

16 de marzo de 2020

**H. Consejo Divisional
Ciencias y Artes para el Diseño
Presente**

En cumplimiento al mandato que nos ha conferido el H. Consejo Divisional a la *Comisión encargada del análisis de las solicitudes de periodos o años sabáticos y de la evaluación de los informes de actividades desarrolladas en éstos, así como del análisis y evaluación de las solicitudes e informes de la beca para estudios de posgrado*, se procedió a revisar el documento presentado como informe de sabático del Dr. Fabrice Dominique Vanden Broeck Gueritot, adscrito al Departamento del Medio Ambiente, en consecuencia se presenta el siguiente:

Dictamen

De acuerdo con la evaluación efectuada por esta Comisión, se encontró que se cumplió con el programa planteado para el disfrute del sabático, relativo a: Desarrollo de un proyecto de investigación cuya temática general sería: Retórica visual y construcción de sentido en la imagen contemporánea, por lo que se recomienda aprobar el informe.

Cabe hacer mención que el informe se presentó fuera de tiempo.

Los miembros de la Comisión que se manifestaron a favor del dictamen: Dr. Edwing Antonio Almeida Calderón, Dr. Fernando Rafael Minaya Hernández y Asesor Dr. Gustavo Iván Garmendia Ramírez.

**Atentamente
Casa abierta al tiempo**



Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas
Coordinador de la Comisión

**INFORME DEL TRABAJO REALIZADO DURANTE EL PERIODO
SABÁTICO DEL 3 DE SEPTIEMBRE DE 2018 AL 4 DE DICIEMBRE
DE 2019**

**Investigación sobre el tema
“RETÓRICA VISUAL Y CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO EN LA
IMAGEN CONTEMPORÁNEA” con la intención de definir un protocolo
de investigación para un proyecto de doctorado, fortalecer el proyecto de
investigación “LA CIUDAD DE LA IMAGEN” así como el cuerpo
académico “NARRACIÓN, ESTÉTICA ARTE Y CIUDAD”.**

M.D.I. Fabricio Vanden Broeck



ACTIVIDADES REALIZADAS

Durante el periodo sabático se realizaron las siguientes actividades:

- búsqueda y, en la medida de lo posible, consulta de bibliografía sobre el tema de la imagen, tanto en cuanto a los aspectos históricos como a los diferentes enfoques de interpretación de la imagen, y en general consulta de material bibliográfico susceptible de aportar al tema de la construcción de sentido en la imagen.
- investigación de instituciones de educación superior susceptibles de enmarcar un trabajo de tesis doctoral sobre el tema de la construcción de sentido en la imagen.
- establecimiento de contacto y trabajo con la Dra. Evangelhia Stead del Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines de la Université de Versailles Saint-Quentin, en Francia. Planteamiento de un protocolo con miras a desarrollar una tesis doctoral sobre el tema mencionado.
- a partir de Junio de 2019, participación en el "Séminaire du Tigre", seminario semanal sobre temas relativos a la imagen impresa y la ilustración en la École Normale Supérieure de Paris, como parte de la construcción y definición del protocolo de trabajo doctoral.
- impartición de la conferencia *Ailes et Racines de l'Illustration Mexicaine*, el 18 de Octubre de 2019, en el marco del "Séminaire du Tigre", en la École Normale Supérieure, Paris.

PROBLEMAS ABORDADOS

¿QUÉ?

Hoy en día, saber de imagen es indispensable, que se esté o no vinculado profesionalmente con el ramo del arte, el diseño gráfico o la comunicación.

Ser capaz de leer y deciptar imágenes en un momento en que éstas están asumiendo un protagonismo inédito en nuestras sociedades, no es una mera flatulencia cultural: resulta fundamental poder descodificar las imágenes que nos asaltan, asumir frente a ellas una actitud consciente, activa, y en última instancia, selectiva. De no ser así, las imágenes, al impactarnos sin filtro analítico alguno, entran directamente al subconsciente y actúan desde ahí, modulando nuestra percepción del mundo exterior.

¿COMO?

- Se realizó una investigación bibliográfica relativa a la construcción de sentido en la imagen contemporánea.

- En paralelo, se contactó a diversas instituciones de enseñanza superior para seleccionar una, susceptible de enmarcar un trabajo de doctorado orientado al tema de la imagen. Se buscaron dichas instituciones en Francia y Bélgica por la tradición que ambos países tienen en relación a la investigación de la imagen y sus significados, a saber, la Escuela de

París, identificada con Roland Barthes y la Escuela de Lieja, en Bélgica, cuyo principal representante es Jean Marie Klinkenberg.

- Después de sondear diferentes opciones y luego de un primer contacto positivo con la Dra. Evanghelia Stead del Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines de la Université de Versailles Saint-Quentin, en Francia, acordamos que fuese ella mi asesora de tesis -requisito indispensable para poder inscribir un doctorado en una Universidad en Europa-.

Se optó entonces por la Université de Versailles Saint-Quentin, en Francia y se procedió, en cuanto fue posible, a las entrevistas del caso con la Dra. Stead para acordar y afinar el tema así como la mecánica de trabajo y mi participación en una serie de seminarios sobre imagen.

-Se redefinió el tema de tesis de doctorado, en acuerdo con la Dra. Stead, en cuanto a que se limitó el campo de estudio a la ilustración en publicaciones, revistas y libros, quedando el tema como sigue: "Orígenes de la construcción de sentido en la ilustración contemporánea".

-Se definió el *corpus* del trabajo para el proyecto de tesis ubicándolo en el periodo de fines del siglo XIX -era del Decadentismo o *fin-de-siècle*- ya que esta corresponde a una época de enorme producción y popularización del libro, en todas sus formas y versiones, en particular el libro ilustrado, optándose por abordar el estudio del trabajo de los ilustradores siguientes:

- en la tradición francófona, **Felix Vallotton**, quien hizo parte del grupo *Les Nabis* que incluía a Bonnard y Vuillard. Su trabajo de grabado en madera orientado a la ilustración es particularmente notable y fue muy apreciado en su momento.

- en la tradición mexicana, **Julio Ruelas**, ilustrador y artista de la escuela del Simbolismo que colaboró en la Revista Moderna y quien cuenta entre sus influencias a Arnold Böcklin, pintor simbolista que tuvo mucha influencia en los surrealistas y a Félicien Rops, exponente del Decadentismo.

- en la tradición anglosajona, **Aubrey Beardsley**, dibujante excepcional, representativo de la corriente esteticista, contraparte británica del Simbolismo.

- en la tradición germánica, **Marcus Behmer** quien de entrada puede parecer un émulo de Aubrey Beardsley pero de quién se aleja por su vertiente expresionista y una mayor oscuridad.

- en la tradición italiana, la obra de **Alberto Martini**, diseñador, ilustrador y pintor de influencia simbolista, precursor del surrealismo.

- por otra parte y aunque no es propiamente un artista *fin-de-siècle* ni un ilustrador -salvo ocasional y en sus principios- se propone a **René Magritte** cuyo sorprendente discurso visual refleja perfectamente todas las categorías de las figuras de retórica de la imagen, además de haber sido y ser todavía inspiración de muchos de los ilustradores contemporáneos.

PARA QUÉ?

Además de un interés personal por el tema de la imagen, este resulta hoy día de interés general ya que no se puede negar que la época actual está marcada por la imagen que está siendo llamada a jugar un papel fundamental en nuestras sociedades, no sólo como soporte

de la información y la comunicación, sino, de manera más sutil, en la construcción de nuestro imaginario, de nuestra memoria colectiva, y a fin de cuentas, del mito que nos permite ubicarnos en una perspectiva histórica y reinventarnos como colectividad.

ASPECTOS METODOLÓGICOS

Introducción

Se planteó de entrada, una investigación bibliográfica general sobre el tema de la construcción de sentido en la imagen, en paralelo a la búsqueda de una opción institucional para el desarrollo de un doctorado sobre el tema.

Justificación

Se parte de una hipótesis general que plantea que, para efectos de expresión y comunicación, estamos gradualmente pasando de una civilización del texto a una civilización de la imagen.

En ese sentido el estudio de la imagen y, en particular, de su carga y sus significados, es de particular interés, sobre todo tratándose de profesionales de la imagen y la comunicación.

Planteamiento del problema

¿Qué es una imagen?

¿Cuáles son las diferentes estrategias para abordar el análisis de la imagen?

¿Toda imagen refleja el uso de retórica y otros recursos de significación?

¿Cuáles son los orígenes de la construcción de sentido en la imagen?

Objeto de estudio

La imagen en general, en particular la imagen publicitaria en la que es evidente una intención de seducir y donde se verifica el uso consciente de retórica visual y otros recursos visuales.

