

38

2Ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

EN LA INFINITA LEVEDAD DEL SER... CREATIVO

MEMORIA DE DESEMPEÑO PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN DISEÑO GRAFICO
PRESENTA
JOSE DE JESUS MOLINA LAZCANO

FALLA DE ORIGEN

MEXICO D.F. DICIEMBRE 1995



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION

ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

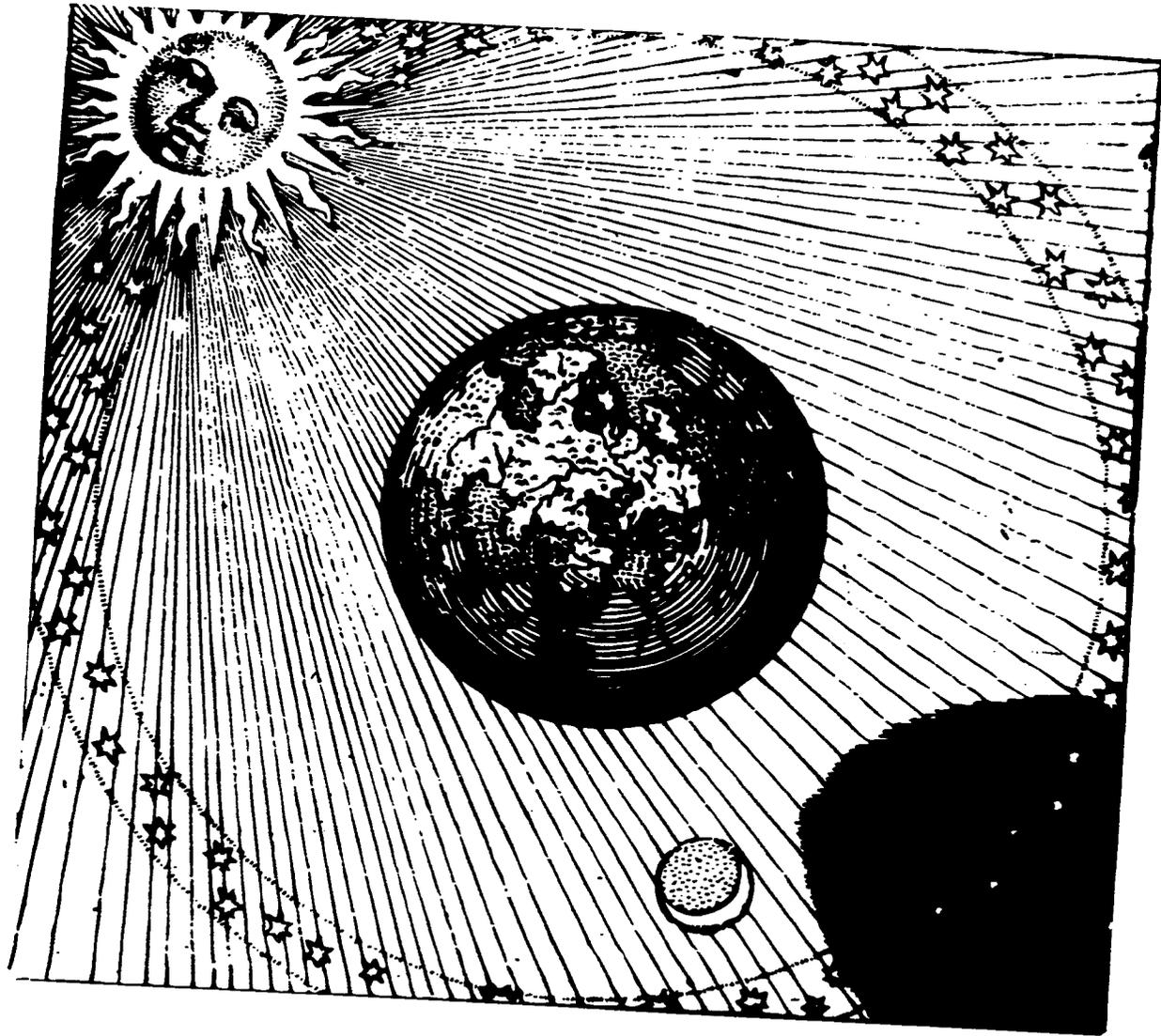
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición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

CONTENIDO

| | |
|--|----|
| INTRODUCCION | 1 |
| I. EL SUICIDIO DE LA CREATIVIDAD | 6 |
| A.- CRITICA A LA UBICACION, ENSEÑANZA Y EJERCICIO DEL DISEÑO GRAFICO | 7 |
| II. LA TORRE DE BABEL | 11 |
| A.- DESARROLLO HISTORICO DEL SIGNO | 12 |
| B.- FUNCIONALISMO Y ESTRUCTURALISMO | 27 |
| C.- LA COMUNICACION MACROSOCIAL | 31 |
| III. DEDALO EN SU LABERINTO | 38 |
| A.- LA CIENCIA SEMIOTICA | 39 |
| B.- SEMIOTICA PEIRCIANA | 43 |
| C.- RUTA SEMIOTICA PARA EL DISEÑO | 51 |
| IV. SIGNOS DE APRENDIZAJE | 61 |
| A.- EL LENGUAJE AUDIOVISUAL | 62 |
| B.- APLICACION SEMIOTICA | 64 |
| C.- MAS ALLA DEL AULA | 67 |
| PARA CONCLUIR | 70 |
| BIBLIOGRAFIA | 73 |

FE DE ERRATAS

| PAG | DICE | DEBE DECIR |
|--------------|---------------------|-------------------|
| 3 | po | por |
| 4 | sopo- rte | sopor- te |
| 8 | superfial | superficial |
| 9 | someterse | someter |
| 13 | propoia | propia |
| 14 | griegos | griegos |
| 14 | si no | sino |
| 16 | Perce | Peirce |
| 16 | a | ha |
| 23 | filosófico | filosófico |
| 23 | Ersmo | Erasmus |
| 23 | presipitadamente | precipitadamente |
| 23 | análisis | análisis |
| 29 | perfe-ccionamiento | perfeccionamiento |
| 32 | que da | queda |
| 32 | esi | ese |
| 35 | erramientas | herramientas |
| 36 | obiamente | obviamente |
| 37 | alguna | algunas |
| 39 | erramienta | herramienta |
| 40 | concideración | consideración |
| 41 | vervalidad | verbalidad |
| 43 | concepuencia | consecuencia |
| 44 | Disenno | Diseño |
| 47 | onjeto | objeto |
| 48 | contener | contener |
| 51 | como recurrir | común recurrir |
| 51 | caul | caul |
| 52 | número | número |
| 53 | osea | o sea |
| 53 | estructuiral | estructural |
| 54 | Desensión | Dimensión |
| 56 | es | en |
| 56 | Eindices | indices |
| 64 | dimenciones | dimensiones |
| 68 | presiciones | precisión |
| 71 | desarticularizarlos | desarticularlos |
| 71 | favorese | favorece |
| 71 | tal | tan |
| 71 | abalan | avalan |
| Bibliografía | Flojisto | Flogisto |



INTRODUCCION

EN LA INFINITA LEVEDAD DEL SER ... CREATIVO

"La ausencia absoluta de carga hace que el hombre se vuelva más ligero que el aire, vuela hacia lo alto, se distancia de la tierra, de su ser terreno, que sea real sólo a medias y sus movimientos sean tan libres como insignificantes".

Milan Kundera.

Inicio valiéndome de lo dicho por Kundera, para preguntar: ¿acaso no son justamente la levedad conceptual y la creatividad artificial, las cargas que densamente y contra lo que parece mantienen en suspenso el desarrollo real del Diseño Gráfico en México?.

Entre el peso de buscar una identidad gráfica y la levedad de entregarnos a la seducción del discurso corporativo es justamente la creatividad lo que se diluye...

Así, dos preocupaciones sustantivas han motivado las reflexiones contenidas en este documento; primero, el advertir sobre los riesgos que a mi particular juicio, conlleva la práctica indiscriminada de criterios para el Diseño Gráfico que parecen suponerlo como un ejercicio elemental de graficación (levedad) antes que asumirlo como parte estructural (peso) del proceso comunicativo.

En consecuencia, la segunda se refiere justamente al hecho de reconocer una alternativa semiótica que por su ordenamiento hace viable el ejercicio del Diseño Gráfico bajo una óptica suficientemente reflexiva, condición esta última, a la que considero la mayor ausencia en el proceso de Diseño Gráfico.

Bajo el apocalíptico "El suicidio de la Creatividad", que no se plantea como una visión fatalista sino como



legítima preocupación respecto al rumbo del Diseño Gráfico, en el breve primer capítulo quedan las razones que por dirección o miopía distancian peligrosamente los principios naturales del Diseño Gráfico con su ejercicio real.

En "La torre de Babel" (segundo capítulo), se da lugar al señalamiento de aportaciones esenciales de estudiosos de los signos, que desde la antigüedad han explicado la comunicación de diversas formas posibles, dando con ello sustento y figura a teorías posteriores. La metáfora no debe leerse puntualmente como una confusión, sino como la necesidad de una interacción social que subyace al tiempo y al espacio bajo la premisa de lograr la COMUNICACION. Se puntualiza en las vertientes funcionalistas y estructuralistas del proceso comunicativo macrosocial como antecedente lógico y necesario para abordar la semiótica cuyo contacto se realiza en el tercer capítulo.

"Dédalo en el Laberinto" (tercer capítulo) aparece ante el riesgo que supone el deabular por el laberinto visual sin señales seguras que induzcan a la salida y para lo que encuentro en la propuesta semiótica un Dédalo como obra comunicacional, que al compartir sus alas semióticas pone a Icaro en condición de salir. La intención vertebral es presentar y por ende reconocer a la semiótica como una ciencia de la cognición y la comunicación. Para la cual se sigue la vertiente del filósofo Charles Sanders Peirce, considerado el padre del pragmatismo moderno y cuyos principios sobre la ciencia de todos los signos posibles, favorecen ampliamente la sustentación del Diseño Gráfico desde la perspectiva semiótica, supuesto, sin pretender que con ello quede agotada la utilidad de su dimensión metafísica, a la que no puede tenerse como razón sustancial de una disciplina cuya tarea básica estriba en atender necesidades de comunicación a nivel visual. Sí en cambio, es factor esencial, el evidenciar a la semiótica peirciana como un sustento teórico totalmente compatible con la práctica, por lo que se hace una descripción de la ruta semiótica para hacer diseño, tomando como ejemplo el

proceso seguido para el rediseño de un sistema de señalamiento.

La parte final, hace referencia a resultados obtenidos en el ejercicio docente; ámbito en el que es posible ponderar a la semiótica de Peirce como sustento comunicacional, como ruta metodológica y como soporte didático, con lo que la ciencia de la significación adquiere un aspecto más objetivo, accesible e incluso atractivo para la comunicación visual.

Desde luego, para el acercamiento a la semiótica peirciana, ha sido fundamental revisar la interpretación que de esta realizan Juan Manuel López en la EDINBA y la UNAM; Román Esqueda y Benjamín Mayer en U. Anáhuac y Salvador Carreño en la ENAP, quienes a partir de la teoría semiótica han desarrollado propuestas de lectoestructura para los mensajes gráficos.

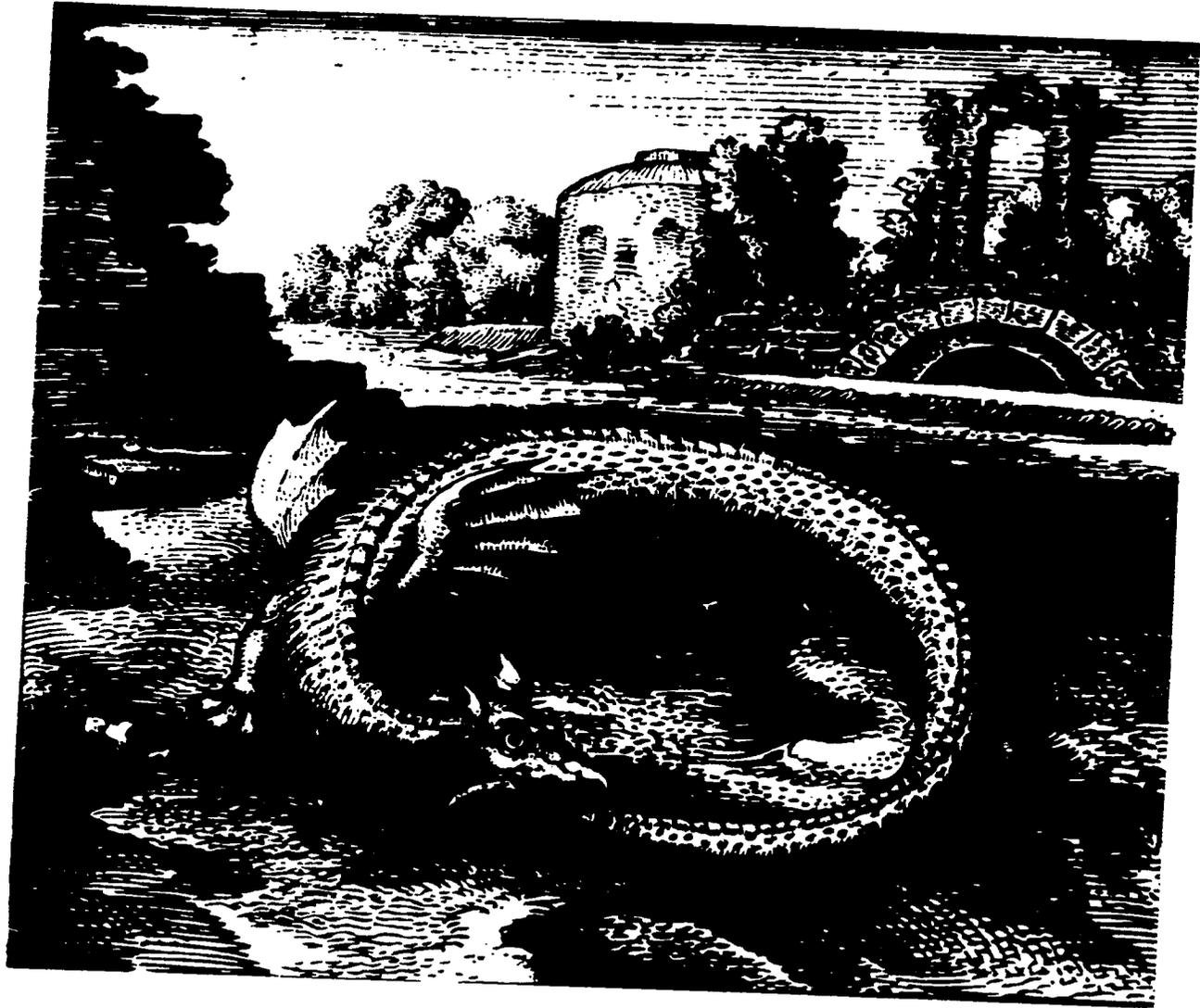
La investigación documental que antecede los comentarios se ha desarrollado paralelamente al proceso de aplicación en casos concretos llevados a cabo con alumnos de Diseño Gráfico en la ENAP. Entre las circunstancias que favorecen tal ejercicio hay que destacar que al incluir situaciones prácticas en una asignatura tradicionalmente considerada como teórica la interpretación va ampliando su concretización, de lo que deriva también una depuración de contenidos y ejercicios, cuya razón estriba en la posibilidad de resolver mensajes en distintos soportes.

La continuidad ha dado lugar a un mejor resultado, con esto me refiero al hecho de que en la experiencia que aludo he trabajado con el mismo grupo de alumnos en la asignatura de semiótica y en la de laboratorio de

audiovisual, con lo que al llegar al mensaje audiovisual hay una base más concreta respecto a la semántica de la imagen, que ligada a una sintaxis del discurso, descoya en la práctica de lo audiovisual como signo y no sólo como soporte. Por supuesto, no hay que ceder a la tentación de suponer que el objetivo central del curso de semiótica es el de llegar al de audiovisual, se trata básicamente del aprovechamiento del primero en otra forma discursiva.

