranda y sustituye al alimento, aquí también encontramos otra figura retórica: la *hipérbole*.

De tal suerte se establecen semejanzas visuales que derivan en el referente semántico si la tortilla y el pan acompañan todas tus comidas Alka-seltzer también.



Alegoría.

Del griego “allegorein”, ‘hablar figuradamente’, es un tropo por semejanza, a diferencia de la metáfora no se verifica en una sola representación, sino en un conjunto de representaciones, es decir, la metáfora posee un solo acto de analogía, en cambio la alegoría requiere dos o más de estos. Por ejemplo algunos personajes mitológicos o religiosos ejemplifican conceptos como el bien, el mal, la justicia, etc.

La alegoría visual son aquellas imágenes de personajes y/u objetos que en un sistema extenso de imágenes metafóricas representan un pensamiento o bien un concepto. Es un recurso visual que remite al pensamiento analógico.

Símbolos.

Los símbolos son un claro ejemplo de alegorías, como el símbolo de la paz. En este caso la analogía está dada por la convención.



Identidades gráficas.

Otro ejemplo son las identidades gráficas de las empresas, instituciones, organizaciones o personas, son alegorías de los diversos conceptos que los identifican.



Hipérbole.

Tropo por exageración de una imagen para magnificarla o minimizarla, a través de su sustitución por otra imagen semejante, cuya equiparación con el primero resulta desproporcionada, se puede dar por tamaño, forma, color o concepto.

En el fotomontaje de Grete Stern se minimiza el tamaño del niño para hacer más persuasivo el mensaje.



Metonimia.

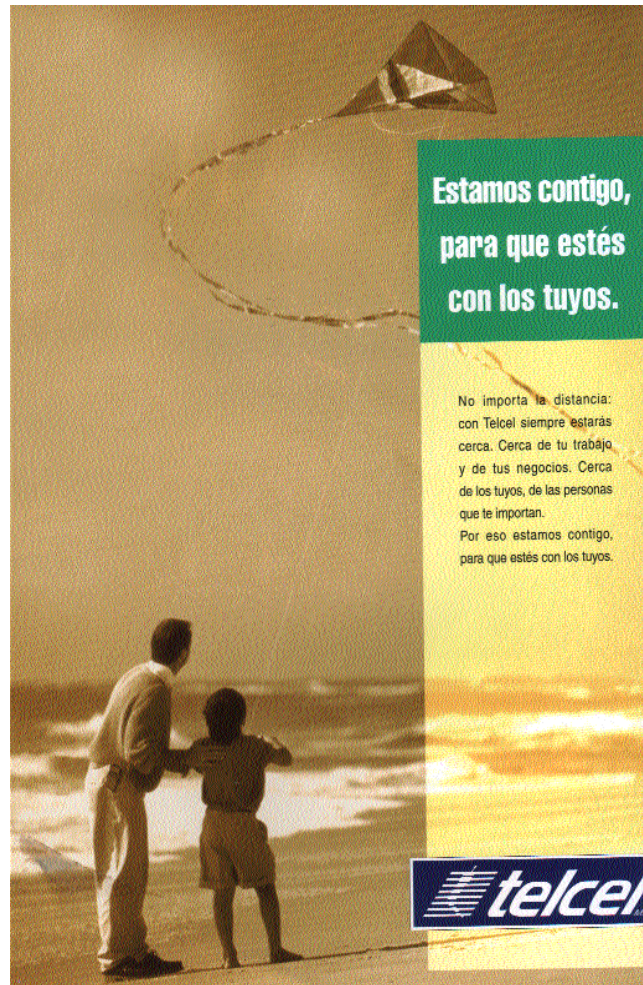
Tropo fundado en la relación de contigüidad existente en dos imágenes, que permite el intercambio de sus denominaciones, así las abstracciones en las que se reconoce la figura representada se identifica la contigüidad de la figura a la que hace referencia y la abstracción.

En el anuncio de *RAGSA* aunque no existe contigüidad con el gato, si lo hay con la bola de estambre, por medio de la forma, textura, ubicación, posición y color, sólo cambia el tamaño con lo cual se entiende que una imagen es impresa y la otra real.



Otra posibilidad de sustitución es por medio del concepto, por ejemplo cuando se sustituye la causa por el efecto o el efecto por la causa.

En este caso el anuncio de TELCEL se muestran los servicios que esta empresa ofrece (causa) sino los efectos que estos generan a quien se utiliza, el efecto retórico consiste en anclar al lector en los supuestos beneficios como la imagen del padre y el hijo conviviendo en la playa.



Sinécdoque.

Tropo basado en la relación de contigüidad manifiesta no entre dos imágenes, sino entre los constituyentes de una misma imagen. En la práctica esto equivale a inclusión en dos direcciones: una parte puede designar el todo o el todo una parte. En el caso del anuncio de la cerveza *Bohemia*, se muestra una parte por el todo, con ello se logra un anclaje mayor, porque el lector es quien por memoria recuerda el todo y con ello posee una interacción más dinámica con el anuncio.



Antonomasia.

Sustitución de una imagen propia por una imagen común, un apelativo que designa una cualidad especialmente característica del sujeto en cuestión.

Como subtipo especial está la *antonomasia vossiana*, mediante la que se designa una imagen destacable por determinado hecho con la representación de otra imagen célebre por la misma causa.

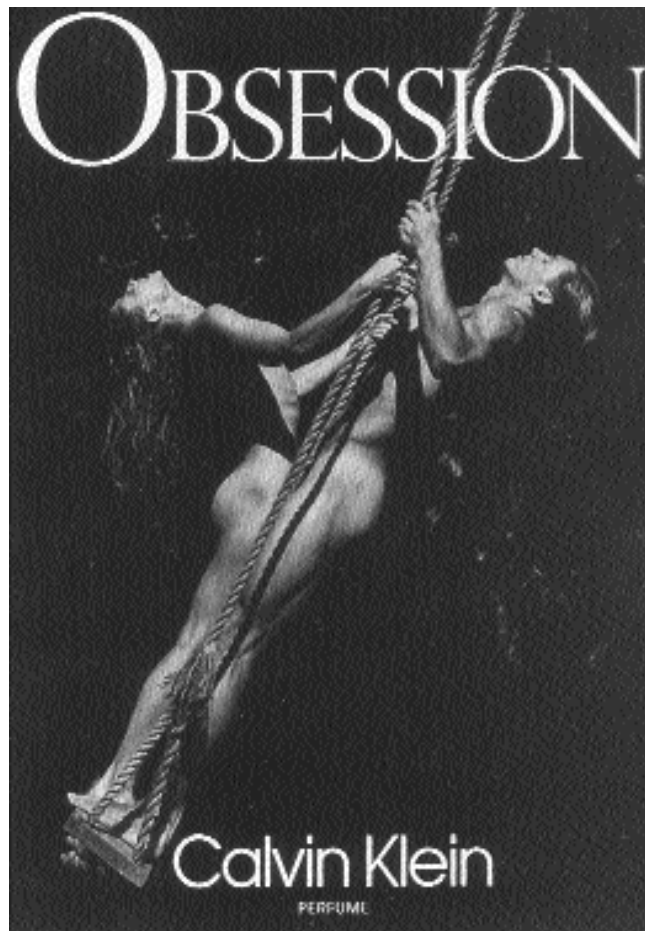
En el anuncio de *Courvoisier* se relaciona a Napoleón con su vino favorito el coñac, la relación de ambos da como resultado la antonomasia que el publicista utiliza para persuadir al receptor de consumir una bebida de reconocida calidad francesa.



Énfasis.

Técnica visual que permite emplear una imagen en un sentido más restringido y preciso del que habitualmente tiene en uso común, por ejemplo los estereotipos masculinos o femeninos han sido representados por algunos artistas de distintas formas, pero cada uno no designa el conjunto de las cualidades propias de la masculinidad y feminidad.

El David de Miguel Ángel era en estricto sentido la suma de atributos físicos o belleza masculina. En la actualidad la publicidad utiliza el énfasis para promocionar sus productos, por medio de estereotipos actuales como se muestra en el anuncio de *Obsession*.



La publicidad es un medio donde el recurso énfasis es ocupado con frecuencia en anuncios comerciales: El niño de la calle (desnutrido, sucio, drogadicto...), el ama de casa (limpia, responsable, comprometida con su familia...), el médico responsable, la familia unida, los adolescentes rebeldes, etc., no son sólo individuos, situaciones o lugares aislados, cumplen en el sentido estricto con el conjunto de características que definen a cada grupo.

En este caso se enfatizan los ingredientes para destacar su preparación con alimentos naturales.



Aquí se enfatiza el origen de la marca, para que lector se identifique y lo consuma.



Ironía y sarcasmo.

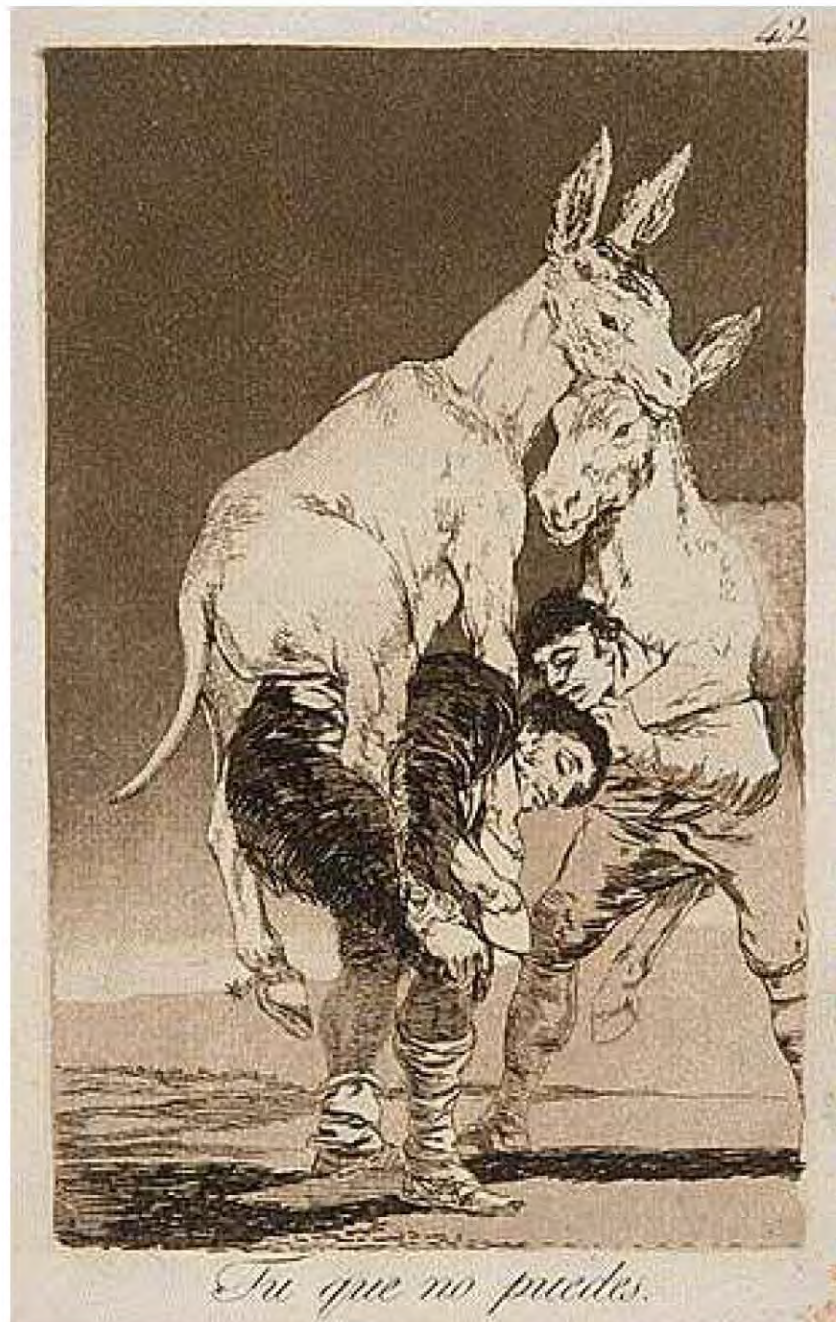
La ironía es la expresión de un pensamiento a través de una imagen de sentido literal diferente o incluso opuesto a lo que en el fondo se piensa y se pretende decir; de manera tácita, el contexto aporta claves necesarias para la correcta interpretación de este discurso simulatorio (por ejemplo las caricaturistas de orden político acuden a este tropo para la realización de sus dibujos).