Preguntas de investigación

Es un hecho que la publicidad, como ya apuntó Barthes, utiliza todos los recursos a su disposición para seducir, convencer, y, en algunos casos, avasallar. Pero, ¿es este el caso en todas las instancias de la imagen?

¿La imagen impresa y la ilustración son también terreno de experimentación de la retórica visual y demás recursos visuales?

¿Cuáles son los antecedentes del uso de recursos retóricos en la imagen impresa y en el caso particular del libro ilustrado?

¿Quiénes son los precursores de la construcción de sentido en la imagen impresa?

¿Quiénes son algunos los primeros artistas/ilustradores que utilizan la retórica y otros recursos visuales para construir sentido? ¿Es eso un acto consciente e intencional en ellos?

Objetivos generales y específicos

- Generar una bibliografía sobre el tema
- Buscar una institución de enseñanza superior donde poder inscribir una tesis de doctorado sobre el tema de la construcción de sentido en la imagen impresa.
- Definir o afinar un tema de tesis doctoral

Fundamentación teórica

Tendemos a creer que las imágenes están hechas para ser vistas cuando en realidad están hechas para ser *leídas*. Las imágenes están por doquier, interpeándonos, y si bien la mayoría de la gente puede leer un mensaje escrito, es incapaz de *leer* una imagen. El grueso de la población actual es *alfabeta* textual y analfabeta visual.

En la Edad Media, la gente era capaz de leer imágenes debido a que estas resultaban fundamentales para el proceso de catequización de un público mayoritariamente analfabeta y los sacerdotes -que eran quienes manejaban las claves y los códigos de las imágenes- intermediaban entre imagen y feligresía, es decir entre la imagen y el receptor.

Con el siglo XX, llegó muy rápidamente el desarrollo, popularización y proliferación del cartel publicitario, la fotografía, la radio, el cine, la televisión, de los anuncios espectaculares y luminosos, el video, las computadoras, los video-juegos, los teléfonos celulares, además del arsenal de símbolos, signos y códigos visuales que nos permiten ubicarnos espacial y temporalmente en las urbes modernas, y las manifestaciones espontáneas e indómitas como el *graffiti* o los *tags* urbanos, que han envuelto al mundo en un entorno imaginístico originado en la confluencia del desarrollo urbano y la industrialización.

Este entorno fue bautizado con el nombre de "iconósfera" por el periodista, cineasta y ensayista francés Gilbert Cohen-Séat, fundador del Instituto de Filmografía de París, ya en 1959, cuando la proliferación de la imagen no era aún ni la pálida sombra de lo que es hoy en día.

La discusión en torno al espacio dominado por la imagen y sus alcances, que se inicia a mediados del siglo XX, anticipa el fenómeno que hoy es cada vez más evidente: estamos frente a un proceso de transición: transición de la cultura escrita a la cultura visual. Es un fenómeno que apenas comienza y que traerá sin duda consigo cambios aún más dramáticos.

Metodología de la investigación

- Consulta bibliográfica
- Investigación de las orientaciones de las varias instituciones de educación superior susceptibles de enmarcar el proyecto de tesis doctoral antes mencionado que permitiría profundizar el tema.

Fuentes de consulta

- Bachelard, G., "La poética del espacio", FCE, México, D.F. , 1990
- Bachelard, G., "La poética de la ensoñación", FCE, México, D.F. , 1993
- Barthes, R., "Lo obvio y lo obtuso / Imágenes, gestos, voces", Editorial Paidós, Barcelona, 1986
- Berger, J., "Modos de ver", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000
- Berger, J., "Mirar", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001
- Chevalier, J. "Dictionnaire des symboles" Ed. Bouquins, Paris ,1982
- Durand, G. "Les structures anthropologiques de l'imaginaire", Ed. Bordas, Paris, 1963
- Eliade, M. "Traité d'histoire des religions", Payot, Paris 1959
- Foucault, M. "Las palabras y las cosas/ una arqueología de las ciencias humanas", Siglo XXI Editores España, Madrid, 1998
- Foucault, M. "Vigilar y castigar", Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2002
- Gruzinski, S. "La guerra de las imágenes / De Cristóbal Colón a *Blade Runner* 1492-2019", FCE, México D.F., 1994
- Gubern, R. "Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto", Anagrama, Barcelona, 2007
- Joly, M. "Introducción al análisis de la imagen", La Marca Editora, Buenos Aires, 1999
- Jung C., "El hombre y sus símbolos", Editorial Paidós, Barcelona, 1964
- Jung, C., "L'homme à la découverte de son âme; structure et fonctionnement de l'inconscient", Editions du Mont-Blanc, 4ème édition, Genève 1950
- Klinkenberg, J.M. "Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image" Seuil, Paris, 1992
- Klinkenberg, J.M. "Précis de sémiotique générale", Points, Paris, 2000
- Laplanche, J. "Vocabulaire de la psychanalyse", Flammarion, Paris, 1967

Panofsky, E. « L'œuvre d'art et ses significations », Gallimard, Paris, 1969

Panofsky, E. "Estudios sobre iconología", Alianza Editorial, Madrid 2005

Stead, E. "La chair du livre / Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle", PUPS, Paris, 2012

Vanden Broeck, F. "Ojo en blanco", Auieo, Cd. De México, 2012

RESULTADOS

- Se concluyó una investigación preliminar sobre análisis de la imagen.

- Después de explorar las diversas posibilidades de inserción en una institución de enseñanza superior para fines de doctorado en el área que nos ocupa, se estableció contacto con la Dra. Stead del Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines de la Université de Versailles Saint-Quentin, en Francia, quien aceptó ser mi asesora de tesis de doctorado y con quien acotamos y afinamos la propuesta de tesis doctoral.

- Se tenía planeado inscribirse formalmente al doctorado en Septiembre 2019, para lo cual había que cubrir una serie de requisitos, entre otros unas entrevistas con mi asesora para afinar el tema así como participar en una serie de seminarios previos a la inscripción. La intención era viajar a Francia a partir de Febrero a este efecto e inscribir el doctorado en Septiembre.

Además, se tenía pensado solicitar la beca para estudios de posgrado del Consejo Divisional de Cyad antes de proceder a la inscripción en forma.

El proceso se retrasó debido a la huelga de tres meses que paralizó la UAM de Febrero a Abril de 2019.

Se logró finalmente viajar a Francia a partir de Junio para entrar en contacto con la Dra. Stead y participar en los seminarios, una vez que se levantó la huelga y se normalizaron los pagos de nómina.

Afortunadamente, se benefició de una extensión del periodo sabático (que debía concluir a principios de Septiembre) por tres meses para compensar el tiempo de la huelga.

En esos tres meses (de Septiembre a Diciembre) se consolidó el contacto con la Dra. Stead, se acotó y afinó la propuesta de tesis y se participó en los seminarios del "Séminaire du Tigre".

La intención ahora es lograr la inscripción a partir de Septiembre del presente año.



Paris, le 18 janvier 2019

Lettre de recommandation à la candidature de M. Fabricio VANDEN BROECK
en vue d'études de doctorat

Mesdames, Messieurs,

en novembre 2018, M. Fabricio Vanden Broeck, illustrateur reconnu, a pris contact avec moi en vue d'une inscription en thèse de doctorat à effectuer en France.

Nous avons discuté de plusieurs sujets possibles dans ses compétences professionnelles et linguistiques et nous avons établi un sujet de recherche qui tournerait autour des *Origines de la construction de sens dans l'illustration contemporaine*.

Je certifie par la présente que je m'engage à suivre M. Fabricio Vanden Broeck dans ce travail qui impliquerait une inscription en doctorat à l'Université de Versailles Saint-Quentin en Yvelines.

Fait le 18 janvier 2019

Evangelia Stead
Professeure de Littérature Comparée
Université de Versailles Saint-Quentin
47, boulevard Vauban - 78047 GUYANCOURT Cedex - 01 39 25 56 41

Évanghélia STEAD

Professeure de Littérature Comparée, classe exceptionnelle, Université de Versailles Saint-Quentin (UVSQ)
Directrice du séminaire interuniversitaire du TIGRE (École Normale Supérieure, 45, rue d'Ulm, 75005 Paris)
membre de l'Institut universitaire de France

Investigación sobre el tema
"RETÓRICA VISUAL Y CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO EN LA IMAGEN
CONTEMPORÁNEA" con la intención de fortalecer el proyecto de investigación
"LA CIUDAD DE LA IMAGEN" y el cuerpo académico "NARRACIÓN, ESTÉTICA
ARTE Y CIUDAD" y definir un protocolo de investigación para un proyecto de
doctorado.