La estructura del documento busca llegar a reconocer que el peso que disminuya la levedad que a mi modo de ver caracteriza a nuestro Diseño Gráfico, ha de conseguirse en la medida en que éste sea abordado con una actitud más reflexiva, sustentando por y para la comunicación.





I. EL SUICIDIO DE LA CREATIVIDAD

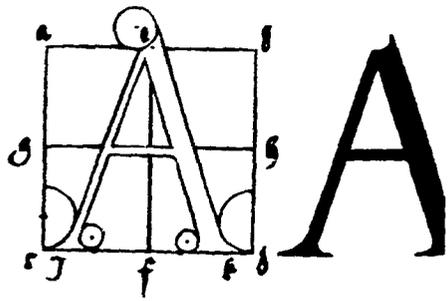
A.-CRITICA A LA UBICACION, ENSEÑANZA Y EJERCICIO DEL DISEÑO GRAFICO.

Desde la obra cartelista de Toulouse Lautrec, el virtual surgimiento del Diseño Gráfico y su aparición en México hace ya más de dos décadas, son incontables los cambios conceptuales y/o estilísticos que han determinado el desarrollo industrial de la imagen. El hombre urbano aparece hoy inevitablemente envuelto en la densidad icónica de lo que se ha designado "Cultura de la imagen" y cuya sustancia más reconocible es la diversidad de dialectos visuales, siempre determinados por las cotidianas novedades tecnológicas.

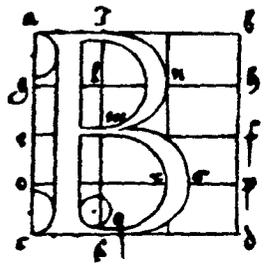
Tal escenario, supone a los hacedores de imágenes un papel protagónico en la construcción de los mensajes visuales, que seduce acualquiera que guste de hacer garabatos y que ante la disyuntiva de desarrollar una formación artística o comercializar sus dibujos, opta por esta última, buscando refugio profesional en la disciplina que con un origen profano como se ha considerado al dibujo publicitario ha virado al punto más "sublime" en la nominación de Diseño Gráfico.

En un momento histórico en el que lo que más se consume es imagen, hay que formar productores de ésta; las universidades incorporan entonces a su oferta educativa de los últimos años la licenciatura "boom", y aquí las primeras preguntas necesarias: ¿una moda?, ¿una real atención a la demanda de la dinámica social?

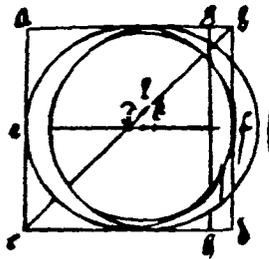
Desde luego, estoy lejos de cuestionar la nobleza de la Universidad al implementar tal posibilidad; no obstante, no parece hasta el momento haber redituado tanto como debiera.



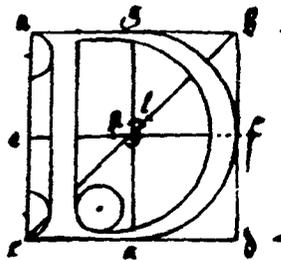
A



B



C



D

Lo más elemental es responsabilizar de tal hecho a la estructura de planes y programas, pero el fenómeno es todavía más complejo y cabe enunciar aquí el estado de cosas que desde mi punto de vista determinan la enseñanza del Diseño Gráfico en México.

- La producción de Diseño Gráfico sin un sustento conceptual/teórico firme.

- Una enseñanza que prioriza en aspectos técnicos.

- Una solución gráfica saturada de lugares comunes propios del discurso corporativo.

- Acusadas limitaciones en la cultura visual de quienes hacen imagen.

- La creciente dependencia y sacralización de los implementos tecnológicos.

- Un conocimiento superficial de las dinámicas de comunicación macrosocial.

Es claro, aún cuando cotidianamente se alude a la riqueza visual de nuestro pueblo, que el Diseño no ha aprovechado tales experiencias y por ello, mientras las otras artes, siguen siendo propositivas, el Diseño Gráfico reproduce indiscriminadamente patrones formales en una dinámica que tiene que ver más con la industrialización que con la estética.

Si como ya señaló Juan Acha, el Diseño ha de estar sustentado por la funcionalidad y la estética, se requiere mucho más que el desarrollo de habilidades técnicas; el Diseñador Gráfico debe asumirse como una gente al servicio de la obra comunicacional, encargado de la materialización de los mensajes para contactar a un emisor y un receptor, operación que supone ser propietario de una cultura general que supere los

estándares, la vinculación a una estructura metodológica que garantice en la mayor medida posible la validación del objeto de diseño como mensaje y no sólo como imagen; desarrollar un ejercicio en el que la creatividad sea ponderada por la contundencia significativa del concepto y su impacto social, y no sólo por el aspecto formal.

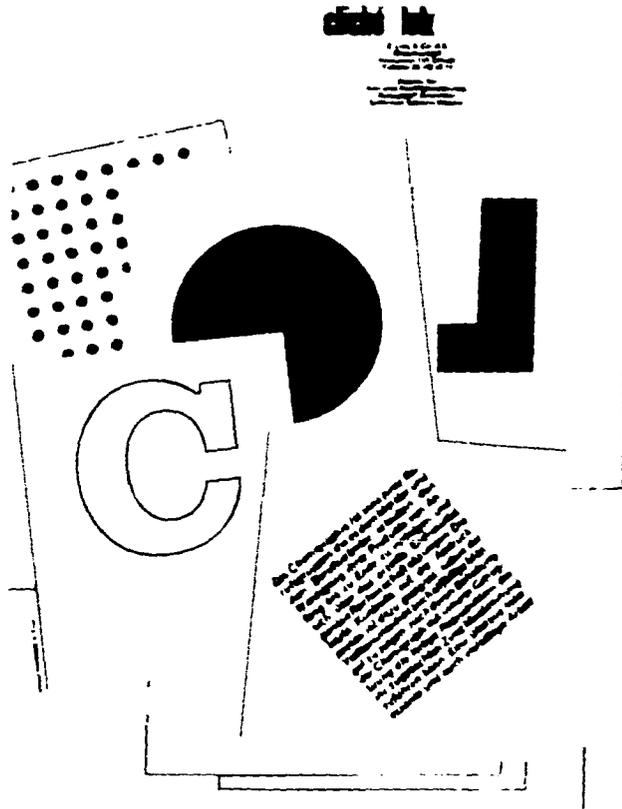
Paradójicamente, conforme crecen los volúmenes de producción de imagen el Diseño Gráfico va perdiendo espacios, que en breve serán irrecuperables, las dimensiones alcanzadas por el Diseño gracias a la cibernética abren, incluso, la posibilidad de prescindir del diseñador, en tanto resulta eficiente la habilidad de un operador de computadora; participamos así del momento en que la industria visual rebasa el producto de las universidades o lo diluye en la magia del "Clip Art".

Ahora bien, más allá de tal desfase, resulta pertinente considerar que ¿estamos acudiendo al suicidio de la creatividad?, o bien, ¿hay que redefinirla?

Me asumo con amplias reservas al respecto y sin dejar de reconocer la riqueza computacional como una herramienta para hacer la parte rutinaria del trabajo, no puedo suponerla responsable de los procesos creativos.

Quien diseña debe saber someterse sus intenciones al intelecto para asegurar la viabilidad de su propuesta.

El virtual crecimiento cuantitativo del Diseño, ha



modificado un orden, en donde una condición gramatical (sintáctica) como es el manejo de un código (MAC), ocupa hoy un nivel sustantivo dando como resultado una aparente inutilidad de cuatro años en la Universidad si no se tiene el respaldo "Macintosh". Así, la creatividad en el ámbito del Diseño Gráfico sigue rodando más al fondo, acaso porque ya no se le supone necesaria. Están dadas entonces las condiciones para que el hacedor de imágenes deambule por el laberinto visual.

Ante tal realidad las universidades públicas y privadas implementan estrategias según sus recursos y expectativas; no obstante, considero necesario insistir en que mientras no se procure un equilibrio entre el avance tecnológico y la salvaguarda del desarrollo de la creatividad, irremediablemente veremos a los diseñadores gráficos sumarse a las "especies" en extinción, lo cual no debe suponerse como que el Diseño se va a acabar, al contrario, seguirá incrementándose, pero en manos de otras disciplinas que lo entiendan y asuman como parte de un mecanismo social; hoy en día; resulta común identidades gráficas que han sido producidas por diseñadores industriales, arquitectos, comunicólogos..., mientras que los Diseñadores Gráficos enfrentan el agudo problema de la escasez de oportunidades laborales.



II. LA TORRE DE BABEL

La comunicación social, condición social, condición natural y definitiva del hombre, surgida de la necesidad de intercambiar sus experiencias, es también, no obstante su cotidianidad, un proceso complejo, tanto en su práctica elemental, como en el intento de explicarla.

Tan antigua como el hombre, se ha materializado en diversos lenguajes y gramáticas; subyace como la "torre" en la que históricamente los hombres de culturas e ideologías diferenciadas han intentado la interacción, dispensando amplios esfuerzos a su estudio.



Ciertamente, la preocupación por el conocimiento de los signos es añeja en la historia del hombre, por lo que parece pertinente iniciar su argumentación revisando a groso modo algunas de las aportaciones surgidas desde la antigüedad y que han resultado elementos básicos en la sustentación teórica. Abarcamos del siglo IV A.C. al XVIII de nuestra era, más que con la intención de desglosar la historicidad del signo, con el afán de señalar su natural necesidad de permanencia en el tiempo.

A.- DESARROLLO HISTORICO DEL SIGNO

Todo signo nace de la práctica y de la experiencia. Por esto mismo retrocediendo hasta tiempos prehistóricos, el hombre solo podía referirse a los objetos únicamente si estaban presentes (fuego, agua, lluvia, carne, etc) y, conforme pasaba el tiempo, poco a poco pudo abstraer, esto es, producir signos y señales (gráficas y sonoras) que representarían a estos objetos aunque no estuvieran en ese momento presentes;

este proceso de abstracción no se encuentra bien definido, sin embargo, podemos plantear cuatro posibles hipótesis:

- a) La limitación de los sonidos de la naturaleza.
- b) La similitud entre la producción sonora y su significado.
- c) La emisión sonora que imitaba el esfuerzo muscular.
- d) La expresividad espontánea ante los sucesos de su cotidianidad.



Aunque hipótesis incomparables, todas guardan una similitud, todas hablan de analogías, esto es, alguna relación entre el objeto y su signo. Es gracias a esto que la analogía llega a su punto máximo con la invención de la escritura.

La prueba más antigua del estudio de la semiótica data de hace 4000 años, era una "gramática" sumeria que intentaba establecer su propia lengua, así como sus diferencias con las lenguas de pueblos vecinos.

Existieron otras manifestaciones (hindúes, asiáticas) sobre el estudio de los signos, sin embargo, la más importante fue la de los griegos; durante su análisis del signo y de sus características, crece la capacidad activa del verbo, la determinativa del artículo y, sobre todo, la ornativa del adjetivo.

La importancia de los giegos radica no sólo en los alcances logrados con sus estudios, si no también en gran parte porque no permitieron el desarrollo de otras lenguas por considerarlas bárbaras.

Uno de los primeros planteamientos griegos hechos con respecto al signo lo hace Parménides, que afirma: "no puede decirse lo que no es", "no se encuentra el pensamiento sin aquello que lo expresa" y "los hombres han acordado nombrar las cosas y han asignado señales a estas cosas).

En el siglo IV a. C. (año 308) se plantea algo trascendente, los estoicos (corriente filosófica chipriota fundada por Zenón de Citio) proponen por primera vez un esquema triangular del signo (que se utiliza, con algunas modificaciones, hasta nuestros días) en tres elementos:

Semeion o Semainon: Signo propiamente dicho
Semainomenon: Lo que es dicho o sugerido por el signo

Pragmata: Cosa u objeto al que hace referencia el signo.

El punto esencial de la discusión sobre la semiótica radica entonces en definir las relaciones entre la noción y la palabra que la designa.

Platón en su obra "Cratilo" plantea que el nombre (el sustantivo), es análogo al objeto que representa. Así analiza en la fonética del nombre, el significado y desarrolla un diálogo pletórico sobre raíces etimológicas.

Platón y Aristóteles implicaban en sus escritos "República" y "Poética" respectivamente que el lenguaje era imitación, así se podía analizar con las "similitudes" entre objeto y signo, el origen y causa de éste.

Es en el Cratilo donde surge la primera corriente para conformar la base de la semiótica: la analogía, en ésta, Platón y Sócrates planteaban que el nombre de cada cosa debía tener una relación natural con ésta. El Cratilo es el primer texto que difundía una alternativa relativamente sólida para establecer las relaciones entre signo y la cosa representada.

Aristóteles, discípulo de Platón, planteaba algo más completo: "el nombre" es una palabra que por convención significa algo, esta convención significaba que los nombres ya no nacían de la analogía, si no representan una abstracción que parecía en lugar de los objetos sustituyéndolos, así, el nombre se volvía un símbolo. La Academia griega replantea el triángulo colocando los elementos: Designado, Designante y Objeto.

Jesús Mosterín, en su "Historia de la Filosofía

explica que Logos para Aristóteles es "enunciado o discurso, como lenguaje en general, cuando se refiere a la vertiente conceptual o mental, dice Dianoia, cuando se refiere a la expresión hablada del pensamiento dice Lexis".

Eco divide en tres las vertientes del signo explicadas por Aristóteles:

Logos: Signo complejo, discurso significativo entero, esencia argumentativa de un signo o conjunto de signos.

Onoma: Signo que significa algo por convención.

Rema: Signo que significa una referencia a algo temporal o efímero.

Todos estos conceptos enriquecen al triángulo signico de los Estoicos. El objeto es aquello a lo que hacemos referencia, también sería el Logos, el designante es el vehículo con el cual hacemos referencia, es el Signo propiamente dicho, sería también la Lexis. Finalmente lo designado, que se producen en la razón del receptor y que no es otra cosa que el significado.

Estos tres elementos Perce lo señalaría siglos después como Objeto, Signo y Significado.

Actualmente en los textos sobre comunicación, la gráfica de la ídem de la retórica de Aristóteles se representa como Concepción, Composición y Recepción.

Otro filósofo, confuciano (dejando un rato de lado a los griegos) llamado Hsun Tsu, planteaba allá por el 250 a. C.: "las cosas se nombran, son nombradas en base a un acuerdo, cuando éste a sucedido a partir de la razón, se vuelve costumbre. Es como se obtiene una designación apropiada, la realidad sonora del nombre no tiene que ver con la "cosa" nombrada, sino con la razón".

Los filósofos latinos también se ocuparon del estudio de la

semiótica, uno de ellos, Lucrecio, analiza las propiedades de las imágenes que alteran la calidad de las mismas, tales como tamaño, color, textura, temperatura, etc., esto es, las diferentes alegorías del signo.

Cicerón hace un análisis del discurso, divide los elementos del discurso en Invención, Disposición y Elocución. Séneca, en "Cartas a Lucilo" plantea una definición de idea. Los filósofos latinos, además de retomar el análisis del signo propuesto por los griegos, introducen la participación emocional del espectador.

Horacio, otro poeta y filósofo latino, incluye un nuevo aspecto del signo: la sintaxis, cuando escribe: "también sutil y cauto debes enlazar las palabras, habrás dicho egregiamente si a una palabra sabida la volviera nueva una astuta unión"... "Si acaso es preciso con signos recientes mostrar lo oculto de las cosas, forjar voces no oídas", el signo se enriquece y descubre otros significados, otras "voces no oídas".