El urinario de Marcel Duchamp es la ironía ante el concepto de arte que se tenía en 1917. La idea de Duchamp era mostrar la rigidez del concepto de arte por medio de la parodia de una fuente en relación a un urinario que también posee formas simétricas, centradas, cóncavas y convexas.



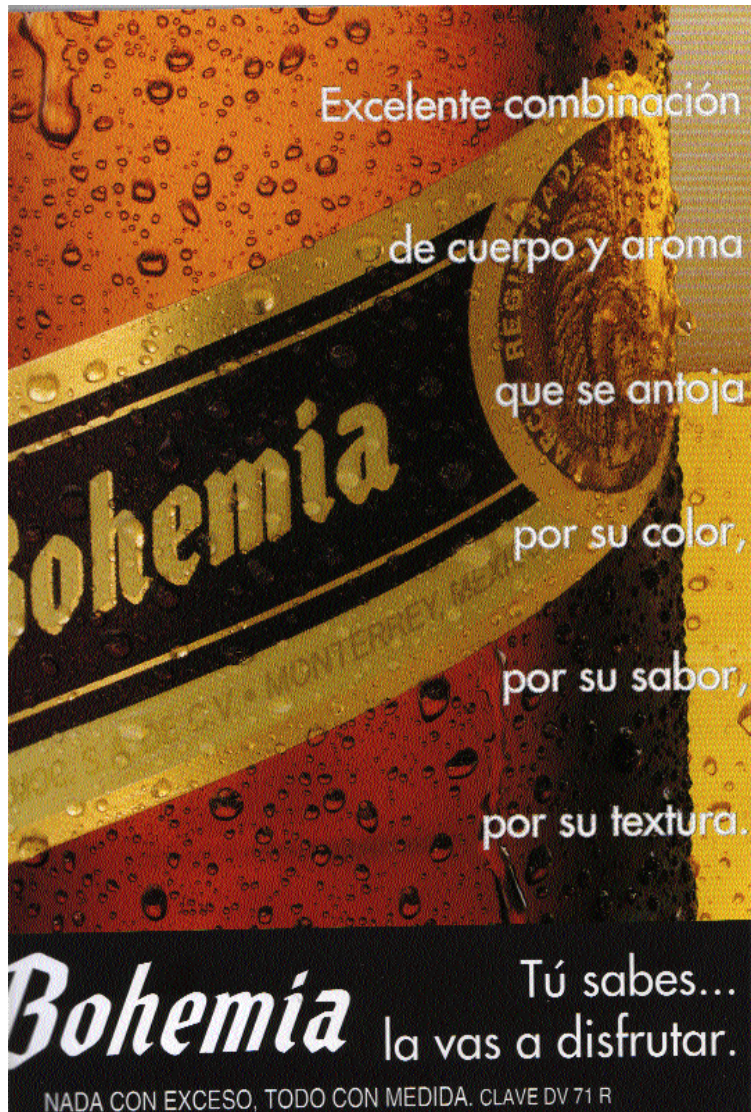
Si las imágenes irónicas están teñidas de hostilidad, se habla de sarcasmo, como el dibujo de Goya de la serie "los caprichos" titulado *Tu que no puedes*, No. 42, trata la sobre explotación de los campesinos, estos llevan sobre sus hombros a los asnos que simbolizan a los sectores sociales que los oprimen.



2.3.2 El contexto y el análisis del discurso visual.

Una vez localizada la figura retórica, compete al analista desentrañar como actúa en el discurso visual. van Dijk propone un método de análisis, debido a que dicha propuesta tiene como base el lenguaje escrito donde los códigos son compartidos, resulta muy útil para el análisis de las imágenes publicitarias o bien a todas aquellas que tengan la intención de comunicar mensajes sin excedente de sentido, con un alto grado de predictibilidad sobre las respuesta del lector o consumidor, pues este tipo de imágenes utilizan códigos visuales que refieren a significados comunes, sobre todo en determinados contextos, esto ha sido ampliamente estudiado por la psicología, desde el *significado del color* hasta teorías como la *Gestalt*.

Como primer punto debemos distinguir el contexto global del contexto local, una vez distinguido lo anterior, se debe proseguir con la exigencia, la audiencia, el género y la credibilidad, lo cual será traspolado a la imagen visual, como se muestra a continuación, para ello retomaremos de nueva cuenta el anuncio de la cerveza *Bohemia*:



Contexto global: Cerveza que se distribuye en el centro y norte de México.

Contexto local: Sobre todo en establecimientos a los que tengan acceso la clase media.

La exigencia: El problema o el asunto al que se refiere la imagen: se refiere a una cerveza, que por su apariencia: -color y textura-, por su aroma y sabor, es una opción para consumirla, lo cual es reforzado por el acercamiento a la botella donde

efectivamente se destacan la textura y el color para anclar el mensaje escrito con el visual.

La audiencia: El público al cual va dirigido el mensaje visual, en este caso está dirigido a personas de clase media y clase media baja. El uso de la figura retórica *sinécdoque* implica cierto grado de interacción con el lector, pues a través de una parte de la botella donde incluso se entrecorta el nombre de la misma en la etiqueta, se requiere que el lector por medio de su memoria visual y su capacidad de abstracción complete la botella y con ello comprenda el mensaje.

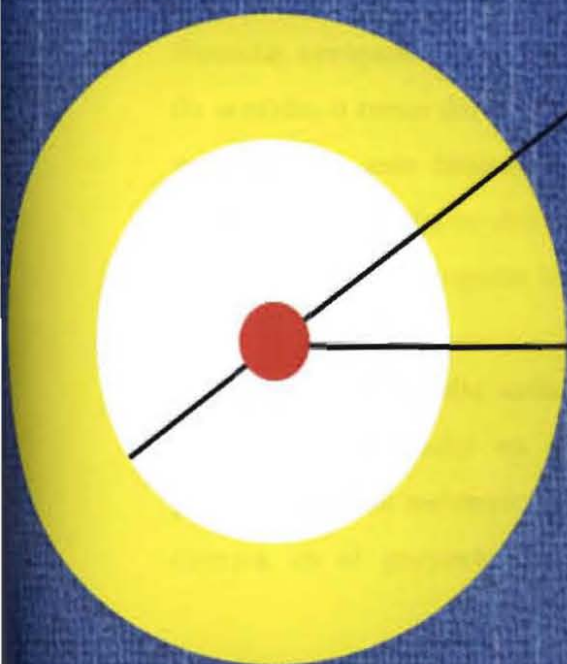
Aunque parezca curioso, se necesita que dicho lector tenga cierto tipo de educación que le permita en primera instancia interesarse en un mensaje que no es directo, sino retórico y después que interactué con él, y con ello sea más reticente. Es justo la clase media en nuestro país la que hoy se destaca por tener un nivel de educación más elevado.

El género: la naturaleza misma de la imagen, es decir, al género al que pertenece: anuncio publicitario elaborado para persuadir al consumidor para adquirir la cerveza.

La credibilidad: posición social del que envía el mensaje visual en relación con el público al que se dirige. Este caso el que envía el mensaje es una empresa con fines lucrativos, lo cual indica que el mensaje está enfocado a resaltar sólo las cualidades del producto, por lo tanto resulta verosímil.

Capítulo

3



Capítulo III. El discurso sobre el arte del concepto a la mimesis.

3.1 El binomio discurso-arte desde el concepto.

*La mirada interior se despliega y un mundo de vértigo y llama nace bajo la frente del que sueña...
soles azules, verdes remolinos, picos de luz reabren astros como granadas*
Octavio Paz.

El estudio de la relación discurso-arte pareciera haber tomado una mayor relevancia en la época actual, sobre todo desde la puesta en escena de la hermenéutica, sin embargo, este binomio discurso-arte, se vislumbró con mayor claridad desde las llamadas corrientes pictóricas de ruptura del siglo XX, donde la interpretación de la obra se enriquecía de frente a un arte menos figurativo y más abstracto, lo cual sin duda generó no sólo fructíferas interpretaciones, también comenzaron las críticas y con ello el arte se volvió no sólo más polémico, también más polisémico y subjetivo, se trataba pues de la liberación del arte.

El arte como lenguaje, posee un discurso, sin embargo, este discurso posee de emisor a receptor un vasto excedente de sentido, que lejos de disuadir, enriquece el acto interpretativo, es una constante actualización de sentido, o como diría el título de uno de los escritos de Ricoeur una *metáfora viva*, este filósofo francés también creía que el conocimiento humano sea cual fuere debería permanecer abierto a una multiplicidad de sentidos para interpelar lo que denominaba la *falta*.

Para Ricoeur esta *falta* indica entre otras cosas que el ser humano es carente, determinado en su *falta*, pero es justo esa *falta* la que paradójicamente indetermina no sólo a su conciencia sino también a su cuerpo, es el proyecto del *yo* inacabado, lo que lo motiva, es el inconsciente como depositario de las pulsiones, así el inconsciente y el cuerpo se identifican con lo involuntario y la conciencia y el querer como decisión con lo voluntario.

En el discurso-arte pasa algo parecido, ese excedente de sentido que podría considerarse una falta, pero es justo esto lo que mantiene vivo al discurso artístico. El discurso en el arte es pues la decisión de lo voluntario, es un querer interpretar. Paradójicamente lo voluntario va de la mano con lo involuntario, así el acto de creación artística e interpretación son voluntarios, pero lo que los mueve y los mantiene vivos es lo involuntario.

Más aún para poder comprender el arte debemos de llevarlo al discurso, su sola definición requiere de un trabajo discursivo, es decir, hay un doble discurso, el del arte y el del discurso que quiere interpretarlo, es decir, el discurso del arte y sobre el arte, aunque esta diferencia se diluye muy a menudo, por ejemplo cuando el creador interpreta su propia obra.

Ahora bien, en este binomio discurso-arte, existe en el proceso de creación de la obra, pero también en el proceso interpretativo como una recreación de la obra, tanto así que el propio significado del concepto de arte ha sido actualizado constantemente, más aún no hemos podido arribar a un significado definitivo. Es justo este problema donde la relación arte y el discurso se evidencia con claridad, pues ya no sólo se trata del lenguaje visual frente así mismo, también interviene el lenguaje escrito y con él un sin número de disciplinas, entre ellas la filosofía, ya sea desde la hermenéutica, la estética o hasta la ontología.