M.D.I. Fabricio Vanden Broeck



RETÓRICA VISUAL Y CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO EN LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA

La imagen revelada

En la época actual y como nunca antes, la imagen está siendo llamada a jugar un papel fundamental en nuestras sociedades, no sólo como soporte de la información y la comunicación, consustanciales a nuestra modernidad, sino, de manera más sutil, en la construcción de nuestro imaginario, de nuestra memoria colectiva, y a fin de cuentas del mito que nos permite ubicarnos en una perspectiva histórica y reinventarnos como colectividad.

Tendemos a creer que las imágenes están hechas para ser vistas cuando en realidad están hechas para ser *leídas*. Las imágenes están por doquier, interpelándonos, y si bien la mayoría de la gente puede leer un mensaje escrito, es incapaz de *leer* una imagen. El grueso de la población actual es *alfabeta* textual y analfabeta visual.

En la Edad Media, la gente era capaz de leer imágenes debido a que estas resultaban fundamentales para el proceso de catequización de un público mayoritariamente analfabeta y los sacerdotes -que eran quienes manejaban las claves y los códigos de las imágenes- intermediaban entre imagen y feligresía, es decir entre la imagen y el receptor.

Con el siglo XX, llegó muy rápidamente el desarrollo, popularización y proliferación del cartel publicitario, la fotografía, la radio, el cine, la televisión -el sonido ha venido a darle una contundencia adicional a la ya de por sí persuasiva imagen-, de los anuncios espectaculares y luminosos, el video, las computadoras -con sus notables interfaces gráficas-, los video-juegos, los teléfonos celulares, además del arsenal de símbolos, signos y códigos visuales que nos permiten ubicarnos espacial y temporalmente en las urbes modernas, y las manifestaciones espontáneas e indómitas como el *graffiti* o los *tags* urbanos, que han envuelto al mundo en un entorno imaginístico originado en la confluencia del desarrollo urbano y la industrialización.

Este entorno fue bautizado con el nombre de "iconósfera" por el periodista, cineasta y ensayista francés Gilbert Cohen-Séat, fundador del Instituto de Filmografía de París, ya en 1959, cuando la proliferación de la imagen no era aún ni la pálida sombra de lo que es hoy en día.

El término designa a un "ecosistema cultural formado por los mensajes icónicos audiovisuales que envuelven al ser humano, basado en interacciones dinámicas entre los diferentes medios de comunicación y entre éstos y sus audiencias" (Gubern, citado por Fernando Vázquez 1996;183).

El semiólogo Yuri Lotman propone el término de semiósfera para nombrar al entorno de signos que envuelven al hombre moderno.

La iconósfera sería pues, una parte de esta semiósfera al igual que la mediasfera propuesta por el filósofo Abraham Moles y que hace referencia al imaginario producido por los medios de comunicación o *mass-media*.

Esta discusión en torno al espacio dominado por la imagen y sus alcances, que se inicia a mediados del siglo XX, anticipa el fenómeno que hoy es cada vez más evidente: estamos frente a un proceso de transición: transición de la cultura escrita a la cultura visual.

Es un fenómeno que apenas comienza y que traerá sin duda consigo cambios aún más dramáticos.

Toda etapa de transición es, por definición, caótica y si bien se desarrolla en un caldo de cultivo rico en experimentaciones y propuestas innovadoras, estas no son exentas de reacciones adversas.

Y cuando se trata de la imagen, como veremos, las pasiones se desatan.

La imagen es hoy en día todopoderosa: omnipresente y avasalladora.

En un poco más de 100 años, la imagen, antes sacralizada y reservada a recintos ceremoniales o restringida a grupos privilegiados, ha salido de los cenáculos de clérigos o intelectuales para invadir el espacio público y apoderarse de una diversidad inédita de soportes desde donde nos interpela sin cesar.

La ubicuidad y banalización de la imagen hoy en día es un fenómeno relativamente reciente, resultado de un muy gradual proceso de externalización que tomó siglos.

Ser capaz de leer y deciptar imágenes en un momento histórico en que éstas están asumiendo un protagonismo inédito en nuestras sociedades, no es una mera flatulencia cultural: resulta fundamental poder descodificar las imágenes que nos asaltan, asumir frente a ellas una actitud consciente, activa, y en última instancia, selectiva. De no ser así, las imágenes, al impactarnos sin filtro analítico alguno, entran directamente al subconsciente y actúan desde ahí, modulando nuestra percepción del mundo exterior.

Historia de la imagen, sus usos y desusos

La imagen ha, desde siempre, infundido respeto y temor, en parte porque la creación de imágenes ha sido privilegio de unos cuantos, aquellos con el raro talento creador, percibidos desde entonces como demiurgos, interlocutores privilegiados de la comunidad y los dioses.

Incluso hoy en día se considera un ser de excepción al hacedor de imágenes, al artista, cuya intuición y sensibilidad le permiten fungir como oráculo de la comunidad a la que pertenece, portavoz e interprete por excelencia del subconsciente colectivo.

Y desde siempre, la imagen ha sido investida de un carácter mágico.

En todas las culturas se le ha atribuido, y en algunas se le sigue atribuyendo, un poder invocador, un poder propiciador por sustitución, como si la imagen representara -literalmente- al ser que le sirve de modelo. En esa premisa se basa la práctica del vudú, por ejemplo.

Por otro lado, persiste la idea atávica, en un mayor o menor grado, de que la imagen, al constituirse, se apropia de parte de la esencia del ser que representa, como si el proceso le sustrajera algo al modelo. Aún hoy en día, en muchas sociedades tradicionales, la gente se rehúsa a ser tomada en fotografía por miedo de que esta les robe el alma o parte de ella.

De entre las imágenes mas antiguas de que tengamos conocimiento están las representaciones animales del paleolítico (60,000 a 100,000 años A.C.) que se descubrieron en las cuevas de España y Francia (Altamira y Lascaux), a finales del siglo XIX.

En "El hombre y sus Símbolos" de Carl Jung y otros autores, Aniella Jaffé comenta que todavía hoy en día, los habitantes de las regiones cercanas a las cavernas donde se han encontrado imágenes prehistóricas, les guardan temor y evitan siquiera acercarse a ellas.

En África, los nómadas que pasan cerca de estas cuevas dejan ofrendas delante de las imágenes. En una mayor o menor medida, se les ha siempre atribuido a estas cavernas un carácter mágico-religioso.

En la mayoría de estas cuevas, el visitante debe franquear pasajes estrechos, oscuros y húmidos cuya función es, sospechamos, maximizar el impacto visual de las imágenes cuando finalmente se topa con ellas.

Esta difícil progresión hacia la imagen por pasadizos estrechos y oscuros debía tener un impacto enorme en el hombre primitivo.

Esto sugiere la decisión, de origen, de alejar estas imágenes del vulgo y reservarlas exclusivamente a fines ceremoniales.

Son casi todas imágenes de animales y, contrariamente a lo que se pudiera suponer, se aprecia una gran maestría y madurez artística en su factura.

Por otro lado, hay evidencias de que muchas de estas imágenes fueron utilizadas como blanco lo cual sugiere una suerte de ritual -que reencontramos en el vudú- en el que la imagen hace las veces de doble del animal que representa: por vías del sacrificio simbólico basado en el grado de "realidad" atribuido a la representación, el cazador anticiparía el resultado de la caza.

Por cierto, en el Occidente moderno y racional, y mas allá del ámbito religioso donde se invoca a los santos por medio de imágenes, la creencia en el poder propiciador de la imagen sigue tan vigente como siempre y la literatura, como el arte en general, la hacen resurgir del imaginario colectivo de cuando en cuando. Relatos como el de Blanca Nieves - "mirror, mirror on the wall, who's the fairest of them all?" - y obras literarias como "El retrato de Dorian Gray" de Oscar Wilde, no son sino un botón de muestra.

“En el principio era el Verbo”.

Para los cristianos, el mundo se origina con la palabra, El Verbo.

Desde muy temprano, el cristianismo condena la adoración de imágenes bajo el argumento de que al adorar las imágenes, se desvía la devoción de su destinatario único y absoluto que debiera ser Dios.

Se adora una imagen de Dios en el lugar de adorar a Dios.

La imagen generaría idolatría. La gente adora la imagen y no la divinidad detrás de la imagen.

En el judaísmo como en el cristianismo, la prohibición de representar una figura divina se explicita en el segundo mandamiento formulado en la Biblia:

“No harás imagen tallada ni representación alguna de las cosas que están arriba en los cielos, que están abajo en la tierra y que están en las aguas, mas abajo de la tierra. No te prosternarás ante ellas y no les servirás...”

La cuestión teológica de la representación de lo divino es común a las tres religiones monoteístas: judaísmo, cristianismo e islamismo.