Marco Fabio Quintiliano, posterior a Horacio, escribe su "Institutions oratoriae" (que sería algo así como una psicología de la retórica), en esta obra plantea tres puntos esenciales para construir dentro de la retórica, un discurso:

- a) Invención
- b) Disposición
- c) Elocución

Invención: sería la búsqueda y el encuentro

de que decir, es la conjunción de lo que se dice y la intención de difundir lo que se expresa con el objeto que se pretende.

Disposición: es el orden y eslabonamiento adecuado de las partes del discurso; con el paso del tiempo, se convertiría en la sintaxis, que es la parte que corresponde a la composición gramatical tanto del signo como del discurso.

Elocución: "el buen decir" es el adornar lo dicho, el "bello decir", actualmente esta parte la ocupa la retórica.

Quintiliano suma otros dos elementos: Res y Verba; que sería la representación del objeto y la parte material del signo, sus aspectos de materialización sonora o visual. Peirce resume estos dos elementos como significado (res) que es la interpretación de un signo (verba) que indica un objeto.

Tiempo después se establecen las dos vertientes del signo:

Signais: significante, vehículo perceptible.

Signatum: significado, interpretación que es deducible.

A la llegada del cristianismo, que se afianzó como religión aceptada mundialmente, el latín se convierte en lengua única y obligatoria en todo el mundo. Hasta el siglo XIII, la mayor parte de los libros fueron escritos en este idioma, también se



crean símbolos que proliferan en el mundo cristiano y que funcionaron para convertir al cristianismo a las mayorías analfabetas.

San Agustín, el primer teórico del cristianismo, plantea semejanzas con Platón en cuanto a analogías del objeto "impresas en la memoria", es San Agustín también quien analiza las diferencias entre el código del emisor y el receptor. "En mí es la palabra la que tiene precedencia sobre el sonido, pero para tí, que tratas de entenderme, primero es el sonido que llega a tu oído, para insinuar la palabra que está en mi mente", con esto, era evidente que el cristianismo buscaba encontrar la forma de convencer más profundamente a sus receptores.

Bocio, el llamado "eslabón" entre el conocimiento griego y latino, descubre el Trivium, establecida como la parte activa o práctica de la filosofía. Con este Trivium la filosofía se dividía en teórica o especulativa (Quadrivium, que incluía las cuatro ciencias de la naturaleza: aritmética, astronomía, geometría y música) y en activa o práctica (Trivium, que eran las ciencias encargadas de las formas de expresión: lógica, gramática y retórica).

La lógica de Bocio era pragmática, se le conocía también como dialéctica, la gramática era el ordenamiento adecuado de los signos y la retórica era la posibilidad del convencimiento del receptor a través de dichos signos.

San Isidoro en sus "Etimologías" reafirma la doctrina de la lógica, la gramática y la retórica, aunque es necesario denotar que dicha retórica era más bien de cultura general o de educación integral, existían

entonces dos retóricas, la señalada y la actual, denominada retórica poética.

De esta forma, San Agustín manifiesta la preocupación por la relación existente entre el lenguaje y pensamiento, con Isidoro se confirma; estos filósofos de la Edad Media son conocidos como realistas, definen a la palabra como manifestaciones concretas de las ideas, el signo se utilizaba, generalmente, como sinónimo de palabra.

En el primer milenio d. C. llegan a escena el filósofo Avicena y, tiempo después Avicibrón, éstos analizan las cualidades del signo planteadas tanto en el objeto, como las del mismo objeto reflejadas en el signo.

Averroés, filósofo cordobés, jerarquiza a la filosofía, la teología y finalmente la religión. También plantea que la fé, la religión, la revelación son asuntos difíciles de explicar con razonamientos filosóficos.

Malmónides, otro filósofo judío, solo que de un siglo antes que Averroés elabora un Vocabularium Logicae.

En el siglo XIII, llega el filósofo más importante de la época; Tomas de Aquino, marca la etapa de rescate definitivo del pensamiento griego, de la incorporación de lo Aristotélico con la Escolástica.

Su libro más importante (en cuanto a semiótica se refiere) es "Summa Teológica" donde Aquino plantea que "las cosas son verdaderas en cuanto poseen la forma propia de la naturaleza; el entendimiento en cuanto cognoscente es verdadero si posee la imagen de

la cosa conocida, la cual es su forma en cuanto que cognoscente, y por esto se define la verdad por la conformidad del entendimiento con la cosa; por lo tanto conocer dicha conformidad es conocer la verdad"... "Las voces son los signos del entendimiento y el entendimiento es la representación de las cosas".

Las "voces" están compuestas de sonidos, concebidos para transportar significaciones, resultado de un artificio humano para lograr dicho significado.

Juan de Fidanza, ya en el siglo XIII, plantea que la filosofía disursiva oracional se divide en gramática, lógica y retórica, la primera sería expresión, la segunda instrucción y la última persuasión, también establece que "que todo discurso es signo de un concepto mental, el cual es verbo o palabra de la mente que nos remite a cosas ausentes, envolviéndose en el vestido de la voz, de la palabra, del signo que es el discurso. Y el fin al que se ordena el discurso es expresar, intuir o mover".

Juan de Dios Escoto, racionalista, contradice a Aquino, planteando que se debe ir de efecto a causa y, plantea como posición filosófica la primacía de la voluntad sobre la inteligencia.

La relación signo-objeto interpretante es más la resultante de un acto volitivo que intelectual; es resultante de la voluntad sobre el intelecto.

Guillermo de Occam, discípulo de Escoto, analiza lo que él mismo denomina Signa, que era una serie de escritos sobre la significación, sobre conceptos, pasiones e intenciones.



Raymundo Lulio, pensador mallorquín, presenta otra triada conformada por figuratotu, representans y creatu, que sería también el antecedente del objeto, significado y signo.

El grupo de los "modistae", cuyo representante principal fue Boethius Dacius, dividen al "Modi Significandi" en tres: Modos de intelegir, de ser y de significar, también este grupo plantea más profundamente una teoría sobre la diasynthética, que no es otra cosa que la sintaxis.

Es precisamente en la Edad Media donde se consolida la preocupación por el discurso (suma signos). Así, se le dará más importancia a la estructura del mensaje que al mensaje mismo, de tal forma que se logra el dominio ideológico del espectador.

Al fin de la Edad Media y a la llegada del Renacimiento, la filosofía y el análisis de la semiótica se vuelve más libre, el hombre participa y cuestiona, así el análisis del signo se enriquece con una serie de descubrimientos geográficos, inventos, etc. que, por otra parte quitan poder a la Iglesia, por lo que tiene que recurrir a la Inquisición.

La invención de la imprenta por Gutemberg hace que se inicien estudios de semántica tipográfica, que dividía a la letra en tres: Nomen, Figura y Potestas (nombre, figura y facultades) nacen familias de signos tipográficos reconocidos por su facultad para transmitir un significado.

Antonio de Nebrija publica, en 1481, su "Gramática castellana" la cual acerca a nuestros retóricos al conocimiento de poetas y filósofos latinos,

así como pone en conocimiento de los habitantes del continente americano, los últimos adelantos de los italianos en las ciencias de la retórica.

Llegan aquí el grupo llamado "humanismo filoaosófico" formado por Ersmo de Rotterdam, Tomás Moro, Luis Vives y Juan Bodín. De todos ellos el más cercano al análisis del signo es Luis Vives; su filosofía se basaba en las experiencias y sus "ejercicios de lengua latina" plantean los antecedentes del empirismo.

Giordano Bruno, considerado el filósofo renacentista que más cambios provoca en la posteridad, toma la bandera de las ciencias exactas, para la futura llegada de Francis Bacon, que proponía que las palabras son signos de los conceptos por lo mismo, si los conceptos mismos que constituyen el fundamento de la cuestión son confusos y se han abstraído presipitadamente de las cosas, lo que sobre ellas se edifica carece totalmente de solidez.

Hobbes, en su "Leviathán" planteaba que la "causa del sentido es el cuerpo externo u objeto, el parecer o la imaginación, es lo que los hombres llaman sentido...", "todas las cualidades llamadas sensibles no son, en el objeto que las produce, sino otros tantos movimientos de la materia mediante los cuales pesionan nuestros órganos diversamente".

Antoine Armand, lider de un grupo de pensadores influidos por el "Pienso, luego existo" de Descartes, publican su "Gramaire Générale el Raisonné" en la que tratan de demostrar que todo proceso de comunicación está asentado en la razón, o más aún en el método. PLantea también el análisis del signo

dividido en significante y significado, sin tomar en cuenta al objeto o referente; que es el que nos hace ver al signo como resultado de una práctica social.

Un hecho relevante en estos años, la conversión del cristianismo de los indígenas conquistados por españoles, portugueses, ingleses y demás. Las autoridades sabían que para lograr este cometido, era necesario tener un lenguaje lleno de signos establecidos que no dejaran duda sobre cada uno de sus significados.

De este modo usaron desde catecismos traducidos a cinco o seis idiomas, hasta otros ilustrados por "tlacuilos" con imágenes de gran realismo y detalle. También fue necesario hechar mano a invenciones indígenas como el códice (Códice Florentino y el lienzo de Tlaxcala).

Para catequizar a los indígenas, aquí ya descataba la importancia del lenguaje acompañado de imágenes, que reforzaba su entendimiento y así lograr un sojuzgamiento mayor de los indígenas.

Para esta dominación, el signo toma dos vertientes, en una se presentaba un porvenir real, que el dominador conoce y controla y otro lleno de promesas, que colme las ilusiones del dominado.

La idea de una nueva religión para los indios, debía ser explicada mediante un sistema de signos bien planificado, así, se le ofrece al indígena una solución exaltadora, una nueva religión que revaloriza al que entra y otorga gran estima de sí mismo (y lógicamente del grupo dominante).

1

Cuando se ha logrado convencer, el discurso pasa a ser objeto de dominación a objeto de lucha y sacrificio. Es entonces cuando el poder ejercido por los conquistadores, pasa a otro tipo de dominación, como los conceptos de una autoridad nueva, el concepto de castigo, el de premio, el de conformidad, el de sumisión, etc.

De este modo tenemos que toda institución que desee entablar lazos de dominación debe generar toda una estructura simbólica. También esta estructura simbólica debe institucionalizarse, debe pasar por la conveniencia (signos convenientes, correspondientes a la intención buscada), emulación (códigos emulares de glorias y vidas futuras, así como ejemplos a seguir), analogía (similitud entre las leyes de la institución y la elaboración de los códigos) y, finalmente, simpatía (convencimiento y directamente "alegría por la sumisión").

A principios del siglo XVIII se establecen dos corrientes filosóficas nuevas, el Empirismo con John Locke a la cabeza y el Racionalismo con Leibniz como líder. El Empirismo estaba basado en la experiencia y el segundo en la razón.

Locke planteaba que "llamar a cada cosa por su nombre propio nos es imposible", "las esencias de las cosas son de dos clases: nominales y reales". Las ideas de Locke trascienden porque, según Tudela, para Locke la semiótica ya era la ciencia que estudia la naturaleza de los signos para comprender las cosas y transmitir ese conocimiento a las demás.

El Empirismo implicaba que las palabras son signos sensibles necesarios para la comunicación,

también "las palabras son signos sensibles de las ideas de quien las usa", Locke concluye entonces que las palabras son "secretamente" referidas a dos cosas: a las ideas de la mente ajenas y a la realidad de las cosas.

Para Leibniz y el Racionalismo, la lógica debe ser el arte de descubrir lo encubierto a partir de la razón.

Para fines del siglo XVIII Alexander Baumgarten, plantea que el término estética se refiere a la sensación, proponía así mismo que las cosas intelectuales deben ser conocidas por una facultad superior como objetos de lógica, las cosas percibidas deben ser estudiadas por una facultad inferior, como objetos de la ciencia de las percepciones o la estética. "La estética es la imitación pura del orden de la naturaleza" plantea Baumgarten.

Giambattista Vico, también en el siglo XVIII estudia las posibilidades de los lenguajes como "creadores de imágenes", plantea que el símbolo es un "signo que significa otros signos".

Hasta aquí, las referencias más significativas en cuanto a la concepción de los signos que anteceden a la Semiótica, ciencia que adquiere su formal estructura en el siglo XIX y para lo cual, los planteamientos de Peirce y de Saussure son determinantes.

La convulsión mundial que marca al siglo XIX, produjo un fenómeno semejante al vivido cuando el Imperio Español, en los siglos XVI y XVII, que al mismo

* DANIEL B. UPDIKE * TYPOGRAPHY IS CLOSELY ALLIED TO THE FINE ARTS & TYPES HAVE ALWAYS REFLECTED THE TASTE * OR FEELING OF THEIR TIME

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| A | B | C | D | |
| E | F | G | H | I |
| J | K | L | M | |
| N | O | P | Q | |
| R | S | T | V | |
| W | X | Y | Z | |

tiempo que imponía lenguajes e ideologías, avanzaba en el análisis y la enseñanza. En el siglo XIX se registran grandes logros en el estudio de la lingüística, Von Humboldt analiza antiguas lenguas Javanesas; Rasmus Rask sistematiza la gramática para aprender diversos idiomas, Hugo Suchart reactiva el sistema vocálico del latín, Vossler plantea a la lingüística como una rama de la estética. Al mismo tiempo que se desarrollan estudios sobre las lenguas, los sistemas de comunicación exploran nuevas posibilidades, surgiendo lenguajes visuales como el cine, la historieta, la fotografía, el cartel. En este marco Peirce por un lado y Saussure por otro desarrollan investigaciones sobre la Semiótica (ciencia que estudia los signos); abriendo la posibilidad de que una ciencia antiquísima tomara forma actual. Y que aunque, como se ha indicado, filósofos del s. XVII y XVIII como Vico y Lambert manifestaron su importancia, parece haber desaparecido durante la primera mitad del siglo XIX, siendo precisamente Peirce y Saussure sus reactivadores, haciendo descubrimientos que regirían las investigaciones posteriores y determinan la forma actual de la Semiótica.

B.-FUNCIONALISMO Y ESTRUCTURALISMO

El desarrollo de la sustentación teórica de la comunicación ha dado lugar a dos vertientes fundamentales: Funcionalismo y Estructuralismo.

El Funcionalismo, cuyos antecedentes en las investigaciones de Shannon y Weaver, David K. Berlo y H. Laswell surge como la posibilidad de estudiar a la comunicación desde la relación de los medios y sus efectos sobre el público a partir de los cuestiona-

mientos básicos: ¿quién dice, qué dice, en qué canal, a quién lo dice y con qué efecto?, propuestas precisamente por Laswell a fines de los cuarenta; lo que lo ubica como pionero al aportar los elementos básicos para el desarrollo de los estudios funcionalistas.

Charles R. Wright, Westley y Mc. Clean, Roman Jakobson y Mirton se consideran entre los autores representativos del funcionalismo, quienes llegan a interpretar la estructura social como una interrelación que se manifiesta a nivel ACTO comunicacional. La sociedad es un organismo interactuante en donde cada elemento se afecta si alguno deja de funcionarle y en el que las instituciones existen para la satisfacción del conjunto de necesidades sociales, a partir de parámetros y leyes generales.

Charles R. Wright considera que los fenómenos sociales son estandarizados por los modos y medios de comunicación masiva a fin de identificar las funciones y disfunciones atribuibles a cada medio, con lo cual, los medios se convierten en instituciones que cubren ciertas necesidades, lo anterior puede llevarnos a suponer que toda función que estaba institucionalmente adquiere carácter de "indispensable", sin embargo, Merton considera que una función institucional no es obligadamente indispensable.

Hay que advertir también, que aunque las reglas generales que rigen el comportamiento de los individuos están fijadas, son cambiantes y es a través de los medios con que la sociedad cuente

que se implementan mecanismos de autorregulación que den lugar a tales cambios sin violentar las normas conocidas. Así, las disfunciones (cambios) generan un perfeccionamiento de los mecanismos de interacción entre instituciones e individuos.