Ahora bien para definir el discurso del arte debemos definir el concepto de arte. Desde la estética nos encontramos ante la polisemia del término *arte* y su capacidad de suscitar pasiones hostiles: para algunos es indefinible, incluso la pregunta ¿Qué es el arte? está mal planteada; para otros, la simple definición del diccionario es suficiente, más aún, es una etiqueta legitimadora de cierta moda cultural.

Lo cierto es que la reflexión sobre la definición del arte ha sido un problema sobre el discurso del arte al cual se han enfrentado los estetas de manera recurrente. Aunque, acaso habría que señalar la coincidencia entre los discursos estetas y los artísticos, si bien es cierto que la estética es reconocida como la teoría filosófica del arte, su objeto de estudio es más vasto y abarcante, de la misma manera el aspecto estético del arte no alcanza a dimensionar en su totalidad el fenómeno del arte.

Sin embargo, arte y estética están vinculados al discurso de la experiencia sensible, esta innegable coincidencia decanta en un sin número de conceptos: lo bello, emotivo, expresivo, etc. Visto así estética y arte no sólo se relacionan también se definen, más aún se fundamentan. El arte como lenguaje y la estética como reflexión filosófica acerca del arte. Arte como producción de experiencias estéticas.

Para Kant la reflexión filosófica acerca del arte debe versar sobre la crítica de lo bello, no en tanto sinónimo sino como un tipo de recepción estética, sin embargo, este resulta poco fructífero para la comprensión y definición del arte, porque éste dejó de apelar a la belleza desde las corrientes de ruptura del siglo XX hasta el arte del horror en años recientes "Hay fotógrafos que han mostrado cadáveres truculentos, cabezas de animales cortadas; hay escultores que han mostrado carne podrida con gusanos; y hay artistas de *performance* que han vertido cubos de sangre". ¹

Ahora bien, si la belleza no da cuenta del discurso del arte, ¿por qué el arte no sólo es capaz de comunicar lo bello también lo grotesco?, esto se veía desde Goya o el Bosco, y no estamos hablando de artistas del siglo XX. Pudiera pensarse que lo bello en el discurso del arte lego más que una negación un nuevo planteamiento,

¹ Freeland, *Pero ¿esto es arte?*, tr. María Cándor, Cátedra, España, 2006, pág. 41.

¿por qué lo que hay de fondo son objetos que a veces en determinados contextos y circunstancias son obras de arte y otras tantas no?



¿Qué hai que hacer mas?

Goya de la serie "Los Caprichos".



Jheronimus Bosch *El jardín de las delicias.*

Una posible respuesta a la pregunta anterior es la siguiente: el discurso del arte versa sobre el buen arte, entonces existe el buen arte y el arte, pero de cualquier manera ambos forman parte del mismo fenómeno y como tal tampoco puede existir un discurso artístico excluyente, incluso debe tomar en cuenta a el llamado arte menor o peor a un el *mal arte*.

Se puede ejemplificar de la siguiente manera ¿Cómo medir el valor artístico del enorme cubo de secreciones extraídas de cadáveres, realizado por un grupo de artistas visuales en contraste con un lienzo de Murillo?, ¿cuándo las secreciones puestas en un contenedor por artistas visuales son tan buen arte como el lienzo de Murillo? y ¿cuándo no lo son?, no importan las diferencias entre uno y otro, ambos están insertos en el mundo del arte, es decir, en "la totalidad de los sistemas del

arte", ² un sistema de arte "es un marco para la representación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte". ³

Debemos no obstante observar que la pregunta cambió, el ¿qué es arte? se tradujo al *¿cuándo hay un discurso artístico y cuando no?*, Nelson Goodman se había anticipado al *cuándo* para dar respuesta a los objetos que en determinadas ocasiones son arte y otras no. Pero lejos de continuar con la propuesta de Goodman parece necesario hacer hincapié en la temporalidad: el momento en el que el arte se inscribe en el tiempo y con ello en la historia, en el contexto y es justo en este último donde el arte adquiere recíprocamente su definición y al mismo tiempo excedente de sentido.

Si pensamos el binomio discurso-arte, y retomamos los elementos discursivos ya vimos el primero el sentido, que nos remite al segundo la coherencia, y concluimos él es un sentido actualizado y abierto, que simultáneamente genera una multiplicidad de coherencia, pero aún nos falta el contexto y quizás éste nos arroje más resultados acerca del discurso artístico.

A partir del contexto encontraremos que el arte ha sido definido de acuerdo al contexto donde se encuentra, pero esta multiplicidad de contextos parecen inconexos al momento de describir el arte. Sin embargo, el contexto va más allá del lugar común, es la suma de conciencia y arte el examen de ésta, que a su vez expande la conciencia del contexto donde se gesta. Además los límites entre un contexto y otro cada vez se desdibujan más, sobre todo en un mundo globalizado, así la definición universal de arte resulta más compleja.

² Dickie, *El círculo del arte*, tr. Sixto J. Castro, Paidós, Barcelona, 2005, pág. 116.

³ *Ibíd.*, pág. 117.

Para Morris Weitz el problema de la multiplicidad de los objetos del arte debe dejar de lado lo común en ellos, pues las condiciones de semejanza según Morris nunca serán necesarias y suficientes. Quizás por esto Danto resta importancia a los objetos del arte como relevantes en la comprensión y definición del arte... "la incapacidad para distinguir las obras de arte de las que no lo son no excluye que pueda saber lo que es el arte". 4

Y si es cierto lo que Danto afirma, entonces la obra de arte necesita ir acompañada de la idea de arte, es decir, de un discurso que visualice al objeto como arte, "Para responder estéticamente primero hay que saber que el objeto es una obra de arte, de ahí que la distinción entre lo que es y no es obra de arte se dé por sabida antes de cada respuesta a las diversas identidades como sea posible". 5

Hasta ahora la definición de arte ha sido *flexional* como diría Dikie, si propusiéramos o retomáramos al menos cinco definiciones de arte, probablemente se complementarían unas a otras y aunque esto no es el caso, parece que la definición de arte debe evitar caer en especificidades que la releguen a un plano menor, pero al mismo tiempo también se debe de evitar caer en la vaporosidad de ser tan abarcante que termine en la ambigüedad.

Algo que también ha quedado claro hasta aquí, es que la definición de arte ha rebasado por mucho a la obra de arte como tal, sobre todo si tomamos en cuenta el arte de los últimos treinta años, es decir, más allá del urinario, las cajas Brillo o del lienzo en blanco, el arte de hoy posee no sólo toda clase de materiales, también contiene toda clase de ideas, incluso el horror y el asombro comienzan a perder fuerza, el arte hoy más que nunca es discursivo, la vuelta a la antropología o a algunas ideologías es menos importante que lo se está definiendo: un arte libre de

4 Danto, *La trasfiguración del lugar común*, tr. Ángel y Aurora Molla Roman, Paidós, Barcelona, 2002, pág. 102.

5 *Ibíd.*, pág. 144.

materiales para su construcción visual a la par de una libertad en la expresión del discurso.

La relación entre el discurso y lo representado es cada día menos evidente en el arte, pero al mismo tiempo es el hilo conductor entre pensamiento y representación, es más directo y el límite entre uno y otro es difuso. Es un mismo eje con aristas que se nutren y simultáneamente se convocan.

Las condiciones necesarias y suficientes se han ido acotando no sólo en número también en el rigor con el que son aplicadas, son sólo guías no leyes y aún así no son exhaustivas. A pesar de lo anterior las condiciones necesarias y suficientes son de vital importancia no sólo para reconocer los objetos de arte, como dice Danto *no hay formula*.

El problema es que las condiciones necesarias y suficientes se han tornado leyes, si el arte está sujeto al tiempo y éste es cambiante, también las leyes cambian. Los criterios bajo los cuales se define, interpreta y se dimensiona el arte ni han sido ni serán los mismos.

En una entrevista Octavio Paz retaba a que le mostraran una civilización sin arte, desde las más antiguas hasta las actuales, sin duda no la hay, Paz tenía razón, con ello se puede apreciar la diversidad de matices bajo los cuales se ha conformado y concebido el arte.

Pero tal parece que es menester de nuestro tiempo retomar las condiciones necesarias y suficientes para dar sustento o interpretación al discurso del arte, la vaguedad del concepto ante el abarrotado escenario artístico, no ha dejado más remedio a los estetas que desmenuzar esas condiciones y asirlas a un corpus propio del arte.

Esta idea de las leyes del arte fue tratada en la comedia "Arte" cuando Sergio le reclama a Marcos su ignorancia "A ti no te interesa la pintura contemporánea, jamás te ha interesado. No tienes ningún conocimiento en este campo, ¿Cómo puedes afirmar que tal objeto, obedeciendo a unas leyes que ignoras, es una mierda?" 6

Visto así, la postura de Sergio no es menos sintomática que la de Marcos, las leyes o las condiciones que para uno son significantes, para el otro carecen de valor. Esto de nueva cuenta nos lleva a la tarea del esteta, quizás ni Sergio ni Marcos conocen la definición de arte y sin embargo, tienen referentes de lo que es arte y ambos están retomando el discurso artístico. Su evidente discrepancia se hace manifiesta en las condiciones que a cada uno le permite distinguir entre lo que es arte de lo que no lo es, es el mismo discurso con matices diferentes.

Hasta aquí las condiciones necesarias y suficientes parecen ser ineludibles, más aún son las que determinan la definición de arte, basta una condición necesaria para comenzar a inferir las demás.

En esta perspectiva tanto Dickie como Danto concuerdan en la primera condición necesaria: Crear arte es intencional, su proceso es azaroso, más no es accidental en su intención. Para Dickie el resultado de ese proceso da como resultado un objeto que al entrar en consonancia con el mundo del arte se denomina *artefacto*.

Desde el momento en el que el artista toma cualquier objeto o material con miras a ser expuesto como obra artística, se convierte en artefacto del sistema artístico, o mejor dicho en un artefacto que tiene las condiciones necesarias y suficientes para

6 Reza, *Arte*, Anagrama, Barcelona, 1999, pág. 17.

ser presentado al público y ser reconocido como un objeto que forma parte del discurso del arte.

Entonces si las condiciones necesarias y suficientes se dan en primera instancia por el arrojamiento de la intención, las que les siguen van al parecer dadas al modo evaluativo, como lo indica Dickie en *Art and Aesthetic* "Una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto y 2) un conjunto de cuyos aspectos le han conferido el status de ser candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de cierta institución social en el mundo del arte".⁷

Aunque Dickie aclara posteriormente que su definición decanta en las condiciones necesarias para una actividad humana, más no define la esencia, la forma arte. Esta salvedad de Dickie nos pone de nueva cuenta en el principio, nos remite a esa circularidad del concepto arte, pero si empezamos a indagar en la esencia giraríamos ineludiblemente al ámbito ontológico y entonces perderíamos de vista la estética analítica.

La problemática nos regresa al inicio, encontrar una definición sin tener que hacer futuras aclaraciones en torno a especificidades y al mismo tiempo evitar la vaguedad. Tomando en cuenta el camino recorrido, el campo minado por el que hemos cruzado al encontrarnos con algunos de los diversos rostros de tan polisémico fenómeno; queda claro que más allá de la denominación de artefacto, no existe ningún tipo de definición que dé cuenta de sus transformaciones, el arte inserto en la temporalidad es fluctuante, ninguna definición es certera, lo que se asevera un día puede mutar al siguiente, aunque es discurso es atemporal, paradójicamente lo único que no cambia es justamente que sea cual el concepto de arte siempre estaremos ejerciendo un discurso sobre él, es decir, aún cuando o lo

⁷ Dickie, *El círculo del arte*, tr. Sixto J. Castro, Paidós, Barcelona, 2005, pág. 18.

podamos definir, el discurso que éste genere siempre estará patente. No podemos definir al arte pero si hablar de él.