Las tres le atribuyen a la divinidad un carácter de trascendencia que la sitúa más allá de la humanidad, tal como la representamos: no hay imagen capaz de representarla.

Evoquemos la escena en donde Moisés, al bajar del monte Sinaí con las dos tablas de la ley, encuentra al pueblo entregado a la idolatría -el becerro de oro- y a la fiesta de los sentidos.

Ante esto, Moisés monta en cólera y arroja las tablas a los pies del becerro de oro. Estas se quiebran.

El simbolismo es poderoso: el verbo se rompe al estrellarse a los pies del becerro, es decir a los pies de la imagen.

Esta escena sugiere a la imagen como algo distractor, perverso, corruptor, ligado a los sentidos, por lo tanto a la ilusión.

Se le concede a la imagen un poder de seducción del que el verbo está desprovisto, pero sugiere también que esa seducción es más cercana al espejismo que al reflejo: es el canto de las sirenas que anuncia la perdición.

En su alegoría de la caverna, Platón condena a la imagen porque esta nos ofrece una visión parcial y engañosa del mundo, mediada por los sentidos y solo la razón nos permite alcanzar el mundo inteligible, el más cercano a la realidad. Para él, la imagen no es más que una sombra de la realidad y no aporta luz verdadera sobre esta.

A pesar de la prohibición bíblica, el cristianismo empieza muy rápidamente a producir imágenes. Ya no les llama ídolos sino íconos y la teología de los iconos tiene por objeto aportar explicaciones a las paradojas de la fe.

La imagen se mantiene en la representación de la divinidad en el mundo cristiano pero esos momentos de apertura a la imagen en los templos de culto alternan con momentos de abierta persecución.

Destacan las campañas de destrucción de imágenes y persecución de los hacedores de imágenes en el siglo VII y VIII del Oriente Medio bizantino, que se conocen como la iconoclastia.

La primera campaña, promovida con violencia por el emperador León III, el Isáurico, se inicia en el año 726 con una serie de edictos que proscribían el culto y el uso de las imágenes de los santos y de los ángeles, de Cristo y de la Virgen. Esta campaña duró hasta la muerte del emperador León IV en el año 780. La fanática destrucción de todo un patrimonio artístico y religioso, expresión viva de la piedad popular, produjo una reacción no menos enérgica por parte de San Germán, patriarca de Constantinopla, depuesto por el emperador en el año 730, y de San Juan Damasceno, quienes defendieron la legitimidad del culto a las imágenes, entendido como veneración y no adoración.

Otros obispos orientales y el Papa Gregorio III se les sumaron en la condena de la iconoclastia.

La paz se restableció en el año 787 gracias a Irene, la mujer de León IV, quien una vez viuda y en su calidad de emperatriz regente, convocó, de acuerdo con el Papa Adriano I y con el patriarca de Constantinopla, el II Concilio de Nicea. En este Concilio se impuso la legitimidad del culto a las imágenes y se condenó la ola iconoclasta argumentando que el honor rendido a la imagen se transmite al ser que esta representa y quién venera la imagen honra finalmente al personaje que la imagen representa. Se acepta entonces que el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios, lo cual acaba legitimando el uso de la imagen.

La segunda oleada iconoclasta promovida por León V el Armenio y continuada por Miguel II el Balbuciente y por el emperador Teófilo, duró de 815 al 842.

La emperatriz Teodora, viuda de Teófilo, puso fin a esta campaña y así, el primer domingo de cuaresma del año 843 en la iglesia Santa Sofía de Constantinopla, fue solemnemente celebrada la primera fiesta de las imágenes o fiesta de la Ortodoxia, que todavía dura hoy en la Iglesia oriental.

La imagen como arma de guerra

Históricamente, las imágenes han sido, también, armas ideológicas.

Para conquistar al enemigo no basta con derrotar a sus ejércitos. Es necesario destruir su imaginario -y por lo tanto sus imágenes- y sustituirlas por las del vencedor.

En "La guerra de las imágenes", Serge Grusinski sigue el proceso de destrucción, sustitución y reapropiación de las imágenes en los eventos vinculados con el descubrimiento y la colonización en México: "el descubrimiento de América desencadenó una gigantesca guerra de las imágenes. En cuanto Cristóbal Colón

pisó las playas del Nuevo mundo, los navegantes se interrogaban sobre la naturaleza de las imágenes que poseían los indígenas de Cuba y Santo Domingo. Las observaron, las describieron y después las eliminaron”.

La conquista de México fue, lo sabemos, una conquista a la vez militar y religiosa. Los soldados españoles llegaban flanqueados por misioneros igual de aguerridos, templados por la fe. Estos tenían a su cargo la parte ideológica de la Conquista: la mas definitiva, la conquista de las almas; y para esta, como en toda campaña propagandística, la imagen era fundamental.

El proceso de conquista incluía la destrucción sistemática de las imágenes e ídolos indígenas que venían reemplazados por las imágenes del santoral católico. Nos dice Gruzinsky: “a partir de 1525, los religiosos españoles introducen la imagen europea que el grabado había contribuido a multiplicar y difundir por doquier. La imagen fue concebida como instrumento de evangelización; difundió los grandes episodios de la historia sagrada, El Domingo de Ramos, la Crucifixión, la Resurrección...”

Desde luego, la aparición de la imprenta, precedida ligeramente por la aparición de la xilografía en los inicios del siglo XV, permitieron la multiplicación del mensaje y la imagen, y su socialización, fundamentales para el éxito de la abrumadora campaña propagandística emprendida por la iglesia española.

Pero es bien sabido que cuando se destruye la imagen, esta regresa con mas fuerza y en la segunda mitad del siglo XVI, la particular representación de la efigie de la Virgen de Guadalupe hecha por el pintor indígena Marcos a solicitud del arzobispo Montúfar, que por cierto es la imagen arquetípica, introduce elementos indígenas en una imagen de origen europea (el culto a la virgen del Tepeyac resulta, de hecho, de un proceso de sincretización en donde convergen Toci, la “madre de Dios” o Tonantzín, y la Virgen María).

El mestizaje tiene una de sus primera manifestaciones en el mestizaje de la imagen. El arquetipo de esta imagen nueva, manierista y después barroca, sustituye a las imágenes franciscanas.

La imagen guadalupana genera un consenso que trasciende las barreras étnicas y sociales y, con el tiempo, logra imponerse como imagen identitaria uniendo el mundo indígena con el criollo y dándole su primer impulso a un incipiente nacionalismo.

Los españoles intentan, en diversas ocasiones, contraponer a esta nueva imagen barroca rica en simbolismos, modelos de vírgenes europeas como la Virgen de los Remedios, emanada de la tradición pictórica flamenca, caracterizada por una estética realista y un gran lujo en el detalle.

Evidentemente, detrás de la confrontación de las imágenes está la confrontación de las ideologías.

La imagen barroca se impuso y la virgen de Guadalupe fue, a principios del siglo XIX, el estandarte que el cura Hidalgo enarboló para poner en marcha la lucha

por la independencia. Y es, hasta ahora, el símbolo mas poderoso de la identidad nacional mexicana.

La imagen es también la encarnación de una ideología, y el ineludible ritual simbólico de destrucción de imágenes para sustituirlas por otras en un cambio de régimen no es exclusivo de los conquistadores españoles.

En el Egipto faraónico no era raro ver las estatuas de faraones divinizados ser destruidas por sus sucesores: citemos la destrucción de las estatuas de Hatchepsut por su sucesor, Thoutmôsis III.

Recientemente y gracias a los medios masivos de comunicación, todos fuimos testigos de la destrucción de las estatuas de Stalin y Lenin que siguieron a la caída del muro y del bloque soviético en Europa, así como de la destrucción de las estatuas de Saddam Hussein cuando la caída de su régimen en Irak.

Símbolo, mitos, y ritos

“La abstracción vacía el símbolo y engendra el signo. El arte, por el contrario, huye del signo y nutre el símbolo”

Jean Chevalier

Símbolo: figura, imagen o lema con que se representa un concepto por vías de alguna semejanza entre ambos. El símbolo anuncia un plano de conciencia más allá de la evidencia racional; es la expresión de un misterio, el único medio de decir lo que no puede ser aprehendido de otra manera; no se agota en la primera instancia y requiere siempre ser descifrado de nuevo, así como una partitura musical no es nunca totalmente agotada en la primera ejecución y reclama siempre una interpretación nueva.

Vivimos en un mundo de símbolos, la mayoría de los cuales pasan desapercibidos en cuanto a su verdadero significado. Para el común de los mortales, el símbolo es apenas un signo que no transmite ningún otro significado que el sugerido por su apariencia exterior.