El Estructuralismo, en cambio se orienta al estudio de los aspectos atemporales trascendentes de la comunicación al estudiarla como OBRA comunicacional. El Estructuralismo se origina en el estudio de Saussure, a partir de lo cual se ha desarrollado una disciplina que estudia la comunicación hoy definida como Semiología que analiza los signos en el universo estrictamente lo que la diferencia de la Semiótica, ya que ésta última rebasa el planteamiento, para considerar como signos a todos los hechos sociales, tal como Peirce lo propuso. En esta vertiente encontramos autores como Herbert Shiller, Abraham Moles, Roland Barthes, Greimas, Levi-Strauss y Umberto Eco, a quien se considera uno de los investigadores más enterado de los planteamientos de Peirce y Saussure.

Es esencial en la óptica estructuralista construir mecanismos lógicos para comprender los hechos a los que la dinámica social ha asignado alguna significación en virtud de que es el sentido social de la conducta. Tales "estructuras" enuncian las relaciones sintácticas y semánticas de la sociedad.

Consideran a los medios como "modalidades de transmisión" mediante lo que es posible reestructurar los hechos significativos ya existentes,

THE KODAK CAMERA

Makes 100 Instantaneous Pictures by simply pressing a button. Anybody can use it who can wind a watch. No focusing. No tripod. Rapid. Rectilinear. Lens. Photographs can be used indoors.

Division of Labor
 -Operator can finish his own pictures, or send them to the factory to be finished.
 -Morocco covered camera, in leather case, loaded for 100 pictures, Sept. 15, '28.
 See S.C.I. A.M., Sept. 15, '28.

For full description of "Kodak" see S.C.I. A.M., Sept. 15, '28.
 Price, \$25.00. Re-loading, \$2.00.

The Eastman Dry Plate & Film Co
 Rochester, N. Y. 115 Oxford St., London.
 Send for copy of Kodak Primer with Kodak Photographs.



para reorientar su fuerza de expresión, en otras palabras "los medios son los nuevos condicionantes para codificar o reforzar lo que socialmente tiene ya algún sentido".

Hay que mencionar también a los sociólogos críticos "apocalípticos" y a los "integrados" con posturas encontradas en relación a la masificación. Además de autores como George Gebner, Daniel Prieto, John Fiske, Miguel de Morañas o Melvin de Fleur que se han mantenido al margen de las corrientes, procurando aprovechar las propuestas de ambas vertientes para desarrollar propuestas independientes.

Ahora bien, si consideramos al ACTO y a la OBRA como conceptos matriciales de una y otra vertiente, hay que advertir que no son corrientes contrarias y lo más recomendable es identificar la óptica bajo la cual desea estudiarse la comunicación.

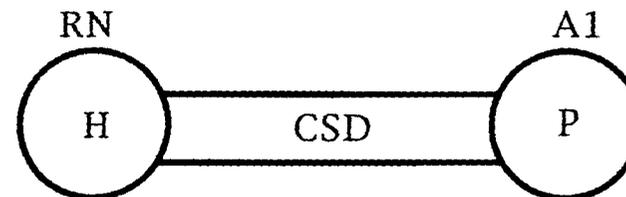
Hay que partir del ACTO como fenómeno vivencial del intercambio de experiencias compartidas a partir de cualquier forma del lenguaje al que se tenga acceso. En tanto que la OBRA es resultado de la interacción del hombre con su entorno a mediano y a largo plazo; podemos entenderlo como la concatenación de ACTOS que dan lugar a fenómenos de mayor dimensión, tales como el crecimiento espiritual, el devenir epistemológico, la evolución; la historia. Consecuentemente no es posible estudiar el ACTO sin la OBRA y viceversa, aunque puede estudiarse una u otra. Así, podemos reconocer disciplinas más cercanas al ACTO, tales como la Psicología, la

Ergonomía, la Antropometría, la Gramática en tanto que otras como la Filosofía o la Retórica están más vinculadas al estudio de la OBRA, pero todas coexisten e interactúan.

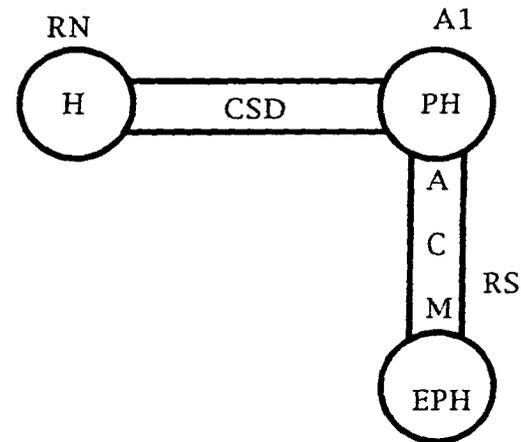
C.- LA COMUNICACION MACROSOCIAL

El carácter social y masivo de Diseño Gráfico determina la pertinencia de recurrir a modelos de comunicación que nos permita entenderla en su dimensión interpersonal en principio y en colectiva posteriormente lo que implica naturalmente la consideración de criterios sociológicos.

Modelos como los de David K. Berlo, el de Shannon y Weaver, el Westely y Mc. Clean o el de Neocomb entre otros, han aportado valiosos conceptos al estudio de la comunicación que centra su atención en el proceso, de entre los de tal vertiente, el propuesto por George Gerbner es de especial utilidad para apreciar la trascendencia cultural de los mensajes en una escala masiva, en donde: los fenómenos del universo son percibidos por un sujeto como hechos de la realidad natural.

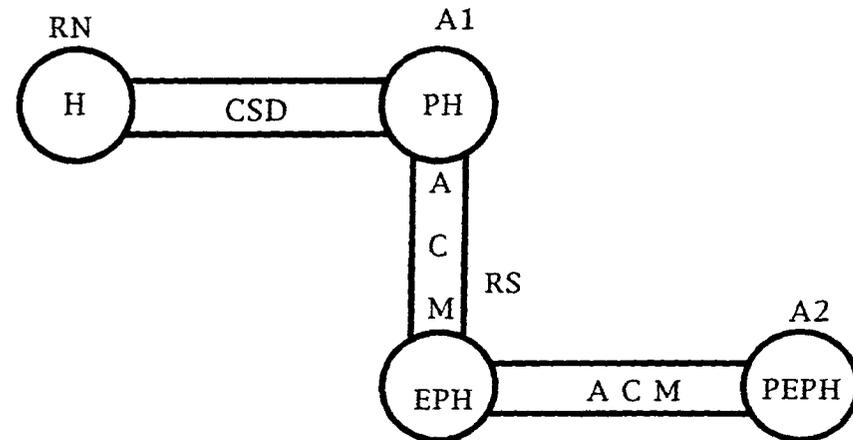


El sujeto, (Agente 1) estructura su percepción del hecho (PH) según las condiciones socioculturales que por la pertenencia a un contexto específico le corresponden, en una operación de selección de datos que ha de disponer, en función de sus necesidades o intereses.



Es posible que el Agente 1 deseche la información con la que que da desactivada cualquier potencialidad del proceso comunicacional, en caso contrario si al reflexionar sobre el fenómeno decide registrarlo y transmitirlo a otros posibles agentes, ese acto primario alcanza una dimensión social. El Agente 1 crea entonces un Enunciado a la Percepción del Hecho (EPH) con forma (F) y contenido (C) concretos y que de acuerdo Acceso al Control de Medios (ACM) con el que dicho Agente 1 cuenta puede suponerse un nivel de eficacia comunicacional. El Acceso al Control de Medios (ACM) corresponde al nivel de influencia que el Agente 1 pueda ejercer en su entorno, su liderazgo,

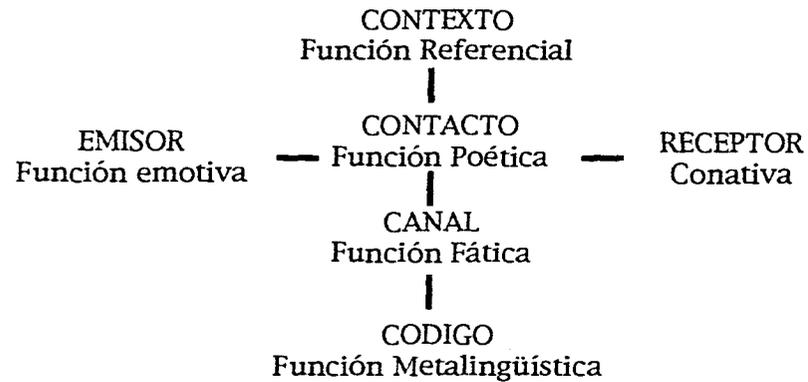
posición socioeconómica, etc. Cabe señalar que tal ACM no supone necesario o exclusivamente una propiedad sobre los medios masivos.



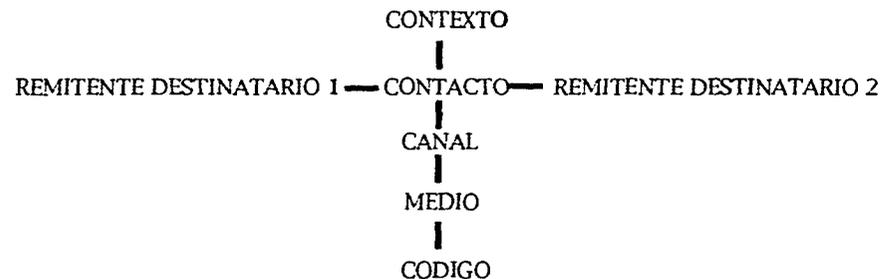
Siguiendo el mismo esquema que para el A1, el A2 percibe el fenómeno de la realidad pero la percepción no es la misma, en virtud de que su contacto se efectúa a través de la realidad social de manera que lo que va a poseer el Agente 2 es una Percepción del Enunciado sobre la Percepción del Hecho, así mismo, el Agente 2 integrará su propio Enunciado (EPEPH) y lo transmitirá a un Agente 3 (PEPEPH), dando lugar con las relaciones finitas (ACTOS) entre un agente y otro a una concentración infinita (OBRA).

Para complementar tal explicación del proceso, veamos la descripción que hace del acto comunicacional Roman Jakobson, autor funcionalista cuya principal aportación radica en el señalamiento de ele -

mentos participantes, vinculados a funciones definidas dentro del proceso, en donde tenemos:



Bajo la advertencia de que los agentes externos EMISOR y RECEPTOR han sido mal interpretados a lo largo del tiempo, pues se ha otorgado preponderancia al primero sin reconocer que la operatividad del proceso depende de un codominio, es decir, que tanto emisor como receptor han de emitir y recibir información en forma alternada, el mtro. Salvador Carreño ha propuesto al respecto una adición al modelo de Jakobson, quedando :



con las funciones:



En donde el EMISOR (Remitente-Destinataro 1) es quien promueve, orienta o establece un contacto.

El CONTACTO es la relación que a través de una carga significativa establecen EMISOR y RECEPTOR (Remitente-Destinataro 2) esta definido por una forma y un contenido.

El RECEPTOR es el destinatario del contacto, la carga signica alcanzará en él un significado.

El CONTEXTO corresponde a las circunstancias geográficas, ideológicas, políticas, sociales, culturales, etc. que envuelven el fenómeno.

El CANAL es la vía física por la cual viaja el contacto (el aire, el cable que produce impulsos eléctricos).

El MEDIO corresponde al recurso técnico qu permite la transmisión del contacto (órganos de los sentidos, aparatos transmisores de ondas y todas las erramientas a nuestro alcance físico, teórico y técnico).

El CODIGO es el sistema de signos que por su

PRICES OF
 Seats (first and second) 50 Cents
 Third Row 40 Cents
 Balcony 30 Cents
 Box Seats 75 Cents
 Dress Circle 1.00
 Box Seats 1.50
 Dress Circle 2.00
 Box Seats 2.50
 Dress Circle 3.00
 Box Seats 3.50
 Dress Circle 4.00
 Box Seats 4.50
 Dress Circle 5.00
 Box Seats 5.50
 Dress Circle 6.00
 Box Seats 6.50
 Dress Circle 7.00
 Box Seats 7.50
 Dress Circle 8.00
 Box Seats 8.50
 Dress Circle 9.00
 Box Seats 9.50
 Dress Circle 10.00
 Box Seats 10.50

SUMMER
PLEASING ENTER
OPERA

GIULIA

ENTREEL CO.

IGN'R ST.

MRS. ADA K.

EDWARD WA.

WEDNESDAY EVENING, June 11

THE SECRET

LETINA from the Opera of Cinderella by Sigis

FECTION

The Maid of Munster.

H LION!

DER THOMPSON

convencionalidad son compartidos por los distintos interlocutores. La lengua, el alfabeto braille, la clave morse, las señales de vialidad, etc.

Como se indicó anteriormente este modelo contempla también funciones para cada uno de los elementos que lo integran, de donde tenemos:

La función EMOTIVA, corresponde a la orientación ideológica con que se representan los argumentos determinada por las variables anímicas, la formación académica y cultural, la pertenencia social, la identificación política, etc. La emotividad puede favorecer los contactos, pero también evidencia los factores de debilidad del discurso.

La función ENUNCIATIVA, se sustenta en el contenido mismo del contacto, es el concepto que contiene, es el enunciado construido a partir de una sintaxis.

La función POETICA se manifiesta en el manejo creativo del discurso, en la retoricación a través de los códigos.

La función ESTETICA estimula la disposición plástica, alcanza alusiones a la belleza o al arte obiamente no hay razón de los contactos comunes alcanzarla, no obstante para nuestro quehacer si resulta necesario pensar en los contactos procurando un signo estético.

La función REFERENCIAL que es relativa al

contexto, va a determinar el sentido del discurso por las circunstancias del entorno, alcanzando no solo a alguno de los factores externos sino a la totalidad del fenómeno.

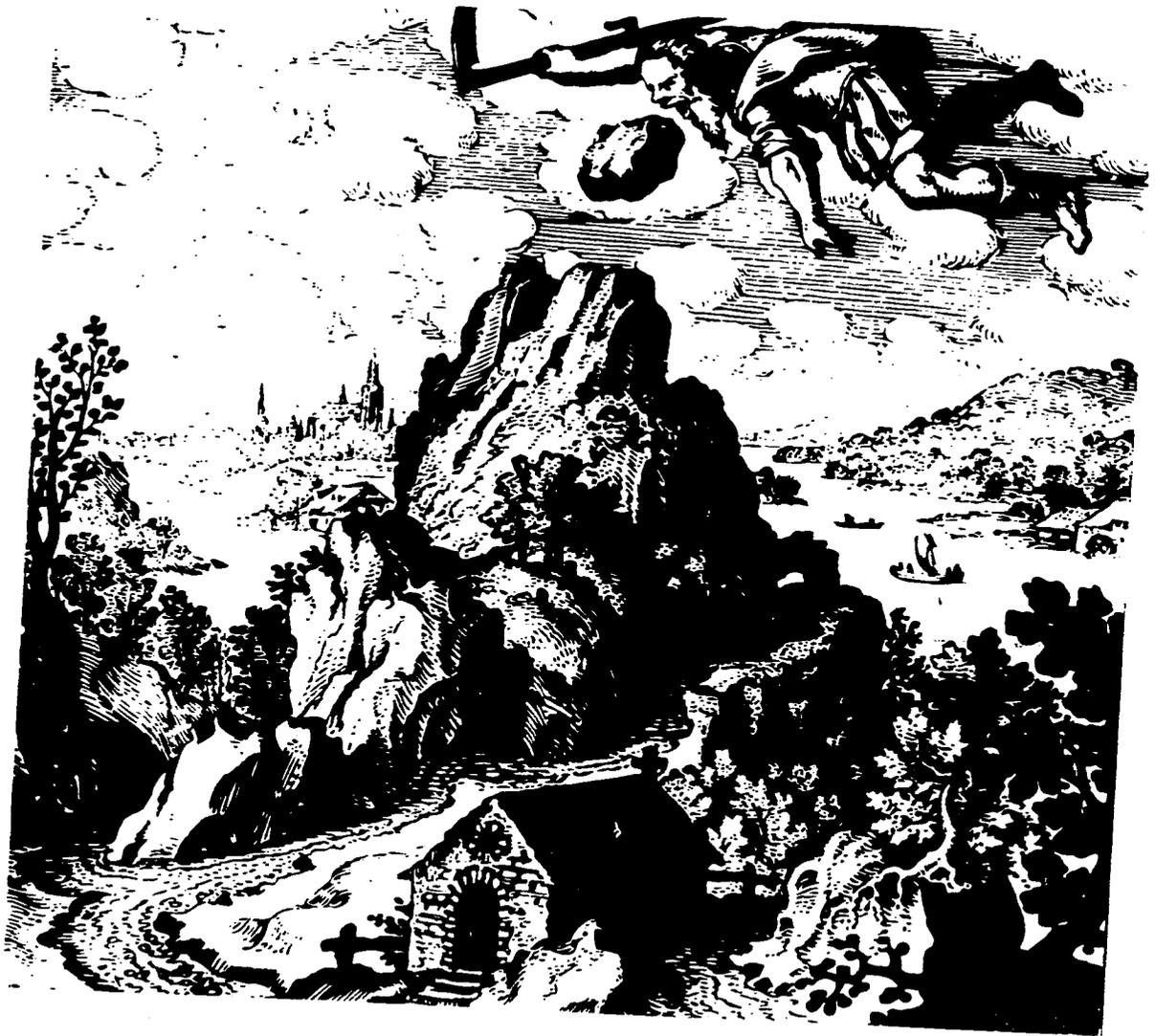
La función FATICA, consiste en la posibilidad de mantener abiertos los canales de comunicación, marca la disposición a la continuidad entre un contacto y otro, así a partir de lo que se conoce, es posible ampliar la dimensión del mensaje.