A la experimentalidad del arte actual hay que sumar la multimedia, no sólo como medio electrónico sino como el uso de múltiples medios en una obra de arte, el *performance* es una clara muestra de ello. Una mirada más atenta nos revela que estas novedosas posibilidades han sido aplaudidas por la crítica del arte, en efecto la interpretación de la obra la constituye, Danto había señalado la dependencia de la obra a la teoría del arte.

De entre los autores que apoyan las precisiones anteriores se encuentra Wolfe y su polémico libro *La palabra pintada*, el arte como mero discurso puesto a la vista de quien lo decodifica, "hoy día, sin una teoría que me acompañe, no puedo ver un cuadro". 8

Esto último se vincula de manera directa con el mercado del arte, que cabe decir de paso cada día es más socorrido, aunque seguramente M. Beardsley acudiría a trazar una línea divisoria entre éste y el quehacer artístico, es innegable que la voracidad de los coleccionistas de arte ha hecho que el grupo de artistas reconocidos sea cada día más cerrado y la competencia por vender la obra más apremiante. El juicio del gusto desde la perspectiva Kantiana ha tomado hoy en día un rumbo dirigido por la crítica y la teoría del arte.

El arte como interpretación de un lenguaje visual, un tipo de discurso, donde tiene cabida todo aquello que se puede decir acerca de lo que en consenso se ha asumido como integrante del mundo del arte, lo cual es tan temporal y tan flexible como lo es la vaporosidad del concepto arte. Un arte dependiente de la palabra pintada: el

8 Wolfe, T. *La palabra pintada*, Barcelona, 1982, pág. 8.

discurso, quizás no podemos definir el discurso del arte, por no tener la definición del concepto arte, pero si podemos hablar del discurso *sobre o acerca* el arte.

3.1.1 Análisis discursivo.

La propuesta de este apartado es demostrar como dos obras de arte que son distintas no sólo en su contenido sino también en los materiales, contextos y épocas se inscriben en el discurso sobre el arte bajo los mismos criterios evaluativos.

La primera obra corresponde al arte clásico y la otra al contemporáneo. Esta lectura comparativa se realizará desde las condiciones necesarias y suficientes que las posibilitan como obras de arte.

Como hemos venido anticipando las condiciones necesarias y suficientes no son menos confusas que la definición de arte. Por otro lado son demasiado abarcentes para fundamentar la tarea que ahora nos ocupa. Tan sólo bastaría señalar que son artefactos, producen experiencias estéticas, pertenecen al mundo y al sistema del arte, etc. No es menester discriminar las condiciones antes citadas pero es evidente que dejan de lado el análisis visual.

Para tal efecto Nelson Woodman propone algunas características que distinguen el funcionamiento simbólico de la obra de arte, las agrupa en cinco grupos: densidad sintáctica, densidad semántica, plenitud relativa, ejemplificación y referencia múltiple y compleja.

Si bien estas funciones son según Woodman relevantes no son exhaustivas ni para la definición de arte ni para las condiciones en que se desarrolla el discurso sobre el arte, lo cual nos deja un panorama alentador, en primera instancia porque la obra de arte no está repleta sólo de símbolos sino de signos, es ante todo un lenguaje

compuesto por signos, esto no significa que no contenga símbolos o una carga simbólica, pero es justamente el signo visual el que da la lectura fluida de la imagen, porque está más expuesto a la interpretación, no así el símbolo, su carga semántica es referencial y la lectura discursiva está dada por consenso.

Tanto signo como símbolo son indispensables para la interpretación del discurso sobre el arte, pero no se usan indistintamente. Por lo tanto hablar de funciones simbólicas deja de lado gran parte de la lectura, que cabe señalar no es menos importante. Visto así hablaríamos de funciones sígnicas y simbólicas. En este sentido preferiríamos realizar el análisis desde la densidad sintáctica y semántica en función de lo signico-simbólico.

La primera parte del análisis se realizará de manera individual a cada obra para continuar en un momento posterior con la comparación entre ambas.



Autor: El Greco (Doménikos Theotokópoulos).

Título: Cristo en la cruz.

Fecha: 1610–14.

Museo: Soumaya.

Material: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 1.90 x 61.5 cm.

Estilo: Manierismo.

Densidad sintáctica, dimensión simbólica.

Simbología cristiana que representa la Pasión de Cristo, el madero en forma de cruz, las nubes celestiales y el escrito que se integra en forma de cruz. El cráneo y los huesos así como el paisaje sombrío que representa lo humano que se vincula con lo divino, generando sintonía entre signos que se presentan como opuestos. Las proporciones corporales alargadas al estilo del manierismo.

Densidad sintáctica, dimensión sígnica.

Composición equilibrada, sencilla. La armonía generada por el equilibrio entre la parte derecha y la izquierda, la superposición y secuencia de las nubes le otorga dinamismo y movimiento al estatismo de la cruz.

El lado derecho posee más brillo debido a que las nubes más claras ocupan más espacio, sin embargo, la figura de Cristo está recargada hacia la izquierda, con lo anterior se compensan los pesos visuales.

Acompañado a lo anterior, el dramatismo cromático de los altos contrastes también posee un equilibrio visual, la representación de Cristo está en consonancia con las nubes luminosas y entre ambos el sepia oscuro que los separa y los destaca con mayor fuerza.

Densidad semántica, dimensión simbólica.

El madero en forma de cruz que simboliza y refuerza el mensaje del sacrificio de Dios por la humanidad, está en consonancia con las nubes como referente celestial, ambos símbolos se contraponen con el cráneo y los huesos de la parte inferior que indican muerte y desolación. Divinidad en la parte superior y humanidad en la parte inferior.

Densidad semántica, dimensión sígnica.

El blanco del cuerpo de Cristo como referente de divinidad, pureza y luminosidad en contraste con la parte humana que es oscura, inferior y pecadora, humanidad representada por el tono oscuro sepia, lo cual también alude a la naturaleza terrenal del ser humano.

La forma total de las nubes que recibe a Cristo, en el centro superior el color azul que disipa las nubes, este tono de azul oscuro connota respeto e importancia, es decir está hablando de Dios.

Plenitud relativa.

La coherencia del texto visual es inminente, porque se está reinterpretando un texto escrito (la Biblia). Cumple con los cánones que la institución eclesiástica quería mostrar. No es una obra aislada, en la historia del arte occidental hay un sin número de representaciones similares. Dentro de la obra no existe ningún elemento que rompa con la coherencia interna de la obra, a pesar de ser una interpretación del Greco se apega a la narración bíblica y a las consideraciones artísticas de su época.

Ejemplificación.

Como se vio en la plenitud relativa, se está ilustrando o ejemplificando un texto bíblico, traduce al lenguaje visual por medio de los signos y símbolos ya señalados.

Referencia múltiple.

En este caso los símbolos no presentan un excedente de sentido debido a que están justificados en un contexto que evita que existan múltiples referencias, lo único que

puede generar un excedente de sentido es la propuesta manierista acerca de la deformación del cuerpo, pero aún así no llega a afectar el sentido simbólico de la obra.



Autor: Kausik Mukhopadhyay.

Assisted Readymades: alternative solutions.

Fecha: 2003—2004.

Museo: Museo Tamayo, Arte contemporáneo.

Material: Múltiple.

Instalación.

Estilo: Contemporáneo.

Densidad sintáctica, dimensión simbólica.

Objetos de la vida cotidiana que comparten entre sí valores de tipo utilitario, los que están contenidos dentro de la casa-vehículo-tienda como símbolo del consumismo, destacando la botella de Pepsi como referente de un objeto de consumismo reciclable.

El vehículo tipo triciclo que se adecúa a las necesidades del contexto donde se creó, pues en la India este tipo de vehículos son de uso común, lo particular es que lleva consigo una casa-tienda que simboliza protección, los artículos que estén dentro de esa casa son artículos de consumo, muy distintos unos de otros, la mayor parte de ellos son prescindibles.

Otra crítica al consumismo, que nos muestra que a donde sea que vayamos cargamos el pensamiento consumista, además resguardamos muchos artículos inservibles que atesoramos y nos brindan seguridad, es decir, nuestra vida está en función de ellos, nos hacemos dependientes de lo que hemos comprado.

Densidad sintáctica, dimensión sígnica.

En lo individual todos los objetos que componen la obra de Kausik Mukhopadhyay no poseen un valor simbólico de facto, excepto el de Pepsi. Pero en tanto signos en conjunto generan una lectura visual, un todo.

El abarrotamiento de los objetos trae como consecuencia un barroquismo de formas y de colores sin ningún tipo de armonía visual, el caos y la saturación impiden encontrar una lectura dirigida.

En cuanto a la parte del contenedor o vehículo, posee líneas diagonales superpuestas (los rayos de las ruedas) que generan superposición movimiento visual y real, dinamismo, complejidad, irregularidad, actividad, predictibilidad, coherencia, variación, distorsión, aleatoriedad, secuencialidad, yuxtaposición y continuidad.

El vehículo es simétrico, posee equilibrio, fragmentación, predictibilidad, y secuencialidad.

Densidad semántica, dimensión simbólica.

Es una crítica al consumismo desmedido de las metrópolis modernas, los objetos que la gente consume son innecesarios, totalmente prescindibles, generan basura y están hechos para utilizarse y al poco tiempo caer en desuso para ser de nueva cuenta reciclados.

Así los futuros reciclados son una realidad inminente que si bien es necesaria para evitar el deterioro ambiental también es verdad que gran parte de lo reciclado es insulso.

La botella de Pepsi como el único producto con marca es una crítica a la sociedad hindú que se está dejando arrasar por el consumismo norteamericano. La India un país de costumbres arraigadas admite con menos facilidad una vida de consumo, de ahí la crítica del artista.

El vehículo muy al estilo hindú simboliza lo complejo que resulta vivir en un país con una economía menor, y con aspiraciones a un estilo de vida de países con economías globalizadas y de mayor actividad.

Densidad semántica, dimensión signica.

El color verde del vehículo connota a lo natural, aunque se trata de un vehículo, es evidente que el artista trata de redimensionar al vehículo como una opción de transporte benéfico, es decir, no contaminante, el vehículo está dotado de una carga de sentido que suma un significado que usualmente no está asociado: lo natural.

Todo lo contrario ocurre con el color naranja de la casa—tienda, el color naranja después del blanco y al amarillo el más luminoso, también eligió que los objetos contenidos en el fueran de colores brillantes, esto hace todavía más dramático el contraste entre el tradicional vehículo y su pesada carga consumista.

Por otro lado el diseño del vehículo posee diversos atributos compositivos como quedo demostrado en la dimensión sintáctica, mientras que los objetos de consumo están cohabitando en el caos, no hay composición, no hay la posibilidad de una lectura fluida. El vehículo no es *ready mades* pero sus pasajeros de plástico sí.

Plenitud relativa.

Hay coherencia del texto visual, como se acaba de mostrar en los párrafos anteriores, pero no está clara si no se depura la lectura que se hace del texto, es decir, sin la teoría del arte o bien el análisis estético en escena.