Sin embargo, desde que nacemos empleamos símbolos, la mayoría de los cuales que nos vienen de otros tiempos y de tierras lejanas. La gran mayoría se origina en conceptos religiosos y en un sistema de vida atávico y rural.

Los símbolos nos ayudan a comprender muchas de nuestras acciones y reacciones instintivas, algunas profundamente arraigadas, en las que se basan nuestras creencias, supersticiones y miedos; esto explica porqué algunas creencias y acciones son tan persistentes y universales.

Los símbolos constituyen un lenguaje universal, aparecen en todas las culturas, desde las agrupaciones más primitivas hasta las sociedades más desarrolladas, de la antigüedad a los tiempos modernos....

Un símbolo no es algo estático, puede crecer y expandirse, incluir otros significados y volverse ambivalente, tener un significado en una cultura y una época, y una connotación diferente en otra.

El símbolo es una entidad viva y en continua expansión.

El empleo del término “símbolo” revela variaciones de sentido considerables. De esas confusiones resulta una degradación del símbolo que se vuelve retórica y deriva en academismo o banalidad.

Para precisar la terminología en uso, conviene distinguir la imagen simbólica de todas aquellas imágenes con las que muy frecuentemente se le confunde.

Las definiciones siguientes nos permiten disociar acepciones y connotaciones que se le asocian comúnmente al término “símbolo”:

Emblema: figura producto de una convención, adoptada para representar una idea, un ser físico o moral o una entidad; por ejemplo, la bandera es un emblema de la Patria, así como el laurel lo es de la Gloria.

Atributo: se dice de una imagen, real o no, que sirve de signo distintivo a una personalidad, a una colectividad o a una entidad moral: las alas son atributos de una sociedad de navegación aérea, la balanza lo es de la Justicia.

Una parte o accesorio característico es designado para señalar el conjunto, figura que en retórica se conoce como “sinécdoque”.

Alegoría: figuración generalmente humana pero a veces animal o vegetal, de una hazaña, de una situación, de la virtud de un ser abstracto, como la mujer alada es la alegoría de la Victoria, un cuerno de la abundancia lo es de la Prosperidad.

Metáfora: figura retórica que desarrolla una comparación entre dos seres o dos situaciones sobre la base de un parecido formal: “la elocuencia de tal orador es un diluvio verbal”.

Analogía: relación entre seres o nociones esencialmente diferentes pero similares desde un cierto criterio: la cólera de Dios, por ejemplo, no tiene más que una relación de analogía con la cólera humana.

El razonamiento por analogía es fuente de innumerables equívocos.

Síntoma: modificación de las apariencias o de un funcionamiento habitual que puede revelar una cierta perturbación o un conflicto; el síntoma es en realidad un conjunto de síntomas que caracterizan una situación evolutiva y presagian un futuro más o menos determinado.

Parábola: narración con un sentido en sí mismo pero destinado a sugerir algo más allá de su sentido inmediato, una lección moral, como la parábola del buen grano cayendo en terrenos diferentes.

Apología: fábula didáctica, una ficción de moralista destinada, a través de una situación imaginaria, a transmitir una enseñanza.

Todas estas formas ilustradas de la expresión tienen en común el ser signos y no pasar del nivel de significación. Son medios de comunicación, en el plano del conocimiento imaginativo o intelectual que juegan un rol de espejo sin salir del marco de la representación.

El símbolo se distingue esencialmente del signo, en que este último es una convención arbitraria que enajena el significante del significado mientras que el símbolo presupone homogeneidad del significante y del significado en el sentido de un dinamismo organizador.

Apoyándose en los trabajos de Jung, de Piaget y de Bachelard, Gilbert Durand funda sobre las estructuras mismas de la imaginación ese dinamismo organizado, factor de homogeneidad en la representación.

Muy lejos de estar facultada para formar imágenes, la imaginación es potencia dinámica que deforma las copias pragmáticas provistas por la percepción y ese dinamismo reformador de las sensaciones se vuelve el fundamento de la vida psíquica. Se puede decir que el símbolo tiene un esencial y espontáneo poder de repercusión.

En "La poética del Espacio", G. Bachelard precisa este punto: la repercusión llama a la profundización desde nuestra propia existencia. Opera un cambio de ser. El símbolo es verdaderamente innovador. No se contenta con solo provocar resonancias. Llama a una transformación en profundidad.

Se ve desde entonces que los símbolos matemáticos algebraicos, científicos, no son más que signos cuyo alcance convencional está cuidadosamente definido por los institutos de normalización. No podría existir ciencia exacta expresándose en símbolos en el sentido preciso del término.

El conocimiento objetivo del que Jacques Monod habla tiende a eliminar lo que queda de simbólico en la lengua para solo retener la medida exacta.

Es un abuso de la lengua -comprensible por otro lado- llamar símbolos a esos signos que indican números imaginarios, cantidades negativas, etc. Pero sería un error creer que la abstracción creciente del lenguaje científico conduce al símbolo; el símbolo contiene muchas realidades concretas.

La abstracción vacía el símbolo y engendra el signo; el arte, por el contrario huye del signo y nutre el símbolo.

El símbolo es pues mucho más que un simple signo: va más allá de la significación., requiere de interpretación y esta, de una cierta predisposición. Está cargado de afectividad y dinamismo. Juega sobre las estructuras mentales. Es por eso que es comparado a esquemas afectivos, funcionales, motores para bien mostrar que moviliza la totalidad de la *psyche*.

Para marcar su doble aspecto representativo y eficaz, se le calificaría fácilmente de ídolo-motor. El término "ídolon" lo ubica, en lo que concierne a la representación, a nivel de la imagen y el imaginario, en lugar de situarlo en el nivel intelectual de la idea (eidos)

No quiere esto decir que la imagen simbólica no dispare ninguna actividad intelectual. Se mantiene, sin embargo como un centro alrededor del cual todo lo psíquico se pone en movimiento.

Cuando la imagen de una rueda en una gorra identifica a un empleado de los ferrocarriles, no es más que un signo; cuando se le pone en relación con el sol, con los ciclos cósmicos, con los encadenamientos de los destinos, con los signos del Zodíaco, con el mito del eterno retorno, es otra cosa, toma el valor de símbolo.

Con el signo nos quedamos en un camino continuo y seguro; el símbolo, por otra parte, presupone una ruptura de plano, una discontinuidad, un paso a otro orden; introduce un orden nuevo con múltiples dimensiones. Complejos, indeterminados pero dirigidos en un cierto sentido, los símbolos son también imágenes axiomáticas.

Los ejemplos los más concretos de estos esquemas ídolo-motores son lo que C.G. Jung ha llamado **arquetipos**.

Podemos aquí apelar a una concepción de S. Freud, sin duda más restrictiva que la de Jung, sobre las fantasías que el psicoanálisis reencuentra organizando la vida psíquica independientemente de las experiencias personales de los sujetos; la universalidad de las fantasías se explica, según Freud por el hecho que constituirían un patrimonio transmitido filogenéticamente.

Los arquetipos serían, para C.G. Jung, prototipos de conjuntos simbólicos, tan profundamente inscritos en el inconsciente que constituirían una estructura de este, engramas según el término del analista suizo.

Son un tipo de modelos preformados, ordenados (taxonómicos) y ordenadores (teleonómicos), es decir conjuntos representativos y emotivos estructurados, dotados de un dinamismo formador. Los arquetipos se manifiestan como estructuras psíquicas casi universales, innatas o heredadas, una suerte de conciencia colectiva; se expresan a través de símbolos particulares cargados de una gran potencia energética. Juegan un papel motor y unificador considerable en la evolución de la personalidad.

C.G. Jung considera al arquetipo como una posibilidad formal de reproducción de ideas semejantes o por lo menos análogas...o una condición estructural inherente a la *psyche*, esta misma de alguna manera ligada al cerebro.

Y lo que la humanidad tendría en común, son esas estructuras que son constantes y no las imágenes aparentes que pueden variar según las épocas, las etnias y los individuos. Detrás de la diversidad de las imágenes, de las narrativas y de los gestos, subyace un mismo conjunto de relaciones, una estructura común.

Si bien es cierto que muchas imágenes son susceptibles de ser reducidas a arquetipos, no hay que perder de vista su condicionamiento individual; no por acceder al tipo se puede minimizar la realidad compleja del individuo. La reducción, que llega a lo esencial por vía el análisis y que es de tendencia universalizante debe acompañarse de una integración que es de orden sintético e individualizante.

El símbolo arquetípico liga lo universal con lo individual.

Los mitos, epopeyas, narrativas, génesis y cosmogonías son transposiciones dramáticas de esos arquetipos, esquemas y símbolos que evidencian ya un proceso de racionalización.