La función de ANCLAJE procura las formas de atracción para que el receptor se mantenga interesado en el contacto.

Con la función METALINGÜÍSTICA quedan incluidos en el proceso aquellos contactos intencionados o accidentales que aparecen en torno al contacto sustantivo.

La función CONATIVA determina la aceptación o rechazo por parte del receptor ante el contacto propuesto, siendo las experiencias laborales o profesionales, la ubicación sociocultural e ideológica algunas de las razones que condicionan cualquier respuesta.

El desglose de los componentes del proceso nos permite reconocer una responsabilidad conjunta al interior del acto comunicativo en donde el contacto alcanza su potencialidad de mensaje toda vez que los elementos desarrollan su función. Al explicar así R. Jakobson la estructura interna del mensaje establece una relación con el estudio del significado, visión que le ubica como antecedente necesario para arribar a la atmósfera semiótica.



III. DEDALO EN SU LABERINTO

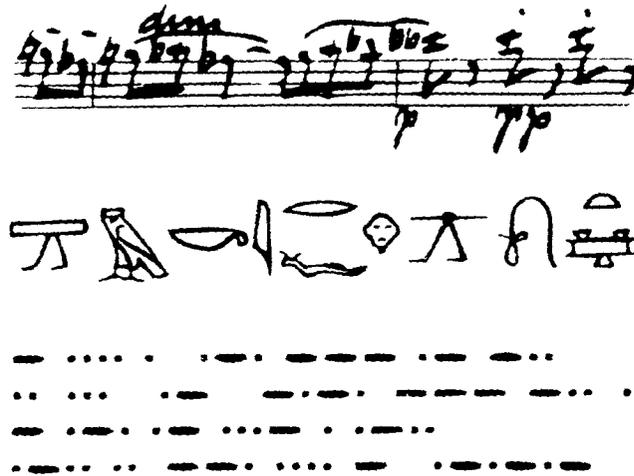
A.- LA CIENCIA SEMIOTICA

Luego de revisar el desarrollo histórico del signo, y bajo distintas nominaciones es posible reconocer a la Semiótica, desde la antigüedad, si nos valemos de dos condiciones fundamentales que han persistido al paso del tiempo: la cognición y la comunicación.

Los estoicos, epicúreos y escépticos consideraban al signo como algo que representaba a otra cosa que no era; es decir, la sustituía. El conocimiento de un signo da lugar a la evocación del objeto de este signo y por tanto a un razonamiento en que el "semeion" de los estoicos era una proposición verdadera que conlleva a una implicación material. De acuerdo con este modo de explicar la relación comunicacional, el signo como herramienta de comunicación es una proposición y en consecuencia un elemento de cognición.

Locke consideró a la Semiótica como sinónimo de "lógica" y la definió como la ciencia de los signos, en virtud de que se ocupa de estudiar la naturaleza de los signos que la mente utiliza para entender o comunicar el conocimiento. "La mente solo cuenta consigo misma como objeto directo de estudio y cualquier otra cosa que intente estudiar es comprensible sólo a través de signos que representen a dichos objetos.

Locke reconoció el estudio de las ideas y las palabras como una rama importante del pensamiento, enfocada a la percepción y comprensión de nuestra cognición global.



De igual manera Berkeley dió lugar preponderante a las ideas en su teoría del conocimiento, según la cual las ideas están interconectadas del mismo modo en que se enlazan los signos y las cosas que éstos representan.

Ferdinand de Saussure denominó a la Semiótica "semiología" y la ubicaba como parte de la psicología social. Saussure señala que esta disciplina se encarga de estudiar la existencia de los signos en la sociedad y formula leyes que los rigen. Coexisten muchos sistemas de signos, tales como el alfabeto para sordomudos, el sistema braille para invidentes, los símbolos rituales, las señales urbanas o las fórmulas de cortesía, pero de entre todos, distinguió el lenguaje verbal como el más importante, partiendo de la consideración de que el signo es una entidad psíquica, una asociación de dos elementos: imagen sonora y concepto. El primer elemento es una impresión sensitiva acústica que se extiende linealmente en el tiempo y se identifica como "significante". El segundo elemento es el significado, la combinación de los dos en un hecho. Su combinación es arbitraria, en tanto que no existe necesariamente una conexión natural entre ellos, ni el significante ni el significado existen por si mismos; el producto de su combinación tiene un carácter individual y social a la vez, y es al mismo tiempo un producto de la evolución y un elemento del sistema ya existente, ningún individuo puede alterar arbitrariamente la relación entre los elementos y sus significados, ya que tal vinculación perdura por la tradición y hábitos lingüísticos.

Saussure establece que "la masa de nuestros pen-

AVRIL 1922

LE  

CEUR 

A

BARBE

1 Fr.

JOURNAL TRANSPARENT
Administration: AU SANS PAREIL
37, Avenue Kléber - PARIS (XV^e)

Une Collaboration à ce 1^{er} numéro:
PHILIPPE LECARD - TH. TRAPNEL - A.
LÉON DE HERBOD - ANTOINE JONIN -
SON - BENJAMIN PERLE - GUY
MIBEMONT - DENSAIGNES - ERIC SAUD - SEYNER -
RELAY - PHILIPPE SIGPAULT - ERIC LEARA



samientos y emociones, la sustancia o materia mental que no es ni espacial ni temporal, considerada fuera del lenguaje, constituye una nebulosa amorfa en la que no es posible realizar esta distinción es mediante signos lingüísticos".

La aportación de Saussure al estudio de los signos es sin duda fundamental para su posterior desarrollo, no obstante, aunque la verbalidad aparezca como soporte de pensamiento, el lenguaje visual (imagen) ha participado siempre de modo paralelo a la palabra, en tanto que en todo OBJETO existente, además de un significante involucra un referente visual que facilita la comunicación de los que se conoce. Más aún, es posible ubicar históricamente a la imagen como signo anterior a la palabra si reconocemos algo tan elemental como el hecho de la pintura rupestre (la que hasta hoy se conoce) no aparece asociada a evidencias de escritura alguna. Hasta donde se sabe, la iconicidad de las pinturas en las cuevas no corresponde a una madurez lingüística por el contrario a la insuficiencia lingüística la sustituye el carácter figurativo de la imagen. Y también en este caso el conocimiento se comunica a través de los signos.

Ahora bien, el ejercicio del diseño demanda de un sustento teórico de la significación en distintos planos, con la cual resulta insuficiente acogerse a una teoría de significación lingüística, por lo que la Semiótica de Charles Sanders Peirce, ofrece por su estructura, la posibilidad de sustentar mensajes a partir de lenguajes diversos.



Peirce argumentó que: Una palabra tiene significado para nosotros en tanto somos capaces de utilizarla para comunicar a los demás nuestro conocimiento e involucrarnos en el conocimiento que los demás desean comunicar.

Definió a la Semiótica como "la doctrina de la naturaleza esencial y las variedades fundamentales de la semiosis posible", con lo cual este teórico patricial de la semiótica norteamericana (e incluso considerado padre del pragmatismo, lo cual basta para señalar la solidez ideológica de sus intenciones), pone en evidencia que no se trata tan sólo de una operación de la psicología humana, sino de una necesidad de la lógica, la de que toda la evolución lógica del pensamiento sea dialógica, en donde el pensamiento es el modo más importante de representación -sino es que el único- y que no es posible tener capacidad de pensamiento sin signos.

Peirce abordó la teoría de la cognición mediante signos, con lo que explica la Semiótica como la ciencia de la semiosis y no sólo como la de los signos, la semiosis está en la estructura de un signo y en la interpretación del mismo, sin que sea posible separarlos, puesto que la interpretación de los signos se da por la inferencia a partir de los mismos, así un signo se dirige a alguien, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o posiblemente un signo más desarrollado, este signo creado es el interpretante del primer signo que a su vez tiene el mismo interpretante, y por lo tanto también un signo, y así sucesivamente; se da entonces un proceso de concatenación signica y no de contactos aislados.

Peirce definió al signo como cualquier cosa que esté determinada por alguna otra cosa llamada su objeto, que determina así un efecto en una persona. Al efecto lo llamó su interpretante y este último es determinado en forma mediata por aquel. Atendiendo a tal definición un signo es un elemento de diálogo toda vez que es interpretado, y dado que la interpretación es una actividad del conocimiento y el diálogo pertenece a la comunicación, la semiótica que Peirce concibió como una ciencia de la semiosis, es en consecuencia una ciencia de cognición y comunicación, lo que nos descubre el hilo conductor que hace posible suponerle una existencia antigua y vigente.

B.- SEMIOTICA PEIRCIANA

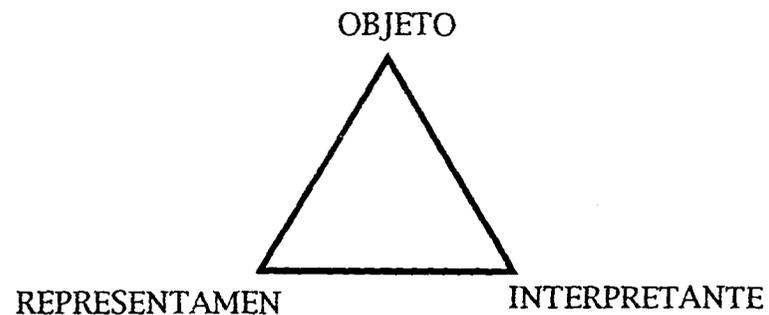
Si consideramos el Diseño como parte del universo comunicacional y no como una entidad aislada, si reconocemos la convulsa atmósfera descrita al inicio, que rige y envuelve hoy a nuestra producción gráfica (en cuanto al diseño) y si además, pretendemos realmente capitalizar la imagen visual; no sólo es pertinente sino necesario asumir la aprehensión del discurso mediante el dominio razonado de los signos.

Así, antes que pretender una conceptualización metafísica de las diversas vertientes semióticas hay que acogerse a una teoría que facilite la vinculación coherente entre el producto gráfico y su argumentación conceptual.

Es aquí donde la Semiótica Peirciana resulta un sustento metodológico útil a la producción visual; hay que señalar que el quehacer desarrollado por Juan Manuel López en la EDINBA y UAM; Román Esqueda y Benjamín Mayer en la U. Anáhuac y Salvador Carreño en la ENAP, han representado el avance más significativo en cuanto a la interpretación y aplicación de los principios peircianos al ejercicio docente del Diseño Gráfico.

Ahora bien, ¿Cuáles son los planteamientos de tal teoría?
Veamos:

Peirce establece que la Semiótica es el estudio de lo signos dentro de una semiósis general siempre y cuando exista una estructura triádica para su codificación, esta primera triada referida por Peirce es la compuesta por objeto-representamen-interpretante, en donde lo sígnico no se circunscribe a lo lingüístico, lo cual nos facilita la vinculación al contexto gráfico.



En donde:

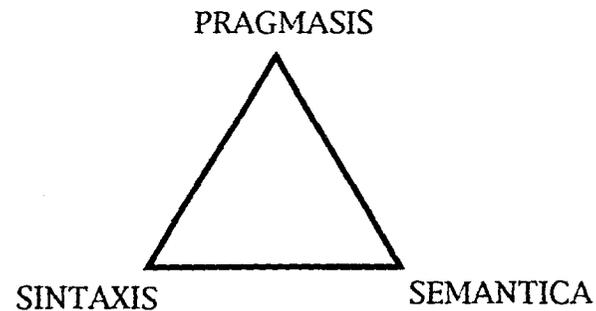
El OBJETO es el hecho o fenómeno al que el signo alude. Aquello que a través del signo se evoca es su "objeto".

El REPRESENTAMEN aparece en lugar del objeto, lo representa, con lo cual da origen a su evocación.

El INTERPRETANTE, que efectúa la interpretación del representamen, es decir, se vincula al objeto a través de la evocación del representamen.

Por lo que el signo solo llega a ser cuando se produce la relación de los tres elementos que lo conforman.

Esta estructura triádica de la comunicación (de algún modo ya propuesta desde la antigüedad griega) es producto de la triada del conocimiento, misma que da origen a las demás.

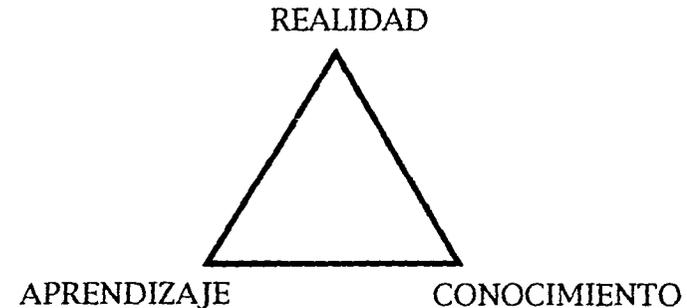


La PRAGMESIS, que corresponde a una existencia real del objeto "practicado" a través de los signos.

La SINTAXIS corresponde a la estructura, al ordenamiento de los elementos sígnicos (codificación) que representan al objeto.

La SEMANTICA, es la conceptualización, el significado.

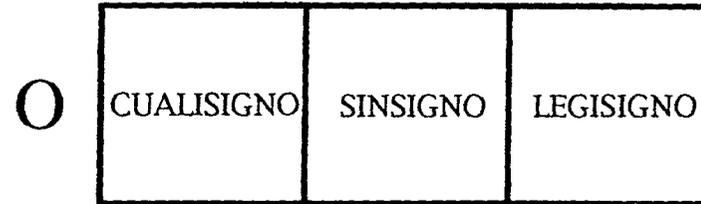
A partir de la anterior, es posible establecer la relación triadica que rige a cualquier actividad con su correspondencia precisa a cada una de las demensiones del conocimiento, por ejemplo:



En donde la REALIDAD es el objeto de estudio, el cual es expresado por una estructura que le representa en el APRENDIZAJE, para que posteriormente sea interpretado dando lugar al conocimiento lo que nos permite reconocer que cualquier obra comunicacional se desarrolla bajo las tres dimensiones de la triada matricial pragmatis-sintaxis-semántica, mismas que además de mantenerse vinculadas entre sí, se relacionan al exterior con otras. Así mismo podemos encontrar al interior de cada relación triádica un carácter preponderante de cualquier de las tres dimensiones, sin que ello suponga la nulificación de las otras dos, se trata de una dinámica de complementación, de modo que cada uno de los vértices del triángulo O-R-I están integrados a su vez por una relación signica triangular

denominada TRICOTOMIA que facilita la concatenación de signos para lograr la semiosis.