Ejemplificación.

Su ejemplificación es metafórica no literal.

Referencia múltiple.

Es evidente que debido a sus características metafóricas, la lectura crea excedente de sentido, si no se apela al análisis incluso el artefacto puede ser visto como un objeto excluido del mundo del arte, necesita forzosamente de un contexto que lo contenga, es decir, un museo o galería y de una interpretación adecuada, es sin duda de referencia múltiple.

Comparación:

Después del análisis la comparación salta a la vista, en la densidad semántica y sintáctica la obra contemporánea fue por mucho más rica y vasta que la de la clásica, se desarrolló un discurso más complejo, tanto que el discurso sobre el arte en esta obra es de nodal importancia para entender la obra, el binomio discurso-arte se evidencia con claridad, de nueva cuenta la *palabra pintada*.

Así es al llegar a la plenitud relativa, ejemplificación y referencia múltiple las diferencias se hicieron notar de inmediato:

Ejemplificación.

Mientras que la obra clásica es literal la contemporánea ofrece una ejemplificación metafórica.

Referencia múltiple.

Aquí también se marcó una clara diferencia: lo contemporáneo posee un excedente de sentido muy claro, mientras que en la otra no.

Plenitud relativa.

La que sin duda marca la diferencia entre una y otra es la plenitud relativa, se llega al toque de piedra, lo que hace que sus condiciones cambien, la obra clásica no necesita de un esfuerzo teórico o análisis estético que sustente su interpretación, caso contrario de la contemporánea, ésta es la representación de la famosa *palabra pintada*.

3.2 Mimesis y el arte.

El mero ver una cosa nos activa, todo mirar se convierte en un contemplar, y todo pensar en un enlazar, de tal manera que con sólo echar una atenta mirada al mundo teorizamos ya.
Johann W. Goethe.

En el apartado anterior concluimos que si bien no podemos definir el discurso del arte, si podemos hablar del discurso *sobre o acerca* del arte, pero para hablar sobre el arte debe tenderse un puente entre discurso y arte: el lenguaje.

El lenguaje posibilita el discurso y este a su vez posibilita el decir algo sobre del arte, pero este decir no repercute sólo en la teoría, también en la creación artística. Arte y lenguaje unidos en el discurso, ahora toca saber cuál es el elemento que los unifica y más aún puede otorgar un estatuto ontológico al discurso sobre el arte... *la mimesis*.

La mimesis tiene por fin develar la relación del arte con el lenguaje desde el discurso, el vínculo entre mimesis y arte se da desde la perspectiva del lenguaje, si el arte es un tipo de lenguaje y éste es siempre mimético, entonces la relación entre arte y mimesis es innegable, tanto el lenguaje como el arte poseen la función mimética.

Pero esta función desde la perspectiva Aristotélica, no existe en sí misma, es decir, la mimesis es un género que existe en función de formas o especies específicas, tales como el lenguaje.

Ahora bien para Aristóteles la concepción de mimesis rebasa el ámbito de la *imitación* de lo real, "Aristóteles utiliza la palabra mimesis de una forma sumamente amplia, como suplantación y como representación". **9**

En Poética Aristóteles reconoce que las artes son imitación de hechos, de hecho se podría establecer cierta tipología en el arte de acuerdo a los medios que utilizan para construir la mimesis...."las diferencias entre las artes desde el punto de vista de los medios con los que se realiza la imitación". **10** Pero no son los medios los que distinguen a las artes miméticas, también son los modos y los medios con los cuales se lleva a cabo una imitación.

No obstante la observación de Aristóteles del arte como *imitación*, existe un factor que según el filósofo griego va más allá: la mimesis es connatural al ser humano (*symphyton*), es de hecho una manera de aprehender, de ahí se puede deducir que la actividad mimética lleva a un tipo de conocimiento.

En todo caso, el arte no es sólo copia o representación es mostración de la esencia, no versa sobre la automática repetición, existe un reconocimiento que va más allá de lo evidente, en lo reconocido hay algo auténtico que va más allá, la mimesis es la posibilidad de reconocer por medio de la mostración y ocultación de la esencia. "La relación mímica original que estamos considerando contiene bien, no sólo el que lo representado esté ahí, sino también que haya llegado al ahí de manera más auténtica. La imitación y la representación no son sólo repetir copiando, sino que son conocimiento de la esencia". **11**

9 Aristóteles, Poética, Edición de Salvador Mas, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004, pág. 15.

10 Aristóteles, Op. cit. pág. 67.

11 Gadamer, Haus-Georg. La actualidad de lo bello. Barcelona, Paidós, 1994, pág. 159.

Pero regresando a Aristóteles, señala que existen causas por las cuales se da el arte poético, la primera ya la hemos mencionado, es connatural al ser humano y la segunda, *todos los seres humanos disfrutan de esas imitaciones.*

Este disfrute al que Aristóteles alude se trata del goce estético, sin duda es una de las características primordiales no sólo de la poesía sino de cualquier tipo de arte, éste se da por medio de la estructuración de los hechos o el contenido de la obra, es decir, del *mythos*.

La palabra *mythos* en Aristóteles abarca un amplísimo marco semántico, los cuales ya han sido mencionados: estructuración de los hechos, contenido y además: trama, tipo de acciones y fábula.

Así concebida la palabra *mythos* guarda una relación estrecha con la mimesis desde la tragedia, ya que sin el *mythos* no hay tragedia, ésta se da por hechos que son causa y efecto, es imitación de una acción, sin embargo, no es menester de este trabajo abordarla, nos reservamos la relación *mythos* y *mimesis*.

Lo destacable del *mythos* es hacer notar que *una imitación es siempre de un solo objeto*, y sin trama no hay mimesis, se podría pensar que en las artes visuales existe un goce estético sin necesidad de identificar la trama, pero no es así, el goce estético implica lectura, recordemos que no hay mirada inocente, los parámetros de interpretación están dados.

Para algunos autores la trama está exenta del goce estético, pero esto no se cumple menos aún si se trata del arte, porque la trama es recorrido visual, auditiva, etc., de hecho sin el *mythos* no hay unidad, completud y orden, es justamente el *mythos* el que distingue a la mimesis de cualquier otro tipo de duplicación de la realidad.

El grado de verisimilitud, lo armónico o lo la calidad técnica, son rasgos de tipo evaluativo, que responden más a un problema de la mimesis (con todos sus factores reunidos: mythos, composición, orden, unidad, etc.), no sólo al mythos, más aún, en Poética mythos es utilizado en ocasiones como mimesis, entonces el goce estético no puede prescindir del mythos.

De hecho en la interpretación que Ricoeur hace de *Poética* en su libro *la metáfora viva*, retoma el problema del mythos como mimesis y encuentra una explicación más profunda al uso que Aristóteles da al concepto de mythos "el mythos es la mimesis. Más exactamente, la construcción del mythos es la mimesis. ¡Curiosa imitación, la que compone y construye eso mismo que imita! Cuando se afirma el carácter completo e integro del mito, de la disposición entre principio, medio y fin, y en general de la unidad y del orden de la acción, contribuye a distinguir la imitación de cualquier duplicación de la realidad". **12**

Así que el mythos en el arte es indispensable para la mimesis, en este mismo sentido la creación artística implica construcción, la *poiésis* artística resulta un proceso de construcción de la mimesis, la mimesis es *poiésis* y la *poiésis* es mimesis: ¡Curiosa imitación, la que compone y construye eso mismo que imita!

Debemos observar la última frase del párrafo anterior: *Curiosa imitación, la que compone y construye eso mismo que imita*, la mimesis construye y compone la relación entre lo real y lo mimético, más aún, entre lo sensible y lo inteligible. Desde el ámbito artístico se da con lo real físico sin que por ello guarde necesariamente relación con su original empírico.

De ahí que la mimesis artística no apele necesariamente a lo evidente, el arte abstracto también es *poiésis* mimética, pero su naturaleza simbólica rebasa lo

12 Ricoeur Paul. *La metáfora viva*. Madrid, Editorial Trotta, 2001, pág. 59.

evidente. Se genera una transformación donde los colores y las formas se transforman en símbolos que reconstruyen la representación de la obra de arte, de tal suerte se torna una representación de la representación.

La mimesis en la obra de Leonardo da Vinci es de facto, pero en la de Kandinsky es la relación entre lo real físico y lo ininteligible, para este último los colores y las formas sin figuras reconocibles eran el puente con la esencia de las emociones y pensamientos,"... aun cuando sea tomado como mera impresión luminosa, un matiz cromático, no está simplemente presente (präsent) sino que también es representativo (repräsentativ); así por ejemplo el rojo individual y momentáneo, dado aquí y ahora, no sólo se nos entrega aisladamente, sino que tenemos conciencia de que es un rojo, un ejemplar de la especie que representa". **13**

Aunque existen discrepancias al respecto, para muchos el arte abstracto no es mimético no sólo por su falta de evidencia con el original, aseguran que no hay lenguaje porque no existe una interpretación común a signos específicos. "El verdadero peligro de la esterilidad de la pintura abstracta reside en su pretensión de ser un lenguaje sustentado en sí mismo. Absolutamente subjetivo... Si cada uno habla un lenguaje propio el resultado es la muerte del lenguaje. Un diálogo entre esquizofrénicos... En todo caso desemboca en el silencio y otro en el grito: Mondrian o Pollock". **14**

Al parecer esa falta de consenso en la interpretación subjetiva del arte abstracto lo alejaría de la mimesis, sin embargo, la mimesis no es representación de objetos figurales, funciona también para las imágenes no figurativas, no requiere de reconocimiento general, su propio ser es un acontecer de sentido en el mismo momento de acontecer, no depende ni del artista que lo creo ni del intérprete o

13 Cassier, Ernst. Filosofía de las formas simbólicas, F.C.E, México, 1971, pág. 157.

14 Paz, Octavio. Corriente alterna, Siglo XXI editores, México, 2000, pág. 9.

espectador de la obra. El arte es significativo consigo mismo, sea figural o abstracta es un contenedor de atributos estéticos.

Cabe recordar que nadie interpreta sobre la nada, de ahí el ejemplo anterior del color rojo, el lenguaje visual de un sujeto no difiere mucho del contexto en el que se encuentra, es justamente todo lo que constituye al sujeto lo que le permite reconstruir la realidad: elaborar el *mythos* lúdico de lo mimetizado en un cuadro abstracto, el hecho de que para Paz no exista reconstrucción entre él y la obra de Mondrian, no significa que lo mimetizante, es decir, la obra de arte carezca de lenguaje y mimesis. Si el espectador identifica lo mimetizado con lo mimetizante construye su propia auto-representación, pero es necesario que dicho espectador entre en juego transformador del arte, cosa que no le ocurre a Paz con el arte abstracto catalogándolo como estéril o silencioso pues no le dice nada.

La función mimética de la obra de arte abstracta y polisémica, despliega un mundo de posibilidades más amplio que el de la obra del arte clásico, la falta de evidencia entre el original y lo mimetizado no es una negación, es en todo caso una apertura de nexos de sentidos, una pluralidad de representaciones de la realidad.

Ambos abstracto y clásico son una representación de la representación, esto trae a colación la posibilidad de gradar la mimesis, es decir, más o menos mimético, pero esto resultaría poco plausible si a partir de estas consideraciones se pretende explicar el estatuto ontológico de lo que es más o menos mimético.