Mircea Eliade ve en el mito el modelo arquetípico para toda creación, independientemente del plano en el que se desarrolla: biológico, psicológico, espiritual.

Según Jean Chevalier, la función maestra del mito es la de fijar los modelos de todas las acciones humanas significativas. El mito aparece como un teatro simbólico de las luchas interiores y exteriores que lleva a cabo el hombre en la vía de su evolución hacia la conquista de su personalidad. El mito condensa en una sola historia una multitud de situaciones análogas; más allá de las imágenes animadas y coloridas, permite descubrir tipologías constantes de relaciones, es decir estructuras.

Según Chevalier, esas estructuras animadas por símbolos no se mantienen estáticas. Su dinamismo puede tomar dos direcciones opuestas: la vía de la identificación con los dioses y héroes imaginarios que conduce a una cierta alienación; las estructuras son entonces calificadas de esquizomorfos (G. Durand); tienden en efecto a volver al sujeto semejante al objeto de la imagen, a identificarlo con ese mundo imaginario y a separarlo del mundo real.

Al contrario, la vía de integración de los valores simbólicos, expresados por las estructuras del imaginario, favorece la individualización o sea el desarrollo armonioso de la persona; esas estructuras son entonces llamadas isomorfas, homogeneizantes e incitan al sujeto a volverse sí mismo en lugar de enajenarse en un héroe mítico.

Si se considera el aspecto sintético de esta integración que es una asimilación interior de valores, en lugar de ser una asimilación de sí mismo a valores exteriores, se califican esas estructuras de equilibrantes.

Se designa con el nombre de Simbólica por una parte, el conjunto de las relaciones y las interpretaciones correspondientes a un símbolo, la simbólica del fuego, por ejemplo; por otra parte, el conjunto de símbolos característicos de una tradición, la simbólica de los Mayas, del arte románico, etc.

Entre algunos de los ejemplos de símbolos universales está el círculo, un símbolo que se origina probablemente en la forma circular del sol y la luna, astros cuya influencia sobre los ciclos vitales fue, sin duda, percibida de forma casi inmediata. Se le asocian los conceptos de ciclo, de vida, de totalidad, de unidad,

de protección (características geométricas: máxima superficie “protegida” por unidad de perímetro).

Simboliza también el infinito (un punto en la circunferencia recorre un camino sin principio ni fin).

Se deriva de este el “ouroboros”, la serpiente que se muerde la cola, símbolo de origen egipcio que simboliza la destrucción eterna que al mismo tiempo es creación continua.

El **anillo**, símbolo cercano al círculo del que se diferencia por la explicitación del centro plantea la dualidad, la interdependencia de circunferencia y centro. Se requieren el uno del otro para existir: son dos elementos que generan un sistema con un cierto grado de oposición complementaria (en una rueda de bicicleta, el sistema es tal que el rín trabaja a compresión y el eje a tensión).

En la versión material de este patrón, un orificio constituye el centro y se asocia con los orificios en el cuerpo humano, relacionando esta forma con la sexualidad, la fertilidad y con una visión antropocéntrica del mundo (ombligo).

También asociado a la noción de protección, el orificio (la puerta) vincula lo exterior con lo interior y simboliza el umbral de lo desconocido.

Los **círculos concéntricos** simbolizan una cierta isometría del cosmos, compuesto por diferentes “esferas” de experiencia o de existencia que se suceden en un orden congruente y jerárquico. Originan una visión particular del cuerpo humano en forma de sistemas concéntricos (p. ej.: piel, caja torácica, pulmones).

La **dualidad**, símbolo que nos remite a la alternancia del día y la noche y de ahí a los claroscuros de la personalidad humana (solar versus nocturno); los opuestos complementarios; la simetría especular y sus implicaciones psicológicas; la figura de Jano.

Está también la **trinidad**, tan presente en la mitología cristiana: el Padre, el Hijo redentor crucificado y el Espíritu Santo representado por una paloma sobrenatural y etérea; pero también la relación de la trinidad con el triángulo, arquetipo de la estabilidad; la partición en media y extrema razón que involucra tres términos (el pequeño es al grande lo que el grande al todo), base del crecimiento orgánico; la función implícita ($y = f(x)$).

La **cruz**, intersección de la vocación espiritual del hombre (verticalidad) con el plano horizontal de la existencia material. Constituye uno de los símbolos más abstractos, ya que no encontrándose referencias directas en la naturaleza, requirió, sin duda, de un proceso de síntesis. Aparece en culturas tan alejadas una de otra como la maya y la hindú.

Diversos orígenes le son atribuidos: se le relaciona con la ubicación de los cuatro puntos cardinales; otras explicaciones destacan la oposición entre la vocación espiritual del hombre (verticalidad) y su condición material, atada a las vicisitudes de la vida terrenal (plano horizontal de existencia, plano inferior, etcétera).

Cuadrados y rombos, formas derivadas del símbolo de la cruz y asociadas a éste (las diagonales de un cuadrado o un rombo constituyen una cruz y, a su vez, el

envolvente de la cruz es un cuadrado o un rombo) asimismo, se relacionan con el triángulo (que aparece con las diagonales de cuadrados y formas afines).

El número cinco derivado del pentágono simboliza al hombre encarnado (ver la representación del Hombre de Vitruvio dibujado por Leonardo), pero también la Naturaleza en general, por la presencia del pentágono en todo lo referente al crecimiento orgánico.

La **espiral** simboliza también las diversas esferas de existencia, aunque, a diferencia de los círculos concéntricos que configuran mundos aislados, la espiral contiene en sí misma el hilo conductor que permite pasar de uno a otro. Representa a la vez la búsqueda interior y la expansión hacia el exterior. Símbolo de la evolución, la helicoide, versión vertical de la espiral, se asocia a la noción de tiempo cíclico. En proyección horizontal aparece como un círculo simbolizando el retorno cíclico de las épocas. En realidad, ese retorno se hace con un cierto desfaseamiento, el tiempo lineal, sintetizado por el trayecto vertical de la helicoide.

Imagen y simbólica

El campo semántico de los diversos vocablos derivados del término "imagen" sería muy limitado si la interpretación se redujera al fundamento etimológico del término latino "imago".

En su acepción ordinaria, "imago" apunta hacia el parecido que una representación presenta con un objeto real o imaginario.

"Imago", a final de cuentas, tiene la misma raíz que "imitar" pero está claro que este término no aplica en el caso de imágenes que no tengan soporte en la realidad.

Los filósofos latinos se vieron entonces en la necesidad de renovar su léxico relativo al imaginario y voltearon la mirada hacia la lengua griega.

Del equivalente griego del término "imago", es decir "ícono", disociaremos el objeto de la fantasía al que corresponde el *phantastikon* en acepciones que anticipan lo "fantástico". La representación "fantástica" no conoce original, no tiene modelo en lo real pero sostiene la paradoja de prestar a un contenido irreal la apariencia de una realidad (la fantasía).

Pero de ese desplazamiento surge precisamente el problema del imaginario: como es que la imagen, desde su calidad de imagen puede parodiar lo real? Como es que la imagen destinada, en principio, a reproducir los rasgos de un objeto real se encuentra reivindicando en lo imaginario los rasgos de una cuasi-realidad? La relación de la imagen con el imaginario no constituye un aspecto particular del problema sino el problema mismo.

Si la imagen no fuese más que un sistema de signos, entonces sería únicamente tributaria de la ciencia (ciencias del lenguaje, retórica, comunicación) pero la imagen no es reducible a un sistema de signos.

La imagen es también y quizá sobre todo, un espacio favorable al desarrollo del imaginario, el lugar donde el artista revitaliza una Simbólica que le toca interpretar al espectador.

Travesías de la visualidad

“El alma nunca piensa sin una imagen mental”

Aristóteles

Tendemos a creer que las imágenes están hechas para ser vistas cuando en realidad están hechas para ser *leídas*.

En esta época marcada por la explosión y ubicuidad de la imagen, la gran mayoría es capaz de leer un mensaje escrito pero muy pocos lo son de *leer* una imagen.

En la Edad Media la imagen resultó fundamental para el proceso de catequización de una feligresía mayoritariamente analfabeta, volviéndose el vehículo infusor por excelencia.

Por esa razón, los sacerdotes -que eran quienes manejaban las claves y los códigos de las imágenes- capacitaban a los fieles en la lectura de imágenes intermediando entre estas y la feligresía, es decir entre la imagen y su receptor último.

En ese entonces la imagen era escasa, sacralizada y limitada al recinto ceremonial.