La primera tricotomía es la del OBJETO:



Se refiere a la relación del objeto consigo mismo a partir de las cualidades elementales que lo definen dando lugar a:

CUALISIGNO: cualidades formales reconocibles en el objeto y por las que se ejerce alguna aproximación a nuestro conocimiento.

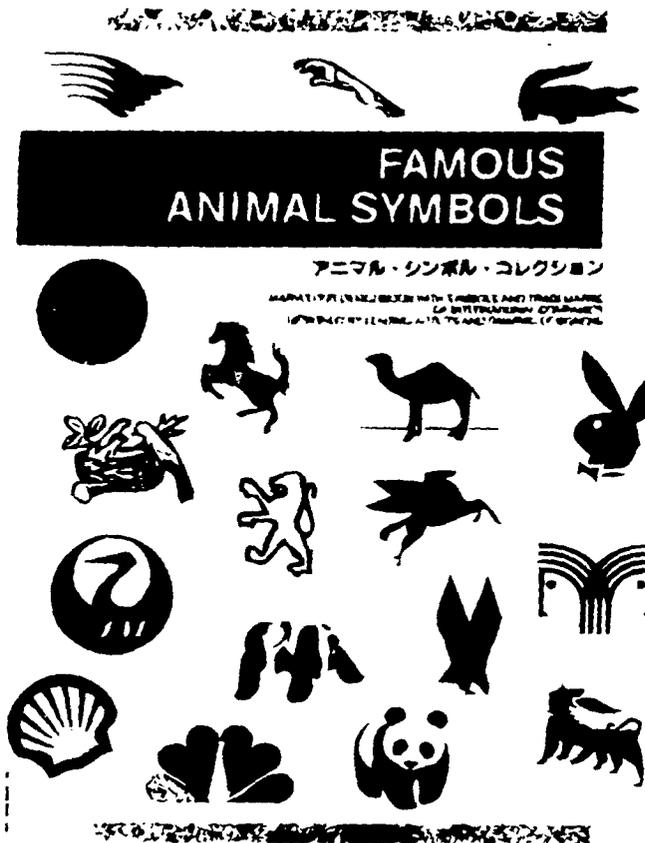
SINSIGNO: que es un signo que contiene las cualidades que sustentan al objeto son rasgos definitorios que permiten asociarlo a su propio objeto y no a otro, aún cuando guarde cierta similitud.

LEGISIGNO: es un signo que es una ley en donde como consecuencia de la sustantivación, el signo se convencionaliza es consumido y validado como representamen de un objeto específico.

En seguida tenemos la tricotomía del representamen.

R

| | | |
|-------|--------|---------|
| ICONO | INDICE | SIMBOLO |
|-------|--------|---------|



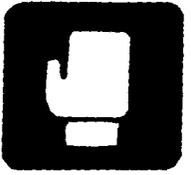
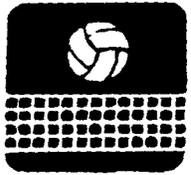
Que se sustenta en la relación de elementos propios de la "lógica" del signo y que están ligados a su práctica.

Para Pierce la división de signos fundamental es la que los clasifica en íconos, índices y símbolos, en virtud de que corresponden a las relaciones de funcionamiento.

Esta tricotomía es de especial importancia en la producción de mensajes gráficos, si consideramos que son las únicas formas de practicar materialmente (representar) el signo. El producto del diseño se inscribe preferentemente en esta tricotomía, por lo que un conocimiento suficiente de ícono, índice y símbolo puede favorecer la precisión de los mensajes gráficos.

En esta tricotomía tenemos:

ICONO: signo de similaridad efectiva que guarda estrecha relación física con el objeto al que representa. De acuerdo con la forma de representación un signo puede contener mayor o menor iconicidad respecto a



su objeto. son representaciones icónicas: la fotografía, la pintura figurativa, la escultura clásica, etc. en el proceso de comunicación, el ícono juega básicamente la función referencial.

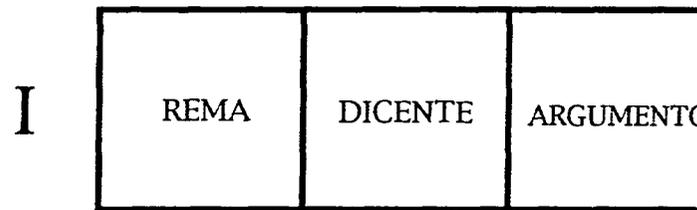
INDICE: (index) es un signo de contigüidad efectiva, que establece o tiene una conexión real con el objeto que indica. Es condición del índice ser preciso y monosémico, ya que cualquier ambigüedad da lugar a distorsiones en la interpretación,

Peirce establece que algunos índices son instrucciones más o menos detalladas sobre lo que el receptor debe hacer para colocarse asimismo en experiencia directa con el significado, tal como ocurre al hacer uso de indicaciones visuales o sistemas de señalamiento.

SIMBOLO: signo de similaridad asignada, sustentado en la convencionalización y no en la semejanza natural con su objeto. El símbolo mantiene relación racional con el objeto al que representa, puede considerarse arbitrario en tanto que no se parece a su objeto, sin embargo establece su relación con aquel por la ley o por costumbre, según el contexto cultural de lo que su significado dependerá más del perfil cultural de receptor, siempre será general ya que no reproduce ni señala a un objeto específico, sino que designa a un "tipo" de objeto.

Es importante señalar que ni el ícono ni el índice, ni el símbolo aparecen totalmente puros o diferenciados, cada uno mantiene influencia de los otros dos, un ícono puede ser en segunda instancia simbólico

La tercera tricotomía corresponde al nivel del interpretante



En donde los niveles signícos son apreciados (decodificados) por el receptor. Contiene los elementos que cierran el proceso comunicativo, interpretativo y significativo del signo, desde la pura información hasta los procesos más complejos de argumentación. Esta tricotomía está formada por :

REMA: signo que corresponde al enunciado, describe las cualidades extrínsecas del objeto por las que el destinatario aprecia la esencia del referente.

DICENTE: corresponde a la relación de orden de la representación del objeto, la retorización del signo como presentación del mensaje.

ARGUMENTO: concluye las posibilidades argumentativas contenidas en el mensaje. El receptor alcanza la semiósis luego de un proceso de concatenación signíca, con lo que el contacto adquiere su dimensión real de mensaje, ya que como se señaló anteriormente un signo solo es tal cuando se ha dado la intervención de las tres dimensiones que lo integran.

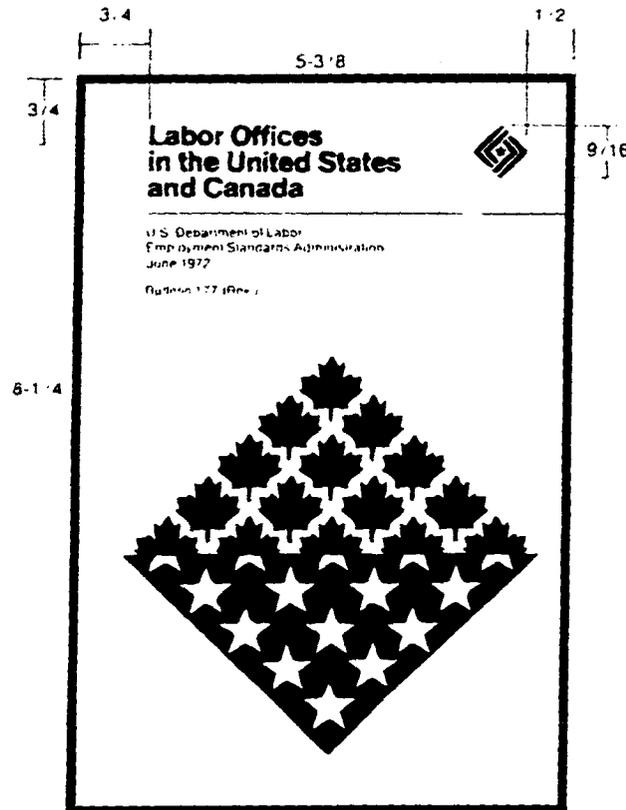
C.- RUTA SEMIOTICA PARA EL DISEÑO

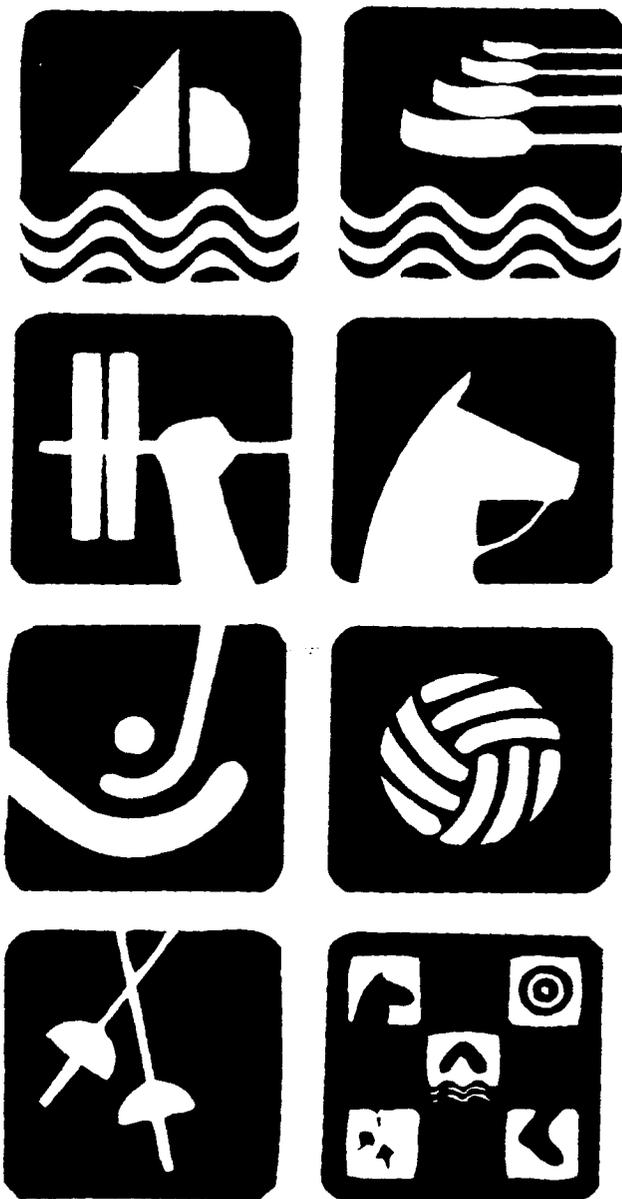
Aún cuando existe una justificación sustancial de la relación que de manera natural vincula al Diseño Gráfico con la Semiótica, es como recurrir a esta última como una disciplina complementaria y estrictamente teórica.

La hostilidad ante lo reflexivo la ha llevado al lugar donde la densidad cognositiva es un supuesto inaccesible, propiciando reservas amplias respecto a su utilidad; tales prejuicios pueden diluirse sólo en la medida en que la Semiótica deja de ser un accesorio y se asume su posibilidad de soporte comunicacional metodológico. Particularment he encontrado en la Semiótica una forma de sistematizar la producción del Diseño Gráfico y con ello detectar indicadores didácticos para su enseñanza, por lo caul mi aprendizaje de la Semiótica resulta directamente proporcional al producto de mi ejercicio docente, donde la ciencia de todos los signos posibles es metodológicamente aplicable a cualquier soporte de Diseño y viceversa.

Por lo anterior, la ruta semiótica que para un ejercicio de rediseño de señalamiento describo a continuación, resulta al mismo tiempo la aplicación de los conceptos semióticos ya señalados y su resultado en la experiencia docente.

El del señalamiento es uno de los campos del Diseño donde la responsabilidad del especialista es concretar un tipo específico de mensajes que sintetizan básicamente las actividades de desplazamineto y ubicación humana en cada entorno,





utilizando medios de información previstos, como los directorios, las señales direccionales, tipográficas y numéricas, así como las de prohibición, restricción o prevención.

En cualquier sistema de señalamiento, el diseñador actúa como intermediario entre el emisor y el receptor del mensaje (es decir, es parte del contacto) para así obtener una solución icónica y/o simbólica (y siempre indicial) a una necesidad específica de comunicación.

La señalización es un conjunto de índices gráficos que funcionan en lugares comunes (como escuelas, calles, hospitales, teatros, parques, etc.) dando ubicación y orientación a las necesidades humanas de desplazamiento, suele trascender las limitaciones dialectales, lingüísticas de los individuos aunque siempre ha de responder a la retórica y a los preceptos culturales de grupo.

La complejidad, la relación y la identidad deben estar dadas en función del número de usuarios, su contexto geográfico, ideológico, cultural y socioeconómico.

En este sentido, es importante recordar que el trabajo de Diseño del señalamiento es también parte del ambiente físico y, con el mismo deben ser congruentes los trabajos signico y estético. Jakobson nos alerta al respecto del cuidado y la atención que debemos tener con el contexto, pues es bajo su influencia que se desarrolla la función referencial.

Así es necesario contemplar que el proceso creativo debe tomar parte bajo el:

Contexto cultural.- es decir, las circunstancias que envuelven los valores, las costumbres, la instrucción formal y no formal y el devenir histórico que desemboca en la proxémica de los distintos pueblos.

Contexto estético.- formado por el estilo visual o corriente plástica de la comunicación gráfica contemporánea.

Contexto lingüístico.- el grado de apropiación de la lengua natural de usuario.

Contexto económico.- reconocido en función del estudio de mercado que dará forma al proceso producción-distribución-consumo.

Contexto ideológico.- intimamente ligado al cultural pero matizado por creencias religiosas, convicciones políticas, etc.

Contexto arquitectónico.- el correspondiente al ambiente físico en el cual se insertará el sistema.

Una vez identificado el mercado y el contexto, así como aquellos elementos que integrarán funcionalmente el acto de la comunicación en el señalamiento es oportuno incursionar. En el aspecto estructural, o sea, aquel que convertirá la experiencia de la señalización en parte de la obra comunicativa.

Para esto, abordaremos los niveles comunicativos de la señal.

Comencemos , definiendo la señal como el sistema de signos cuya esencia sintáctica es la regulación de los modos de comportamiento.

Ahora, el punto de partida para la utilización de señales reside en el propósito de transmitir un mensaje, una particularidad de los índices-señales consiste en que cada uno de los mismos admite determinados mensajes, mientras que simultáneamente excluye otros, porque únicamente cubre la triada prágmasis-sintaxis-semántica y sólo así asegura el contacto.

Todas las señales responden a tres categorías y dimensiones de comunicación estructural: PRAGMATICA, SINTACTICA Y SEMANTICA.

Dimensión monódica- categoría sintáctica- su conformación particular ordenada por un especial intencionalidad y asentada en los rasgos que la identifican como única e irrepetible (el sinsigno para Peirce).

Disensión monódica- categoría semántica- la arquetipificación de su forma en tanto que su práctica debe ser producto de una convención (lo que Peirce llama legisigno).

Dimensión diádica- contempla la relación que se da entre el soporte gráfico de la señal y el concepto comunicacional al cual se refiere.

Dimensión diádica- categoría pragmática- se refiere a la posibilidad de construir un referente icónico

como opción creativa o como punto de partida para un proceso creativo de mayor complejidad, no formal sino conceptual.

Dimensión diádica -categoría sintáctica- es el punto neurológico de todo el sistema de señalamiento, pues independientemente del grado de abstracción del referente, éste deberá siempre provocar la contigüidad efectiva de carácter social exigida por el índice.

Dimensión diádica -categoría semántica- aunque un referente icónico también produce (o debe producir) un consecuente semántico la naturaleza semántica de un referente simbólico requiere, desde el planteamiento, el manejo de una convención en la forma, el color y además posibilidades de representación dado que la similaridad por él supuesta no es efectiva, sino asignada.