Sería pertinente hablar de más o menos figurativo y dejar a la mimesis sin gradaciones o taxonomías.

Algo similar a la pintura expresionista ocurre con otro tipo de artes cuya relación entre lo real y lo original empírico no es tan evidente, como las artes musicales.

En fin sea artes plásticas, musicales o poéticas lo que hay es un acto de poiésis o de mimesis, pero para Aristóteles este acto no lo sustenta a la obra artística sino su composición lógica y de nueva cuenta regresamos al mythos, al parecer acudir a éste será necesario para explicar la mimesis, la trama que va entretejiendo la mimesis.

Si consideramos tal distinción entonces corresponde identificar el tipo de mythos que constituye a la mimesis artística, ya habíamos mencionado el goce estético como factor fundamental en la obra artística, pero ésta a su vez está condicionada por un factor innegable en la obra artística del cual se desprende o emerge el mythos artístico: lo lúdico.

En otras palabras lo lúdico es el mythos que constituye a la mimesis artística, si esto lo enlazamos con lo señalado por Aristóteles que dice *la mimesis es connatural al ser humano*, cuando el receptor comienza a leer lo mimetizante, es decir, la obra artística, se involucra con lo mimetizado, es decir, con lo que representa, todo desde el sentido lúdico, el receptor encuentra en la contemplación de la obra la posibilidad de construir desde la autorepresentación el constante juego de representación, así lo lúdico es la unidad de la mimesis desde el mythos del arte.

Por lo tanto podemos concluir que la mimesis artística forma un universo propio, un heterocosmos, pues el arte produce realidad, o mejor dicho tiende puentes entre lo real y la conciencia, redescubre un mundo donde lo que parecía cotidiano, adquiere nuevos sentidos, de esta manera la realidad crea nuevos horizontes desde los cuales se devela. Los colores, formas, objetos, sonidos o movimientos que parecían harto simples e indiferentes, enajenadas ocultas por la realidad empírica adquieren connotaciones que no se habían atendido, el arte no nace de lo exnihilo.

Desde esta perspectiva la mimesis tiene un anclaje en el mundo, la obra de arte a su vez es producción del mundo, pero la obra de arte no puede ser mimética siempre, es dual está en permanente relación con lo mimetizado y lo mimetizante, el inherente juego de recrear una autorepresentación entre lo mimetizado y lo mimetizante, trae consigo un flujo parpadeante de reconocimiento, aunque la función mimética posee unidad y orden, en la interpretación artística estas funciones cobran sentido cuando se establece la relación entre lo mimetizante y lo mimetizado. Resulta claro que al abordar la mimesis estamos hablando de la relación con el mundo, para mayor claridad es la relación del mundo interior con el mundo exterior.

En síntesis las artes o las artes miméticas son representación de algo, son autoreferentes o son un discurso de algo, el arte a igual que el mundo es mera configuración de sentidos, la mimesis artística opera por apariencias mediante la poiésis: mimesis-mythos-poiésis, arte y mimesis hacen posible con la ordenación del mundo. Existe un orden instaurado en la obra pero que posee diversas reconfiguraciones sin perder por ello unidad. La obra de arte sólo es en todo caso un correlato intencional de la conciencia del cual la mimesis da cuenta desde la relación de la obra con el mundo y el espectador.

3.2.1 Mimesis, discurso y obra de arte.

¡Oh, rostro del mundo, sólo tú, de todos los rostros, eres la propia alma que reflejas!
Fernando Pessoa.

Una primera aproximación entre mimesis y discurso es el conocimiento, éste es discursivo y el discurso es lenguaje y lenguaje es mimesis.

Ahora bien, el tipo de conocimiento al que apela la mimesis es el que abre la posibilidad, la *verdad del arte*, sin embargo, eso es una cuestión de índole que se tratará en el siguiente apartado, sin embargo, cabe aclarar que este postulado gadameriano se enlaza a la contemplación, es decir, la contemplación es lo único verdadero, es decir, *lo que es*. El sentido cognitivo de la contemplación en la mimesis está sustentado en la representación, porque si no hay representación no hay acceso al ser.

"La verdad no es en sentido estricto un predicado real, sino ideal. No es una propiedad de las cosas, ni siquiera de los conceptos que elaboramos a partir de las cosas... La verdad, tomando la definición de Aristóteles, consiste en decir de lo que es, que es; y de lo que no es, que no es. Por tanto, no existe verdad si no existen juicios...". ¹⁵ Es oportuno señalar que con Aristóteles y el *análisis de los juicios*, se sientan las bases de la hermenéutica, como un arte de interpretación.

Por ahora nos ocuparemos de la aprehensión de conocimiento gracias a la mimesis en la construcción del discurso, si el lenguaje es siempre mimético entonces no hay discursos verdaderos, el discurso no se da por proposición directa y simple, su función mimética se asocia con la categoría del engaño y apariencia, porque la mimesis es producto de algo que no es, es decir, la mimesis produce efectos de realidad.

¹⁵ Basterrica Bayo J. (2007). Esencia y propiedades. *Philosophy & Law Notes*. Revista digital, artículos de septiembre del 2007.

Sin embargo, la construcción del discurso posibilita la aprehensión del objeto por la mimesis, entonces lo que hay que pensar es el discurso y su relación con el mundo porque un discurso nunca dice una sola cosa.

El discurso siempre opera en una temporalidad *diacrónica*, sin embargo, la obra está inscrita en una temporalidad *sincrónica*, el enlace entre ambas temporalidades es por medio de la mimesis.

La simultaneidad de la obra tiene la pretensión de permanecer en la constante representación, es decir, en constante presencia, pero los discursos se inscriben en una temporalidad distinta debido a su construcción, mientras que la obra funda multiplicidad de sentidos enmarcados bajo una misma unidad, el discurso apela a relaciones de sentido a través del tiempo.

La construcción discursiva necesita de orden diacrónico, cada discurso posee su propio marco desde el que se atribuirán significados y coherencia. Así aunque la producción semántica del discurso sea plural necesita de un orden temporal que le permita una coherencia constructiva e interpretativa, más no con ello se pretende que este orden sea unidireccional "la coherencia textual no viene conferida sólo por lo que explícitamente se dice en el texto, sino también por todo aquello que queda implícito." Esta coherencia responde más a la coherencia global del discurso que al léxico-gramatical que si es unidireccional. **16**

En relación a la contemplación artística, el discurso es esencialmente hermenéutico, por medio de los discursos se interpreta dicha contemplación artística, acceder a ella, lo que encontramos son pretensiones de verdad, la verdad como correspondencia, de esta manera las pretensiones del discurso pueden tener correspondencia con la verdad pero no ser verdadero, si bien es cierto que sólo encontramos correspondencias de verdad entonces el discurso es verosímil.

16 Lozano, Jorge. Análisis del discurso, Cátedra, Madrid, 1999, pág. 22.

En la verosimilitud actúa el grado de variación, no tiende a leyes fijas, habría una cierta connotación de la verosimilitud. Dentro del discurso sólo puede haber lineamientos de interpretación, los cuales han sido creados por la hermenéutica, no olvidemos que todo discurso se inscribe en un contexto, y dicho sea de paso lo contextual no puede elevarse a leyes.

Esto nos lleva a la falsación al *parecer* en la mimesis, lo inverosímil, lo ficcional reaparece de nueva cuenta como un problema de la mimesis, sin embargo, no es un conflicto real de la mimesis, no al menos después de Gadamer, porque la mimesis sirve como puente para develar la verdad en el arte.

Entonces son los posibles discursos tanto verosímiles como inverosímiles, el discurso poético es verosímil pero no verdadero, como bien lo diría el poeta Ch. Baudelaire: *El mundo no funciona sino por el malentendido*. En el discurso la verosimilitud depende del grado de coherencia, lo inverosímil no está en la acción sino en la ordenación de acciones, la coherencia interna del discurso de obra da verosimilitud a los hechos.

Estas consideraciones operan en la interpretación, ni el discurso ni el mythos se interpretan de manera directa ni fragmentaria. En síntesis el discurso es al lenguaje como el mythos a la mimesis, discurso y mythos tejen la trama. En el lenguaje se establece la pertenencia al mundo por medio de discurso y en la mimesis se establece un *ser en el mundo* por medio del mythos, "Ningún discurso puede suprimir nuestra pertenencia al mundo. Toda mimesis, incluso creadora, sobre todo creadora se sitúa en el horizonte de un *ser en el mundo* al que ella hace presente en la medida que lo eleva a mythos". 17

17 Ricœur Paul. Op. cit, pág. 65.

De esta manera el *mythos* es la fuerza centrífuga y la *mimesis* la fuerza centrípeta. La posibilidad presente de un discurso sobre lo que es, *lo que es el ser* presente entre la forma y la materia se distingue de la apariencia del fenómeno, lo doble, lo representa y lo desrepresenta, lo multiplica, la imagen sobreviene a la realidad.

3.3 El Estatuto Ontológico de la obra de arte.

Hombre, árbol de imágenes, palabras que son flores que son frutos que son actos.
Octavio Paz.

El concepto de *mimesis* nos recuerda que se sitúa el *ser en el mundo* a través de la transfiguración, el estatuto ontológico de lo mimetizante depende siempre de lo mimetizado, la *mimesis* ontológica es capaz de construir el mundo, lo universal no es el que de la *mimesis* sino el *cómo* de la *mimesis*, este como da cuenta de la construcción del fenómeno de *poiésis*, entre la *poiésis* y el representar se juega el estatuto ontológico del arte y el efecto ontológico del arte es producción de realidad gracias a la acción discursiva.

Así concebido, el arte responde a una experiencia hermenéutica, es autocomprensión primigenia, es ontología desde *el modo de ser del ser*. Por medio del ser en el tiempo la verdad del arte es un acontecer de sentido en el discurso, la obra es constante reconstrucción o representación y la hermenéutica discursiva que va más allá de la consciencia es justamente la experiencia del ser en el tiempo, inscrito por la pregunta y la verdad del arte.

En el arte se instaura el hacer, el movimiento interno, dinámico y recíproco, una experiencia hermenéutica de sentido discursivo y significación en su unidad que supera la subjetividad, todo esto mediante la esencia lúdica (*mythos*) del arte que va más allá de sí mismo o del espectador que juega a autorepresentarse.

"No cabe mimesis más que donde hay un hacer, no puede haber imitación en la naturaleza, puesto que a diferencia del hacer, el principio de su movimiento es interno. Tampoco puede haber imitación de ideas, ya que el hacer es producción de una cosa siempre singular. Hablando del mythos, Aristóteles hace notar que una imitación es siempre de un solo objeto". **18**

Para Gadamer el ser la representación es posible gracias al juego, porque cada vez que se juega surge en el discurso la autorepresentación, así la construcción del espacio está enmarcada en lo lúdico, desde el ámbito del espectador se requiere que éste tenga una suerte de competencia o de interés en el juego discursivo de lo contrario no existe la contemplación, queda enajenado y con ello la verdad también permanece oculta.

El ser del arte es un acontecer de sentido simultaneo y es mediante el juego discursivo como se accesa a él, el juego humano es inscrito en la temporalidad, es justo cuando el espectador se deja llevar por el juego de lo representado y el representar se identifican, "No hay entonces distinción entre lo representado y el representar, pues si el juego es referencia a sí mismo, cuando entra el espectador al juego, lo representado y el mismo representar se identifican, hay una identidad hermenéutica". **19**

Desde esta perspectiva es gracias al juego discursivo que existe unidad en la obra, más aún la construcción de este juego discursivo posibilita su estatuto ontológico, porque transforma la nulidad en un acontecer de sentido, da contenido a la conciencia. De lo contrario si no existe ese reconocimiento de vinculación del juego pasa a ser simple mimesis.