Un ejemplo de su uso en esos tiempos es la *Biblia Pauperum*, manual compilado hacia mediados del siglo XIII por un autor anónimo, del que se tuvo una edición xilográfica hacia 1460 y que le permitía al sacerdote explicar los grandes episodios de la historia cristiana así como los misterios de la fe.

El manuscrito original, hoy perdido, tuvo treinta y cuatro escenas principales, y dio origen a tres familias de manuscritos: los de Austria, los de Weimar y los de Baviera. Son muchos los ejemplares de la *Biblia Pauperum*, pero el más influyente fue sin duda el ejemplar de 1460.

Las xilografías de esa edición presentan escenas basadas en un simbolismo tipológico que permitía representar los principales temas del cristianismo en un ensamblaje arquitectónico particular, con las tres principales escenas de mayor tamaño y la escena-tipo al centro.

Se encuentran ahí representados los temas principales del Antiguo y Nuevo Testamento: la Anunciación, El Nacimiento de Jesús, la Epifanía, etc.

Son notables en ese documento las secuencias visuales, precursoras, en su estructura, de las historietas y los comics modernos.

En un mundo parco en imágenes que era la Edad Media, la gente era capaz de descodificarlas.

Hoy en día es al revés: la imagen está por doquier, interpelándonos, y si bien la mayoría de la gente puede leer un mensaje escrito, es incapaz de leer una imagen.

El grueso de la población actual es alfabeto textual y analfabeto visual.

Quienes en la actualidad manejan, para bien o para mal, los códigos que sustentan la imagen, son el publicista y el comunicador visual que resultan ser los sacerdotes de hoy en día, en la medida que intermedian entre la imagen y su destinatario final.

Ser capaz de leer y decodificar imágenes en un momento histórico en que estas están asumiendo, con cada vez más fuerza, un protagonismo inédito en nuestras sociedades, no es una mera flatulencia cultural: resulta fundamental poder descodificar las imágenes que nos asaltan, asumir frente a ellas una actitud consciente, activa, y en última instancia, selectiva.

De no ser así, las imágenes, al impactarnos sin filtro analítico alguno, entran directamente al subconsciente y actúan desde ahí, modulando nuestra percepción del mundo exterior, condicionando nuestra interpretación de la realidad.

Nos viene a la mente un dramático ejemplo de esto en la más reciente tragedia americana: James Holmes, un joven de 24 años -por cierto candidato a doctor en ciencias neurológicas, con lo que se demuestra que ser universitarios no nos pone a salvo del influjo de las imágenes-, provisto de un casco, una máscara de gas y un chaleco antibalas, armado hasta los dientes y vestido como algún villano de la saga fílmica de Batman, entró en un cine de Aurora, Colorado, donde se estrenaba la última entrega de la trilogía de Christopher Nolan, con el inquietante título de "El caballero oscuro asciende".

Holmes disparó a 71 espectadores matando a 12 e hiriendo a 59.

Se esgrimirán, sin duda, múltiples explicaciones de tipo sociológico o psicosocial para intentar aprehender esta injustificada e irracional descarga de violencia pero no se puede soslayar la influencia de la mística asociada a la imagen del caballero de la noche y la huella que ese mito, con su potente carga visual, ha dejado en el imaginario norteamericano.

¿Es esta quizá una prueba de que los americanos tienen una visión cinematográfica de la vida? Tal parece que sus existencias tienden a desarrollarse sobre fondo de set cinematográfico, del que pocos entienden la mecánica pero todos o casi quieren sentir el calambre.

Todos aspiran a los 15 minutos de fama -¿o infamia?- vaticinados por Andy Warhol.

Hoy en día es fundamental reconsiderar el rol de la imagen y sus significados en los ámbitos de la expresión y la comunicación humanas; restituirle a ésta el peso específico que durante siglos le hemos escatimado en favor del todopoderoso texto; meditar, a la luz de su deslumbrante actualidad, sobre la importancia simbólica que se le atribuía, no digamos en la Edad Media, como ya hemos señalado, sino incluso en la prehistoria; y quizá meditar sobre su función en la

construcción del mito, el que otorga dirección y sentido a una sociedad y a sus individuos.

Cada vez más, la imagen tiende a liberarse de los límites que tradicionalmente la han contenido, desbordando su estatuto ontológico para invadir la realidad y fundirse con ella.

Su omnipresencia, su avasallante monumentalidad manifiesta, entre otras cosas, en los espectaculares urbanos que se suceden como árboles en bosque, los aportes tecnológicos que permiten animar imágenes tradicionalmente fijas, proyectarlas en muros o en el aire y en tercera dimensión gracias a la holografía, y, finalmente, la creciente fascinación ejercida por la realidad virtual, contribuyen a borrar los límites entre imagen y realidad.

En nuestra época, como lo intuía ya Michel Foucault, las teorías de Bentham sobre el Panóptico se han extendido a todos los ámbitos de la vida y donde sea que nos encontremos somos observados y registrados.

Es urgente plantarse críticamente frente al universo de imágenes que nos interpelan para poder discernir, tomar decisiones y actuar. Es imperativo reconsiderar la relevancia de la imagen por las mejores razones posibles, pero también por las peores.

En estos días, no saber de imagen es condenarse al ruido visual. Y quizá, más aún, no saber de imagen es volverse esclavo de esta.

De la imagen y sus significados

Iconología:

- Aby Warburg
- Erwin Panofsky
- John Berger

“Una imagen es un acto y no una cosa”

Jean Paul Sartre

La preocupación consciente y deliberada por decriptar, explicar, desmitificar imágenes y, en última instancia, proponer una metodología racional de acercamiento a sus significados, es un fenómeno relativamente reciente que se origina, con el positivismo, en el siglo XIX.

Uno de los pioneros de la interpretación moderna de imágenes es Aby Warburg (1866-1929), el creador de la iconología.

Esta es una de las corrientes de análisis de la imagen que ha tenido más aceptación en el siglo XX, metodología originalmente destinada al análisis de obras de arte, en particular del arte occidental.

La pintura occidental, de la flamenca del siglo XV hasta la barroca del siglo XVII, ha constituido el principal campo de operaciones de los iconólogos.

La iconología, planteada por Aby Warburg y retomada, entre otros, por Erwin Panofsky y Rudolf Wittkower, defiende una cultura de imágenes con significados complejos, en la que el contenido es inseparable de la forma.

Esta corriente plantea que es en la Edad Media pero sobre todo en el Renacimiento cuando se forma el núcleo duro de la cultura occidental, y trata de comprender las fuerzas simbólicas que la alimentan.

Se debe entonces acudir a esos periodos históricos en busca de elementos de interpretación, ahí, en el terreno de confrontación de las fuerzas racionales con aquellas irracionales que conformaron la cultura occidental y que se ven reflejadas en su iconografía.

La iconología propone un análisis en tres niveles:

- el nivel pre-iconográfico, que supone la identificación de lo representado en términos puramente descriptivos: descripción de los elementos de la composición así como su enumeración.

- el nivel iconográfico, que plantea la identificación del tema, generalmente asociado a un texto, una historia, una alegoría, un mito, etc..., así como los elementos figurativos que cumplen una función simbólica en relación con el tema.

- el nivel iconológico supone ahondar en el significado conceptual o ideológico de la imagen, con el fin de comprender la obra en el contexto cultural en el que fue concebida.

Supone rescatar *l'esprit des temps* o el *zeitgeist* de la era.

“El propio hecho de la observación altera al observador y a lo observado.”

Werner Heisenberg

Completando el enfoque iconológico, están las tesis de John Berger, estudioso de la imagen, autor del clásico “Modos de ver” quien plantea que una imagen nos dice tanto de la mirada de su autor como del tema mismo que describe.

A su vez, la mirada del autor nos dice mucho sobre su universo.

Y Berger busca precisamente responderse las preguntas ¿cómo mira el autor su universo? ¿que nos puede decir la imagen de la mirada de su autor sobre su tiempo?

Para Berger mirar es un acto voluntario y solo se puede ver aquello que se mira. Al límite de este razonamiento podríamos incluso decir que solo que ve lo que se *quiere* ver.

El famoso documental sobre aspectos de la física cuántica “What the bleep do we know?” traducido en español como “¿Y tú que sabes?” de Mark Vicente narra una ilustrativa historia: cuando la flota de Colón apareció en el Caribe por primera vez, los nativos no pudieron ver las naves en el horizonte.

No las veían porque sus cerebros no tenían ni el conocimiento ni la experiencia de lo que era una carabela.

No disponían de la organización cognitiva, los esquemas mentales preexistentes (en el sentido que les confiere Jean Piaget) que les permitieran asimilar esa novedosísima información visual.

Sin embargo un chaman empezó a notar que se formaban ondas en el mar sin causa aparente y se preguntó cuál sería la causa de ese efecto.