Dimensión triádica -es en ésta donde la señal realmente se convierte en bien público, siempre y cuando asegure el consumo y eficiente el manejo especial.

Dimensión triádica -categoría pragmática- toda señal debe asegurar su tránsito por este nivel al constituirse como un indicador con interpretación cerrada, esto es, al ser percibida, la señal debe ser capaz de envolver al usuario y convencerlo de la autenticidad y contundencia de su mensaje (alto - no fumar - no estacionarse - peligro - salida - informes - etc.), (el rema para Peirce).

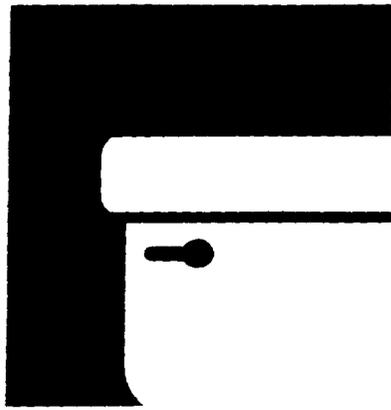
Dimensión triádica -categoría sintáctica- la señal debe garantizar también al usuario la posibilidad de una

interpretación abierta que no rompa con valores, costumbres o usos proxémicos previamente convencionalizados, pero que otorgue a la propia señal la libertad de experimentar plásticamente con los elementos formales.

Dimensión triádica -categoría semántica- constituye la elevación de la señal de soporte de un acto comunicativo a elemento vivencial de la obra de comunicación aquí, la señal debe ofertar al usuario una interpretación de sistema, desde la identificación de un particular (una señal se integra a un conjunto por su forma, color, etc. y de esa relación depende la interpretación) hasta el consumo del más general (cromatismo convencionalizado internacionalmente, otros valores gráficos igualmente estereotipados, etc.) todo lo cual constituye propiamente dicho, todo un argumento.

Por otro lado, aunque nuestra vida transcurre cotidianamente sumergiéndose es un mar de sistemas de señalamientos (apagadores, manijas, perillas, ranuras y anclajes de todo tipo), centraremos nuestra atención en un tipo de esos sistemas, que con mayor profundidad que otros incursiona en lo comunicacional. Me refiero a la señalización, todos los conjuntos de Eindices gráficos que contribuyen a nuestra mejor circulación por entornos abiertos o cerrados y a la optimización en el aprovechamiento de nuestros espacios físicos.

Al llevar tales consideraciones a un ejercicio concreto de Diseño el esquema de Peirce queda:



O

CUALISIGNO

SINSIGNO

LEGISIGNO

R

ICONO

INDICE

SIMBOLO

I

REMA

DICENTE

ARGUMENTO

Como ya se ha señalado, tanto en la lectura como en reestructuración hay que tener presentes los tres niveles (prágmico), sintáctico y semántico) por lo que el ejercicio parte del conocimiento de las características evidentes del sistema de señalamiento que se va a rediseñar.

E. CUALISIGNICA.- que corresponde a la contextualización del sistema, al reconocimiento de las características y/o cualidades generales, tales como:

- ubicación espacial (dirección espacial (dirección, plano, etc.).
- registro fotográfico del entorno.



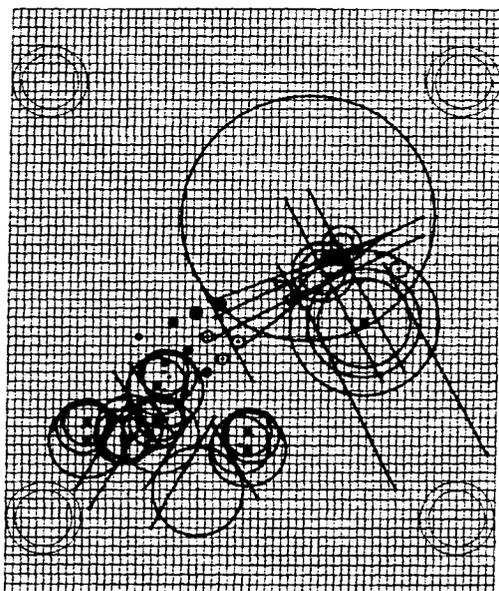
- generalidad histórica del entorno.
- perfil del usuario.
- aspecto económico.
- registro fotográfico de señales.

E. SIGNICA.- En la que se realiza la revisión de las cualidades de cada señal en los tres niveles conocidos, el pragmático se reconocen las condiciones de uso a que es sometida cada señal y sus efectos comunicacionales.

- 1) Legibilidad (sólo valor perceptual)
- 2) Impacto cromático
- 3) Angulación (altura e incidencia de luz)
- 4) Distancia visual (cotidiana)
- 5) Relación con el entorno arquitectónico
- 6) Coherencia con el contexto cultural
- 7) Calidad plástica
- 8) Resistencia al vandalismo
- 9) Dimensión

El nivel sintáctico aborda el análisis del soporte en cuanto a aspectos de diseño.

- 1) Coherencia formal particular (c/ señal)
- 2) Coherencia hacia el sistema
- 3) Jerarquización imagen-texto
- 4) Justificación geométrica
- 5) Semántica tipográfica
- 6) Ausencia de elementos superfluos



En el nivel semántico se evalúa fundamentalmente el consumo del concepto por parte del receptor

- 1) Legibilidad inmediata
- 2) Presición del significado
- 3) Balance monosemia-polisemia
- 4) Valor simbólico de color
- 5) Elementos distractores
- 6) Potencial de registro-memoria

E. LEGISIGNICA.- La revisión de cualidades da lugar de manera lógica a una depuración entre los aspectos que la señal cumple y los que no; tales conclusiones no sólo definen el nivel de eficiencia sino que determinan la dirección del proceso de Diseño.

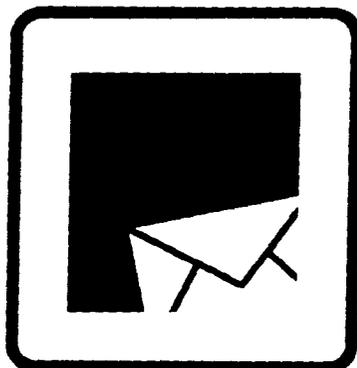
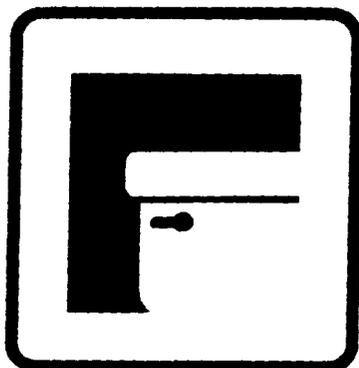
Para el representamen es posible recurrir a tres posibilidades sígnicas de acuerdo con su relación respecto al objeto.

E. ICONICA.- Similaridad efectiva, es la representación que guarda la relación más próxima a lo que representa.

E. INDICIAL.- Condición de contigüidad efectiva, en la que es posible comprender la totalidad de un concepto, a partir de la exposición de alguna de sus partes.

E. SIMBOLICA.- Cuya similaridad es asignada por la convencionalidad social.

En este nivel radica la posibilidad de materializar el signo por lo que para el Diseño Gráfico resulta fundamental su buen manejo; la etapa de bocetaje se



enriquece cuando se sustentan en alguna de las formas anteriores, que por supuesto no hay que tomar como variantes, sino como alternativas diferenciadas y determinadas por el concepto mismo.

En los valores sígnicos que corresponden al interpretante:

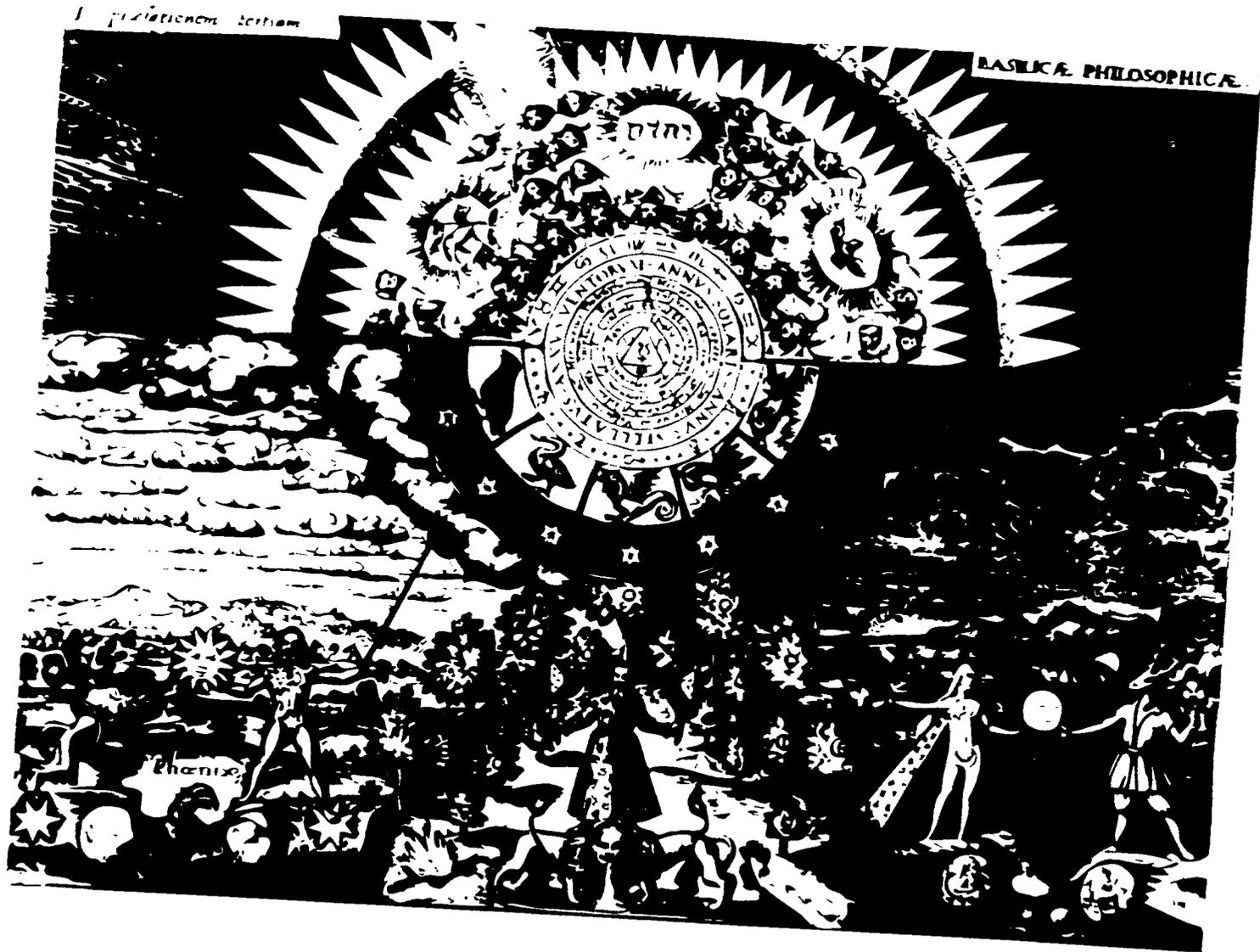
REMA.- definido como el nivel sígnico en que está contenida la esencia de lo representado, por tanto un boceto seleccionado, una propuesta aceptada, ha de tener los elementos que operan eficientemente como conecta-dores significativos, el REMA es propuesto por el Diseño, pero tal condición es avalada sólo en tanto corresponde a las expectativas de un interpretante.

En el caso del Diseño, el DICENT, concretiza la presentación del mensaje, lo retoriza y propone el aspecto que ha de darse a la esencia a que se alude con el REMA.

Un original para impresión, una prueba de color o un dummy son el enunciado con el que se establecerá contacto queda aquí contenido el manejo de los principios formales y lineamientos teóricos que sustentan al Diseño.

Finalmente, para el ARGUMENTO tenemos al producto de Diseño como tal, acabado en un prototipo, una impresión, etc. Es el nivel en el que el mensaje se codifica, se concluye, es decir, alcanza un significado.

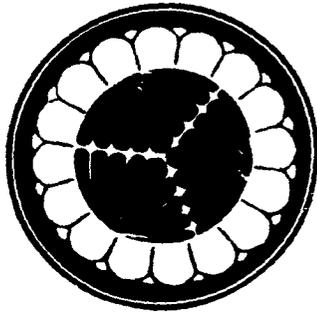
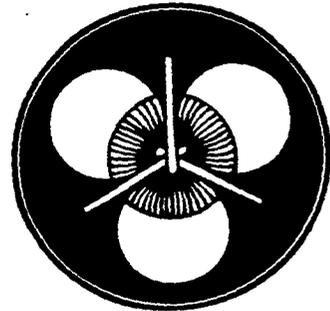
El proceso gráfico con que se ejemplifica corresponde al proyecto desarrollado por alumnos para la Secretaría de Desarrollo Social



IV. SIGNOS DE APRENDIZAJE

A.- EL LENGUAJE AUDIOVISUAL

Ya se han descrito las bases de la semiótica peirciana y su aplicación en la producción Gráfica, La circunstancia docente ha dado la posibilidad de ponderarla al interior del discurso audiovisual y puesto que se ha enfatizado en la importancia de no reconocerla como "receta" sintáctica para construir imágenes, tal ejercicio avala su correspondencia con diversos soportes y lenguajes.



No obstante que cotidianamente nos desenvolvemos en una densa atmósfera de estímulos visuales y sonoros el consumo mecánico e indiscriminado de mensajes audiovisuales, sólo genera una saturación y desecho constante de información de toda índole, cuya aparición es tan espectacular como efímera; el receptor de cualquier edad y circunstancia socioeconómica se relaciona hoy en día con su entorno a través de formas audiovisuales en una proporción considerablemente mayor a la practicada por vivencias directas, pero, quizá precisamente porque no hay nada más difícil que percibir que lo cotidiano, las posibilidades del discurso audiovisual corren el riesgo de ser sometidas a la miopía conceptual de quienes bajo cualquier circunstancia se aventuran a su producción, y es que, parece tan sencillo como empatar la proyección de imagen al sonido, que prácticamente nadie se supone ajeno a tal quehacer, y ello puede probarse con la expansión de prácticas cámaras fotográficas y/o de video que pretenden convertir al simple registro de imágenes en un ejercicio de producción audiovisual.

Sin duda, nada tan seductor en la curricula de las

carreras vinculadas a la comunicación como las asignaturas del lenguaje audiovisual, sin embargo al inicio, no media gran distancia entre las actitudes descritas líneas arriba y las que se perciben entre los potenciales productores de comunicación audiovisual.

Es importante reconocer que, así como la imagen puede ser ampliamente enriquecida en su poder expresivo apartir de una sustentación semiótica y dado que tal planteamiento no se circunscribe a los signos gráficos (lo que sería tanto como contrariar su esencia), el discurso audio-visual ha de entenderse como un mismo lenguaje y no como dos que operan simultáneamente, en donde el signo está compuesto por un referente sonoro y otro visual que vinculado por figuras de significación tales como el paralelismos, la ornamentación, el contrapunto, la evocación espacial o la temporal, el engrandecimiento o la disminución, etc. trascienden al receptor en forma de un concepto definido.

El ejercicio audiovisual, más allá del conocimiento y control de los formatos y sistemas de proyección (diaporama, video, T.V., cine, etc.) demanda en principio un conocimiento general, pero suficiente, del desarrollo histórico de la música, así como una cultura visual que active la investigación de imagen con la que ha de darse forma al concepto. Hay que subrayar que se trata de un ejercicio semántico, en el que la presentación de un signo con dimensión gráfica y sonora no sólo puede hacer la argumentación más atractiva, sino también más eficiente.

Ahora bien, es necesario evitar el prejuicio que

supone lo AUDIOVISUAL como "documental" y reconocer que la mayor parte de los estímulos de nuestro medio son audiovisuales; se trata justamente de ligar los conectores en imagen y sonido que den lugar a procesos significativos más accesibles.