18 Ricœur Paul. Op. cit, pág. 58.

19 Gadamer Hans-Georg. Op. cit. pág. 71.

El arte hace posible la mimesis y con ella la ordenación del mundo, es representación, visión del mundo, no sólo apela a lo figurativo, los colores, las formas, los tamaños o las texturas también es fundación porque también hay fundación espacio-tiempo, el proceso óptico unifica el pasado y el futuro gracias a la construcción del juego discursivo o la representación.

Cuando la obra abre multiplicidad de sentido en el discurso se da en el espacio-tiempo, como instante eterno, donde la sucesión temporal y el espacio unifican el sentido del discurso. Más allá del espacio-tiempo no hay parámetros fijos, la única dependencia ontológica del arte está en relación con el mundo, porque está en relación con él, más aún, pertenece al él y de él procede y a él regresa.

Ahora bien el arte no sólo posibilita la verdad también abre la permanencia, el poder de detección ontológica indica que para interpretar debe existir una supresión de sujeto para desvelar el ser, es a través del lenguaje y propiamente del discurso donde inicia este camino, que como Ricoeur indica no significa que todo discurso es intramundo, más aún es expresión viva de la experiencia viva.

"La verdad de lo imaginario, el poder de detección ontológica de la poesía, es precisamente lo que yo veo en la mimesis de Aristóteles. A través de la *lexis* encuentra sus raíces..., pero la mimesis no significa que todo discurso es intramundo ni conserva únicamente la función referencial del discurso poético.

Presentar a los hombres como actuando y todas las cosas como en acción, podrá muy bien ser la función ontológica del discurso... En él cualquier dormida potencialidad de existencia aparece como manifiesta, cualquier latente de acción como efectiva. La expresión viva es lo que dice es lo que dice la experiencia viva".

La respuesta al arte es el *modo del ser en el ser*, el arte es entonces presentación de la verdad: representa *lo que es*, esto se da por medio de las relaciones de sentido logrando con ello no sólo desvelar el ser, más aún lo incrementa, es decir, su autocomprensión es un incremento constante del ser.

"No es sólo restauración de las acciones humanas en forma más coherente, sino una estructura que realza, por eso la mimesis es restauración de lo humano, no sólo en lo esencial sino en un orden más elevado y más noble. La tensión propia de la mimesis es doble: por una parte, la imitación es a la vez un cuadro de lo humano y una composición original, por otra consiste en una restauración y en un desplazamiento hacia lo alto". **21**

En este mismo sentido podemos enlazar el estatuto ontológico de la obra de arte con la mimesis en palabras de Ricoeur, la *denominación de una restauración de lo humano en un orden más elevado y más noble* se da gracias a la función mimética, gracias a la tensión que ésta produce la representación de la obra se expande hacia sí misma, hacia el mundo y hacia el espectador. El *mythos* mimético encuentra correspondencia en lo lúdico y así inicia su construcción con pluralidad de sentidos entretejidos en discursos espacio-temporales de revelación y comprensión hermenéutica, que muestran los modos de ser del ser que simultáneamente lo incrementan, pues la obra de arte está en constante reconstrucción.

A continuación se presenta un análisis hermenéutico y con ello se ejemplifica como en cada interpretación se recrea o se reconstruye el discurso de la obra de arte.

3.3.1 Análisis hermenéutico.

21 Ricoeur Paul. Op. cit, pág. 61.

Siempre debe uno de disculparse por hablar de pintura. Pero hay grandes razones para no quedarse callado. Todas las artes viven en las palabras.
Paul Valery.

Victoria Santacruz.

Fósil II (díptico).

130 x 154. Mixta sobre tela.

Lector-hermeneuta: Cecilia Salinas.



Sobre el tablero de la arena, se demoran las últimas sombras de los animales petrificados, sus sombras flotan sobre sus relucientes rostros, la luz de la tarde traspasa su eterna imagen mientras se demoran los últimos sonidos del mar.

Ya no hay moviendo que los libere, ni rumores de calor o frío que los adormezcan o los atormenten. Todos atraviesan la tierra, la esculpen con sus interminables formas de picos, escamas, y aletas; jadean y se desploman sin perder el futuro, pero sin poder asir su antigua imagen, ser anclado en la roca de la memoria,

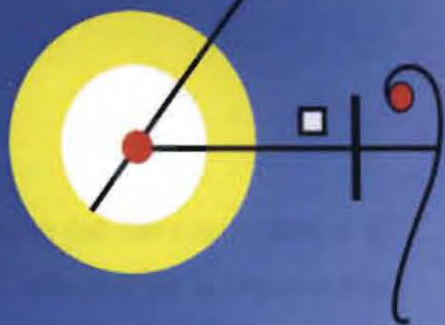
plantado después de la muerte, herida dibujada dentro del mar que se derrama, se encorva, se trepa, se desdobla sobre un surtidor de estatuas talladas por la luz y el tiempo.

Imágenes vivas, respirando sobre piedras de sal y musgo, no pasa nada, sino su propio transcurrir, cantaros, contenedores de mar que reflejan los nombres de las nubes y los ecos de los pájaros. El sol ilumina el bosque de fósiles, diálogo de palabras atoradas, que nunca seden al sepia.

discurso visual

diseño

discurso visual



Conclusiones.

Esbozamos una propuesta en la que el estudio del discurso visual es el eje transdisciplinario que orienta diversos enfoques de interpretación, construcción y comprensión de la imágenes visuales, uno de ellos es el discurso sobre el arte, donde la conceptualización genera un diálogo donde el discurrir artístico no sólo se reconoce en su naturaleza mimética, también se vincula a su estatuto ontológico.

Para concluir este trabajo hemos retomado los siguientes aspectos: las variantes teóricas que utilizamos, los datos obtenidos y por último, una reflexión sobre las líneas de investigación que se proponen al respecto.

Variantes teóricas.

Como lo hemos apuntado en varias ocasiones, el fenómeno del discurso visual es complejo, sobre todo si tomamos en cuenta las diferentes disciplinas que lo estudian y lo adecuan a su particular campo epistemológico. Enfoques lingüísticos y filosóficos han contribuido al análisis del discurso; debido al carácter (gramatical) de la endoimagen, seleccionamos los parámetros conceptuales de la lingüística como el hilo conductor de esta investigación monográfica, la cual se diversificó, según los requerimientos del tema abordado hacia el resto de las ciencias humanas que hemos señalado.

Debido al complejo entramado disciplinar del discurso visual y su inherente interaccionalidad en la producción de acciones discursivas, hemos descartado la metodología científica de verificación y comprobación matemática, sin embargo, en algunos casos se retomó esta lógica para ejemplificar de manera más clara la observación teórica, tal es el caso del modelo de Bellert y las adecuaciones que hicimos de éste.

Podríamos indicar un método deductivo, a saber, el análisis del objeto, partiendo del discurso en general hacia lo particular del discurso visual, con definiciones y términos, lo cual nos permitió ajustar a nuestro objeto de estudio la demostración de proposiciones que van de conceptos básicos hasta construcciones complejas de orden funcionalista y tipológico.

Aunque ya hemos dicho que la lingüística es el lineamiento retomado para la elaboración de este trabajo, cabe precisar que nos limitamos a los principios básicos de ésta, es obvio que en ocasiones nos encontramos con diversas posturas lingüísticas, en ese sentido apelamos a las dimensiones de la semiótica (sintáctica, semántica y pragmática) y a algunos principios básicos de la gramática generativa, es decir, se analizó al discurso visual como proveniente de una estructura innata en el ser humano no sólo para su entendimiento, también para los mecanismos estructurales de apreciación social como lo fueron los ejemplos de retórica en el capítulo del discurso visual, donde se analizaron algunos mensajes elaborados bajo fines publicitarios, con una clara intención comunicativa y los artísticos.

Si la idea de identidad universal de la gramática transformacional, nos llevó de lo particular (el ser humano), a lo general (la sociedad), nosotros retomamos esta visión desde un enfoque funcionalista (de relación), es decir, el discurso representa un elemento dada su relación con sus elementos y otros discursos, dentro de un todo; de la misma forma el discurso individual posee una dialéctica dada su relación con otros discursos dentro de un contexto social determinado.

En síntesis nuestro trabajo no responde a un estudio lineal y paradigmático, abandonamos el método deductivo, porque aunque sometimos a comprobación nuestros argumentos no buscamos una verificación rígida. Asumimos un criterio

deductivo de revaloración para diferentes enfoques que se ha desarrollado en torno al discurso visual y la comunicación gráfica.

Cabe destacar que a pesar de contar con necesarias demostraciones, no pretendemos llegar a formulaciones exhaustivas o totalitarias, tenemos conciencia del vasto horizonte que delimita al discurso visual.

Datos obtenidos.

Frente al discurso visual y su aportación para la comprensión de otras áreas como el discurso sobre el arte, debemos asumir en primera instancia una actitud crítica ante la premisa de enfrentarnos a un fenómeno poco estudiado y comprendido.

Quienes estudian al discurso tienen poco conocimiento acerca del orden visual, y caso contrario quienes estudiamos el mundo de las imágenes carecemos del también complejo mundo del discurso, unificar ambos intereses implica una investigación que va más allá de la recolección de información, resulta insuficiente estudiar superficialmente cualquiera de estos mundos, en este sentido, es indispensable considerar un trabajo de constante aprendizaje hacia un objeto prácticamente desconocido el cual posee un entramado cognitivo que nos lleva como vasos comunicantes de una disciplina a otra y/o de una ciencia a otra ciencia.

Si bien la tarea de abordar y relacionar ambos fenómenos resulta apabullante, no lo son menos los resultados, el primero de estos es el establecimiento de una teoría propia del discurso visual, esta posibilidad nos da como segunda aserción, un mayor conocimiento acerca de los conceptos y teorías dispersas acerca de éste, a su vez, nos brinda un instrumento de análisis y comprensión de las imágenes, en este caso enfocado hacia el aspecto artístico.

En otros términos quienes estudian al discurso visual, tienen que revalorar las aportaciones de éste en un marco de análisis a la luz de la reflexión crítica, donde la pluralidad epistemológica sea más que una limitante un vasto camino de posibilidades discursivas.

Líneas de investigación que se proponen al respecto.