Desde la óptica semiótica las mismas bases de análisis y estructuración del mensaje estrictamente gráfico son operativas en el sonoro; más que diferenciar una semiótica para la imagen y otra para la música o los efectos, hay que puntualizar que se trata de un proceso comunicacional en el que el soporte de contacto tiene forma audiovisual y que las dimensiones OBJETO - REPRESENTAMEN - INTERPRETANTE y de lo que de cada una deriva en la semiótica peirciana, no deben su existencia a alguna forma discursiva en particular sino al proceso en sí mismo. Sin embargo aunque estructuralmente podemos seguir un esquema común cada elemento sígnico (imagen y/o música) posee su propia y diferenciada semiosis.

B.- APLICACION SEMIOTICA

La lógica de audiovisual determina estructurar a partir del guionismo en tres formas básicas: como guión literario, como guión técnico, y/o como story board, quedando con ello definida la complejidad y carácter de la producción y el resultado a obtener. No obstante, es común entre los alumnos, resolver la producción audiovisual de manera asistemática, es decir, se produce el mensaje audiovisual y una vez armado integran un guión que ya no es por supuesto el mapa estructural, sino una simple justificación, dando la responsabilidad

del mensaje al recurso técnico para la proyección y marginando con ello las potencialidades del relato. Otra constante radica en la falta de la claridad en cuanto a la relación que guarda al Diseño Gráfico con los medios audiovisuales, ya que aún cuando es posible que un diseñador gráfico se llegue a desempeñar profesionalmente como director y/o productor, no es esta la razón por la que aparecen asignaturas audiovisuales en su curricula académica; hay entonces que identificar y precisar la correspondencia de las tareas, que por razón natural estarán ligadas a la parte visual, plástica, tales comográficos, escenografía, edición, manipulación computarizada, etc. Ahora bien, es de cualquier modo necesario el conocimiento completo del proceso, toda vez que justamente es en la imagen donde incide su participación.

Dado que el discurso audiovisual se caracteriza esencialmente por un relato icónico-simbólico, tanto para la imagen visual como para la sonora, hay que abordarlo en función de la significación y no sólo del orden técnico.

Si aprovechando la base de la asignatura de semiótica se conduce el contacto con las formas audiovisuales, es viable el alcance de un signo audiovisual articulado, unitario; de manera que si seguimos la base conocida, tendremos:

QUALISIGNO.- Proceso de contextualización, de investigación temática, acopio de información documental, visual y sonoro posible para integrar el contenido.

SINSIGNO.- A partir del marco de cualidades se lleva a cabo, se depura dicha información y se establece una definición preliminar.

LEGISIGNO.- Este corresponde a un guión literario en el que una definición del proyecto audiovisual en cuanto a su forma y contenido general.

A diferencia de lo que ocurre con el sistema de señalamiento, para el audiovisual el nivel del representamen Icono-Índice-Símbolo no corresponden a una solución material, tangible; sino a figuras mentales (evoluciones, alusiones, metáforas, etc.) es decir, al proceso de conceptualización de imagen (visual-sonora). Los referentes icónicos y simbólicos dan lugar a un conector index del cual descolla la solución del mensaje.

Es pertinente aclarar que aunque las imágenes que finalmente compondrán el audiovisual serán caracterizadas como íconos, indicios o símbolos, en esta etapa del trabajo todavía no existen físicamente a menos que se incurra en el error ya señalado, de armar un audiovisual a partir del acopio fotográfico. Es necesario el conocimiento de principios fotográficos, de sintaxis visual, recursos técnicos y retóricos para establecer un concepto que se resolverá en soporte audiovisual.

REMA.- La esencia conceptual el ordenamiento, el aspecto. Elementos que quedan establecidos en el guión técnico y el story board, soportes que puntualizan la complejidad y lógica de producción, así como el resultado presumible.

El proyecto audiovisual está listo para su concretización, ya existe la ruta sintáctica para materializarla.

En el DICENT quedan abarcadas posibles variantes

retóricas (sin alterar la definición semántica) así como la integración de los diferentes componentes.

Corresponde a la etapa de realización que incluye el registro fotográfico, grabación de pistas de audio, definición de formatos, montaje, pulsación, etc. lo anterior pudiera llevarnos a la suposición de la conclusión del ejercicio, sin embargo inclusive aún cuando ya se ha montado y sincronizado la producción de un diaporama, o ha concluido la edición de un video, no se agota con ello su dimensión de mensaje.

La fase ARGUMENTAL sólo se activa en el momento de la exhibición del audiovisual ante el destinatario previsto, se trata de una experiencia estrictamente vivencial donde la única posibilidad de reconocer contenidos, experimentar niveles anímicos, identificar metáforas, alusiones o permanecer hermético ante los estímulos, es justamente presenciando el mensaje audiovisual.

C.- MAS ALLA DEL AULA

Si atendemos la premisa de que "nada hay más práctico que una buena teoría", es momento de referir algunas experiencias significativas que además de nutrir la motivación por investigar la Semiótica, corroboran su pertinencia al interior del quehacer visual.

Bajo la convicción de que la mejor posibilidad de ponderar los objetos de diseño es justamente ubicándolos en su contexto, surgió la inquietud de aterrizar en proyectos reales de manera que, en

coordinación con el Departamento de Difusión Cultural de la Escuela Nacional de Artes Plásticas se inició el proyecto "Proyecto Audiovisual para la Difusión de la Obra Artística", consistente en la documentación-presentación de exposiciones montadas en las galerías de esta Escuela.

Dicho ejercicio ha resultado enriquecedor por razones tales como:

- Los alumnos tienen oportunidad de asumir la planeación y desarrollo de una experiencia real, con las peculiaridades que ello implica y vivenciando una dinámica próxima al ámbito profesional.

- Se establece un contacto entre quienes hacen ARTE y quienes hacen COMUNICACION que permite un acercamiento más objetivo al lenguaje en que cada uno argumenta sus propuestas.

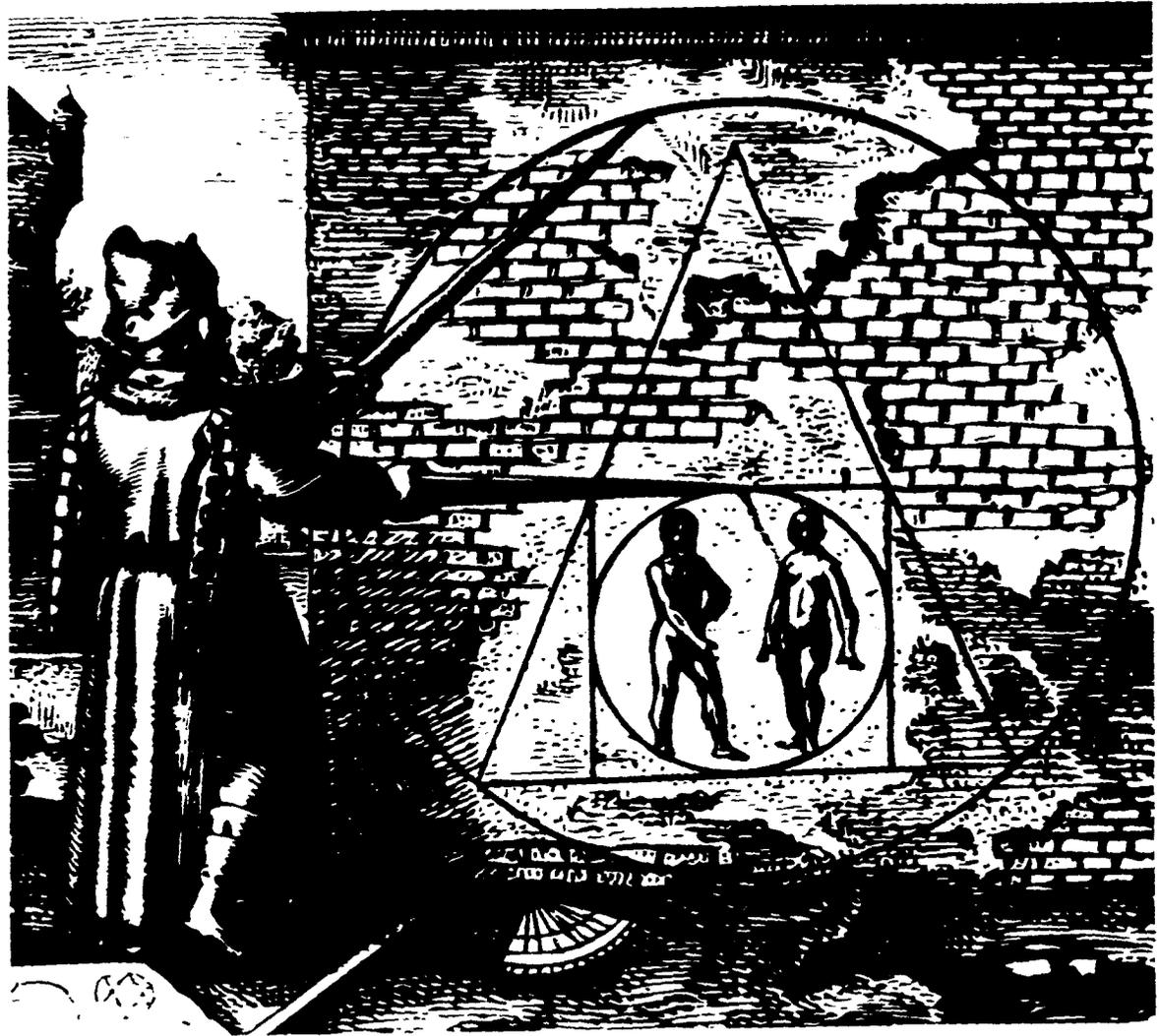
- Se favorece la relación entre autor y receptor ya que además de poner de manifiesto aspectos sustantivos de la obra, se incluyen conceptos e intenciones que no se conocen. Cabe aclarar que no se pretende "decodificar" para el receptor sino hacer la obra lo más accesible a partir de las propias presiones del artista.

- Se fomenta una actitud de apertura ante la crítica al trabajo, lo cual resulta necesario para una actividad expuesta al juicio cotidiano.

- Se promueve una participación activa de los estudiantes de la ENAP.

Luego de la documentación de exposiciones en la Escuela, entre las que figuran las de Fernando Alva, Gerardo Suzan, Manuel Felguerez, Antonio Esparza, becarios del FONCA, etc., el proyecto alcanzó su dimensión extramuros al documentar la exposición "Pintores Rumanos del Impresionismo" montada en el Museo Nacional de San Carlos, luego de la cual han sucedido dos más: "Aristide Maillol, el escultor" y "Goya, testimonios de su Historia", mismas que han sido representadas como diaporamas de la inauguración y como video durante el período de exposición; desde luego ha sido fundamental el voto de confianza de la Dirección de dicho Museo para que los alumnos muestren su trabajo en el marco de tales eventos, experiencia que ha redituado el reconocimiento del Museo de San Carlos y la valoración de los alcances del trabajo de clase; Particularmente, me ha abierto la posibilidad de medir la propuesta teórica que guía mi quehacer docente, a partir de la que considero la estrategia más efectiva: el aprendizaje significativo.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**



PARA CONCLUIR

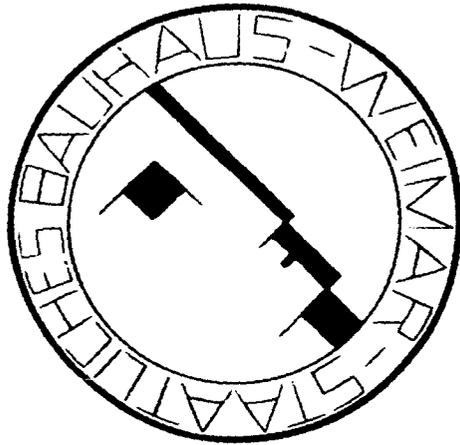
El concluir, irremediablemente para en la claridad sobre lo que no se ha contemplado o incluido, este caso no es excepción. Y dado que nuestro afán reflexivo nos demanda ver lo que no está, es pertinente reconocer que la semiótica no es tan sólo un objeto de estudio sino algo más complejo y profundo, es el proceso mismo de la significación; ello supone que cada intento es un modo de acercamiento que pretende poner en evidencia sus accesos posibles.

Lo que se ha leído en estas páginas no es paradigma, es la reflexión particular ante la situación que guarda un quehacer que adolece de un análisis y reflexión.

La importancia histórica del signo, el orden comunicacional y el desarrollo gráfico pertenecen a un mismo universo, se corresponden entre sí en cualquier tiempo y lugar, no hay entonces razón de desarticularlos y por ello la persistencia en ubicar a la semiótica como parte para el desarrollo del Diseño Gráfico; particularmente a la semiótica peirciana, cuya estructura favorece la correspondencia con tal proceso.

Cuando la seducción del ejercicio docente es una razón profesional de primer orden, las inquietudes en cualquier sentido de manera natural se multiplican de modo que hay que buscar soportes suficientes y confiables para hacer frente a una labor de tal altos riesgos, las experiencias referidas abalan la pertinencia de una ruta semiótica para el Diseño.

Por supuesto, las distancias entre la esencia teórica y lo que conozco, se han ampliado considerablemente,



y es seguro que en el camino han quedado ocultas o imperceptibles cosa que por su importancias habrían hecho este escrito más propositivo, sin embargo si lo expuesto genera algún contagio relexivo por leve que parezca, habrá alcanzado su propio peso, que al fin y al cabo el aprendizaje no es lo que se lee en un texto, sino lo que las palabras alcanzan a significar en cada uno.





BIBLIOGRAFIA

ACHA, Juan. "El consumo artístico y sus efectos", Trillas, México, 1986.

ACHA, Juan. "Introducción a la teoría de los diseños", Trillas, México, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. "El sistema de los objetos", Siglo XXI, México, 1988.

CARREÑO Salvador, "Apuntes de Semiótica y comunicación, U. Anáhuac, México.

CURIEL, Fernando. "Mal de ojo", UNAM, México, 1990.

FISKE, John. "Introducción al estudio de la comunicación", Norma Bogotá, 1986.

GARCIA- LUNA, Gerardo, "El Flojisto comunicacional", Tesis, ENAP

GODEN, Jaime. "Antología de la comunicación", Nueva Imagen, México, 1989.

LOPEZ, Juan Manuel. "Semiótica de la comunicación gráfica", EDINBA-UAM, México 1993.

MEGGS, Philip. "Historia del diseño gráfico", Trillas, México 1991.

MORRIS, Charles. "Fundamentos de la teoría de los signos", Paidós, México 1985.

PAOLI, Antonio. "Comunicación e información", Trillas, México 1978.

PEIRCE, Charles. "La ciencia semiótica" Nueva visión, Buenos Aires 1974.

SAUSSURE, Ferdinand. "Curso de lingüística general", Nuevomar, México 1982.

TAPIA, Alejandro. "De la retórica a la imagen", UAM, México 1991.

TOUSSAINT, Florence. "Crítica de la información de masas", Trillas, México 1992.

TREJO, Raul. "La sociedad ausente", Cal y arena, México 1992.

SAUSSURE, Ferdinand. "Curso de lingüística general", Nuevomar, México 1982.
México 1991.

KLOSSOWSKI, Stanislas. "El juego aureo", Ediciones Siruela, Madrid 1988.

KUNDERA, Milan. "La insoportable levedad del ser", Tusquets editores, México 1991.

TAPIA, Alejandro. "De la retórica a la imagen", UAM, México 1991.

TOUSSAINT, Florence. "Crítica de la información de masas", Trillas, México 1992.

TREJO, Raul. "La sociedad ausente", Cal y arena, México 1992.

SAUSSURE, Ferdinand. "Curso de lingüística general", Nuevomar, México 1982.
México 1991.

KLOSSOWSKI, Stanislas. "El juego aureo", Ediciones Siruela, Madrid 1988.

KUNDERA, Milan. "La insoportable levedad del ser", Tusquets editores, México 1991.