Para comprender al discurso visual, acudimos a tres líneas básicas de investigación: lingüística, filosofía y diversos estudios sobre la imagen visual, los cuales están especificadas como sigue:

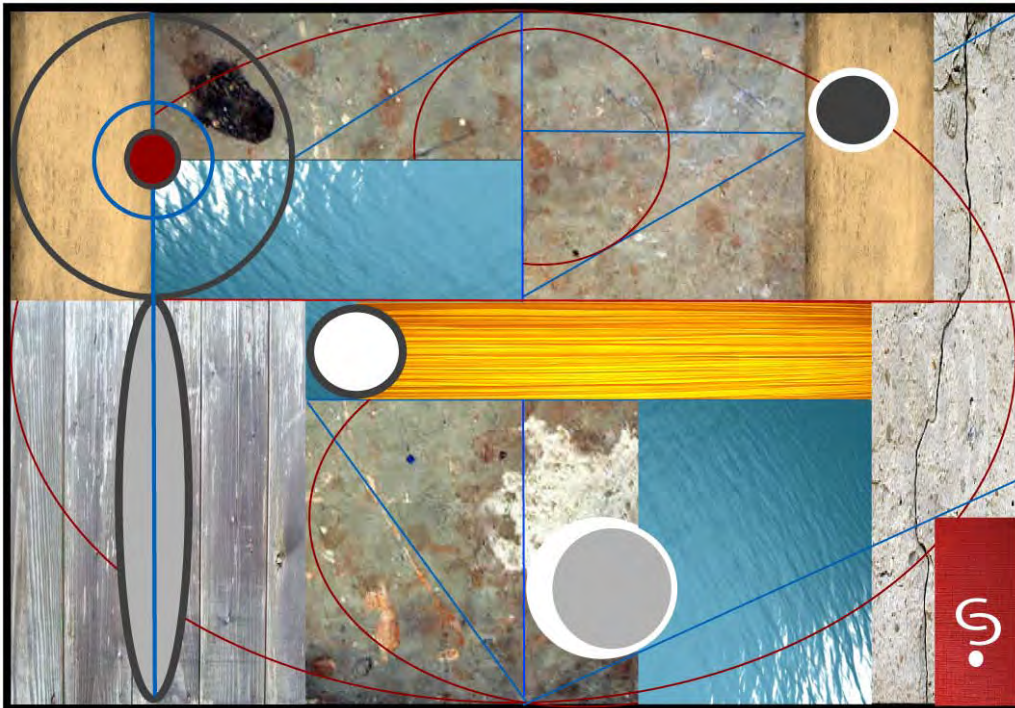
- Los elementos que constituyen al discurso y su adaptación al ámbito visual.
- Considerar la construcción lingüística del discurso y su adaptación al campo visual.
- Observar los lineamientos para el análisis discursivo: contextuales, retóricos, de teoría del arte y hermenéuticos.
- Aplicar los fundamentos del discurso visual en disciplinas como el diseño o el arte, que requieren del apoyo discursivo para una mejor comprensión de los fenómenos que les atañen.
- Por su inherente capacidad dialéctica ajustar al discurso, modelos filosóficos y de comunicación.

Reflexión final.

“La poesía y la matemática son los dos polos extremos del lenguaje. Más allá de ellos no hay nada, el territorio de lo indecible; entre ellos, el territorio inmenso, pero finito, de el discurso”.
Octavio Paz.

En consonancia con Octavio Paz y a manera de conclusión deseo sumar una última reflexión con una visión personal:

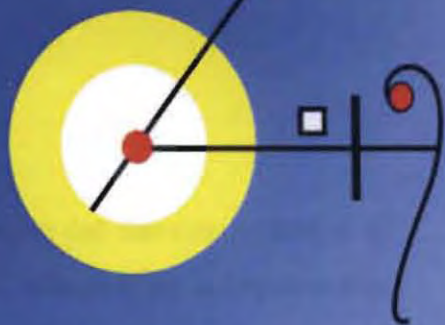
La ola del diálogo está siempre en espera de ser avivada. Las imágenes se vuelven sonidos y los sonidos tacto, no es el ser humano el que se nutre del discurso sino es el discurso quien cede a la existencia del ser humano, todos los signos tienen el rostro flexible y la vida perpetua. Cada imagen es una ofrenda de significados que el discurso unifica e ilumina.



discurso visual

diseño

discurso visual



Bibliografía:

- ARISTOELES. *Poética*, Edición de Salvador Mas, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.
- ARTUCH Leonor, Norberto Chaves y María Ledesma, *Diseño y comunicación*, Paidós comunicación, B. Aires, 1997, págs. 232.
- AZUSTRE y Casas. *Manual de retórica española*, Visor, Madrid, 1999, págs. 154.
- BARNICOAT John. *Los carteles su historia y su lenguaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, págs. 280.
- BAUDELAIRE Charles. *Las flores del mal / pequeños poemas en prosa*, Edicomunicación, Barcelona, 1999, págs. 320.
- **BAYO Basterica J.** (2007). *Esencia y propiedades*. Philosophy & Law Notes. Revista digital, artículos de septiembre del 2007.
- BERISTAIN Elena. *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2002, págs. 520.
- BERISTAIN Elena. *Qué es el final de la retórica al final del siglo y al final del milenio*, UNAM, México, 2000, págs. 25.
- BEUCHOT M. Beristain. H. *Filosofía, Retórica e interpretación*, UNAM, México, págs. 150.
- BEUCHOT Mauricio. *Acerca de la argumentación filosófico-metafísica*, Crítica, México, 1986, págs. 79.
- CASSIER Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- COSTA Joan. *Cuadernillos, De comunicación, significación e información*, UAM, México, 2000, selección edición Félix Beltrán.

- COSTA Joan. *Cuadernillos, Porque no existe la crítica...*UAM, México, 2000, selección edición Félix Beltrán.
- COSTA Joan. *La esquemática, Piados Ibérica, Barcelona, 1998, págs. 166.*
- CHARLES Wright, *Comunicación de masas, Alianza, Madrid, 1998, págs. 189.*
- CHOMSKY Noam. *El lenguaje y los problemas del conocimiento, Visor, Madrid.1993, págs. 167.*
- CHOMSKY Noam. *Sobre el poder y la ideología, Visor, Madrid.1994, págs. 178.*
- DANTO, Arthur. *La transfiguración del lugar común, tr. Ángel y Aurora Molla Román, Paidós, Barcelona, 2002, págs. 302.*
- DEL PASO Fernando. *Noticias del imperio, CONACULTA, México, 1999, págs. 670.*
- DICKIE, George. *El círculo del arte, tr. Sixto J. Castro, Paidós, Barcelona, 2005, págs. 154.*
- DURANDIN, Guy. *La mentira en la propaganda política y en la publicidad, Tusquets Editores, España, 2000, págs. 164.*
- ECO Humberto. *Obra abierta, Barcelona. Planeta. 1992.*
- ECO Humberto. *Tratado de Semiótica, General. Lumen, España, 2000, págs. 461.*
- FOCAULT Michel. *El Orden del discurso, Tusquets Editores, Barcelona, 1987, págs. 64.*
- FREELAND, Cynthia. *Pero ¿esto es arte?, tr. María Cándor, Cátedra, España, 2006, págs. 243.*
- FRUTIGER Adrian. *Signos, símbolos, marcas y señales, Barcelona. Gustavo Gili, 1988, págs. 286.*

- GADAMER, Haus-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós, 1994.
- GARCIA Cortés Fernando. *Lectura y Redacción de textos*, Santillana, México, 1998, págs. 270.
- GARZA Cuarón Beatriz. *Metáfora*, UNAM, México, 2000, págs. 29.
- GOMBRICH Ernest H. *Gombrich esencial*, Debate, Madrid, 1997, págs. 663.
- GOMBRICH Ernest H. *La imagen y el ojo*, Debate, Madrid, 1982, págs. 320.
- GRUPO U, *Retórica general*. Paidós comunicación, Barcelona, 1987, págs. 316.
- GUBERN Román. *Las representaciones icónicas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987, págs. 234.
- HAVIGHURST Lynne. *Poster Art*, Gustavo Gili, España, 1996, págs. 79.
- HERNSTEIN Smith Barbara. *On the margins of discourse*, University of Chicago, Chicago, 1993, págs. 167.
- HOTH Von Der Meden Liliana. *Tesis de licenciatura en lenguas y literaturas hispánicas, El discurso expresionista de Luis Cardoza y Aragón*, UNAM, México, 1991, págs. 164.
- KAINZA, Gaetano. *Gramática de la visión*, Paidós comunicación, Barcelona, 1986, págs. 355.
- KANT, Emmanuel. *Crítica de la razón pura*, Tecnos, España, 2002, págs. 392.
- LIZARAZO Arias, Diego. *Hermenéutica y estéticas de la recepción*, Addison Wesley Longman, México, 1998, págs. 267.
- LOTMAN Yuri. *Estructura del texto artístico*, Ediciones Istmo, Madrid, 1988, págs. 112.

- LOZANO J. Peña- Marín C., Abril G, *Análisis del discurso / Hacia una semiótica de la interacción textual*, Cátedra, España, 1999, págs. 253.
- LOZANO Jorge. *Análisis del discurso*, Cátedra, Madrid, 1999.
- LYOTARD Jean-Françoise. *Discurso y Figura*, Gustavo Gili, España, 1995, págs. 281.
- MARGOLIN Víctor (varios). *Las rutas del diseño*, Designio Temas, México, 2003, págs. 127.
- MARTIARENA Álamo. *Tesis de maestría en filosofía. Poder, orden y discurso (verdad y subjetividad en Michel Foucault)*, México, UNAM, págs. 324.
- MERTON y Robert. *Teoría y estructuras sociales*, Alianza, Madrid, 2001, págs. 265.
- NAVIERO, Mercedes. *Forma y comunicación visual*, Universidad Iberoamericana, México, 1980, págs. 211.
- NEW Meyer Frederick J. *Panorama de la lingüística moderna I*, Visor, Madrid, 1997. págs. 198.
- NEW Meyer Frederick J. *Panorama de la lingüística moderna IV*, Visor, Madrid, 1997. págs. 219.
- NIETZSCHE Friedrich. *Obra Selecta*, EDIMAT, México, 2001, págs. 634.
- PANOFSKY Edwin. *El significado en las artes visuales*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, págs. 386.
- PAZ Octavio. *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 2000, págs. 223.
- PAZ Octavio. *La estación violenta*, FCE. México, 1999, págs. 82.

- PRIETO Castillo Daniel. *Elementos para el análisis de mensajes*, Edicol, México, 1989, págs. 130.

- PRIETO Luis. *Estudios de lingüística y semiología generales*, Nueva imagen, México, 1978, págs. 261.

- PRIETO, Daniel. *Discurso autoritario y comunicación alternativa*, Edicol, México, 1980, págs. 211.

- PRIETO, Daniel. *Diseño y comunicación*, UAM, México, 1982, págs. 149.

- PRIETO, Daniel. *Retórica y manipulación masiva*, Edicol, México, 1979, págs. 187.

- Programa resúmenes de ponencias, *II Encuentro de análisis del discurso*, Monterrey, 2002.
- REVOUL Olivier. *Lenguaje e ideología*, Press Universitaires de France, París, 1986, págs. 242.

- REZA, Yasmina. *Arte*, Anagrama, Barcelona, 1999, págs. 102.

- RICOEUR Paul. *La metáfora viva*. Editorial Trotta, Madrid, 2001.

- SONDEREGUER Cesar. *Diseño Precolombino*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, págs. 234.

- SWANN Alan. *El color en el diseño gráfico*, Madrid. Gustavo Gili, Barcelona, 1998, págs. 129.

- TEUN A, van Dijk. *Discurso y literatura*, Visor, Madrid, 1999, págs. 275.

- TEUNA, van Dijk. *El discurso como estructura y proceso*, Gedisa, España, 1997, págs. 507.

- VILCHES L. *La lectura de la imagen*, Lumen, España, 2000, págs. 461.

- VILCHIS Luz del Carmen, *Diseño universo de conocimiento*, UNAM, México, 1995, págs. 163.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*, Madrid, Tecnos, 2003.
- WOLFE, Tom. *La palabra pintada*, Anagrama, Barcelona, 1982, págs. 265.
- ZAMORA, Fernando. *Filosofía de la imagen*, UNAM-ENAP, México, págs. 2006.