Todos los días miraba y observaba el horizonte. Hasta que, de tanto insistir, un día consiguió ver las naves.

Y cuando las vio, comunicó a los demás su descubrimiento.

Siendo un notable en quién todos creían y confiaban, los nativos acabaron por ver las naves.

“Podemos mejorar las imágenes del mundo y con eso mejorar al mundo”

Wim Wenders

Para Berger entonces, una imagen, ya sea esta creación de la memoria, de la imaginación o un registro de la realidad, reproduce o refleja una visión particular, una visión personal.

Para este autor, no hay tal cosa como la visión objetiva: “Toda imagen encarna un modo de ver. Incluso una fotografía, pues las fotografías no son, como se supone a menudo, un registro mecánico puramente objetivo.

Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque sólo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de vistas posibles. Esto es cierto incluso para la más despreocupada instantánea familiar. El modo de ver del fotógrafo se refleja en la elección del tema.”

La elección del tema, entre otros parámetros, como el encuadre o la profundidad de campo, podríamos agregar.

Mas aún: la mirada del fotógrafo (cuantimás el artista) modifica lo fotografiado según el principio de indeterminación formulado por el premio Nobel de física Werner Heisenberg, uno de los arquitectos de la física cuántica.

Con el surgimiento de la teoría de la relatividad y de la física cuántica, se tambalea la idea de que un sujeto observador es independiente del objeto observado.

Esta ya no es una premisa válida: inevitablemente, el observador modifica lo observado y vice-versa.

Según la Historia planteada por Berger de la relación entre el hombre y la imagen, se fue gradualmente comprendiendo que una imagen es un registro de lo representado, un registro que sobreviviría a lo representado.

Mucho después se reconoció que la visión específica del autor de la imagen formaba también parte de lo registrado en la imagen. Según Berger, la conciencia de esto se remonta, en Occidente, a los inicios del Renacimiento.

Probablemente, el periodo barroco en la pintura es el que ofrece los ejemplos mas contundentes de la presencia de la visión del artista en la imagen ejecutada. El ejemplo paradigmático es el cuadro mas famoso de Velázquez, "La Meninas", una de las obras cumbre de la pintura occidental y para muchos "el cuadro de los cuadros".

Este nos presenta un complejo e inagotable juego de espejos y significados cruzados, una red de sentidos entrelazados en un nudo gordiano al centro del cual está, no solo la visión del artista, sino su presencia misma.

La aparente intrascendencia de la escena representada justifica en parte la irresistible fascinación que el cuadro ha ejercido sobre escritores y artistas. Críticos, eruditos, poetas, autores teatrales y filósofos de todo tipo se han ensayado en buscar una explicación definitiva a los enigmas y significados que el cuadro esconde.

Y desde luego, parte esencial del atractivo que este sigue ejerciendo reside en que ninguna explicación agota totalmente el tema.

Según Jonathan Brown uno de los mayores especialistas en la vida y obra de Velázquez, la composición de "Las Meninas" presenta a once personas, todas documentadas, salvo una.

El primer plano gira en torno a la infanta Margarita con las meninas María Agustina Sarmiento e Isabel de Velasco a sus costados y los enanos Mari Bárbola y Nicolasillo Pertusato, este último jugando con un perro de compañía, a la derecha.

En un segundo plano está Velázquez con sus pinceles, ante un enorme lienzo cuyo bastidor podemos ver pero sin saber nada de lo que está siendo pintado. En un tercer plano, a la derecha, ubicamos a dos personajes mas de la pequeña corte de la infanta: doña Marcela Ulloa y un guardadamas.

En un cuarto plano constituido por la pared del fondo, resalta un recuadro bañado por una luz casi irreal que presenta las figuras de los reyes Felipe IV y Mariana de Austria, lo que, según Michel Foucault en "Las palabras y las cosas", parece sugerir que se trata no de una pintura como las que penden en esa misma pared mas arriba, sino de un espejo que refleja a los reyes quizá justamente siendo pintados por Velázquez y que se encontrarían entonces frente al la escena, fuera de cuadro, en la posición del observador del cuadro, es decir nosotros: una invitación a la especulación y la puja de significados.

El tamaño de la obra (prácticamente tamaño real) genera aún mas interrogantes ya que sitúa al observador en igualdad de tamaño, de posición y quizá de circunstancia que los reyes, que estarían siendo pintados y, desde luego, que el pintor Velázquez pintando "Las Meninas", todos externos al cuadro. Fuera del cuadro coinciden, en el espacio, aunque no en el tiempo, 3 visiones distintas: la del pintor, la del sujeto pintado y la de el observador o la serie de observadores de la obra: todos nosotros y los que nos precedieron.

Según Foucault las 3 visiones son las 3 funciones que posibilitan la existencia misma de la representación, es decir del cuadro.

En un quinto plano, en un espacio iluminado detrás del marco de la puerta, destaca un personaje, José Nieto, aposentador de la reina.

Se suman a las ambigüedades ligadas a los personajes y su presencia en relación a los demás, algunos enigmas o posibles claves como son la llave que Velázquez lleva en la cintura o la temática de los cuadros representados en la pared del fondo.

El cuadro ha llamado históricamente la atención por razones diversas, algunas de las cuales hemos ya mencionado, y por el hecho que no se conoce ninguna pintura anterior en la que se haya representado juntos a un monarca vivo y a un pintor en plena tarea.

Como lo sugiere Foucault, quizá el mensaje mas fuerte es el de la casi desaparición del objeto mismo de la representación, reducido a un reflejo, objeto que en una representación tradicional hubiese ocupado la casi totalidad del espacio en el cuadro.

Con esto, siempre según Foucault, Velázquez hace del tema de la representación el proceso mismo de la representación del objeto, el “tras bambalinas” o, para usar un término en boga, el *making of*, liberando así a la representación de aquello que la encadena: el objeto.

Está claro que el cuadro responde a las necesidades conscientes de Velázquez de expresar una visión absolutamente personal donde él es un protagonista activo que establece con el rey algún tipo de dialogo de cuyo contenido y sentido nos deja -en clave- múltiples pistas superpuestas en capas de significado, que para decriptar tenemos que abordar como quién pela una cebolla.

No olvidemos que el Barroco nace en plena Contra-reforma y refleja, en sus expresiones artísticas, la necesidad de la iglesia católica de contrarrestar las reformas protestantes, recuperar fieles y ganar adeptos en el Nuevo Mundo. Las imágenes entonces logran una enorme complejidad y sofisticación con capas de significados, referencias y simbolismos en concierto para imponer, convencer, avasallar.

El Barroco es probablemente un temprano antecesor de la publicidad moderna que recurre a todos los estratagemas posibles, incluyendo el recurso subliminal, para lograr su objetivo

Y es ciertamente también es el terreno donde empieza a forjarse lo que hoy conocemos como retórica visual.

Retórica clásica aplicada a la retórica de la imagen

Roland Barthes y la escuela de París

No se puede abordar la retórica de la imagen sin mencionar las aportaciones fundamentales de Roland Barthes al discurso visual.

En su artículo seminal "Retórica de la Imagen", Barthes sienta las bases de un análisis moderno del significado de las imágenes.

Barthes parte de la imagen publicitaria por considerar que en esta, la significación es sin lugar a dudas consciente e intencional y por lo tanto se estructura con vistas a lograr la mejor lectura posible.

En la imagen publicitaria, Barthes distingue tres mensajes:

- El mensaje **lingüístico**, es decir el texto, cuyos soportes son la leyenda al margen y las etiquetas y marcas asociadas a los componentes intrínsecos de la imagen.

El texto, sobre todo el que está al margen, guía al lector entre los posibles significados de la imagen, le hace evitar algunos, aceptar otros, y lo lleva hacia un sentido elegido de antemano.

Para Barthes, el mensaje lingüístico guía la interpretación de la imagen:

"Constituye una especie de tenaza que impide que los sentidos connotados proliferen hacia regiones demasiado individuales."

Esa, la de anclaje, es su función más frecuente.

La otra función es la de relevo y corresponde a la información lingüística que enlaza una imagen con otra en una secuencia, como es el caso en la historieta, el comic, la novela gráfica y por supuesto, vía el sonido, el cine.

En la función de relevo, las palabras complementan a las imágenes, y ambas adquieren su total sentido en un nivel superior: el de la historia narrada.

- El mensaje **denotado**

Constituido por la imagen literal, el mensaje denotado es meramente la descripción de lo que muestra la imagen.

En el caso de la fotografía (en su estado literal), y en razón de su naturaleza absolutamente analógica, esta constituiría, según Barthes, un mensaje sin aparente código.

Esto es discutible si atendemos a las tesis de Berger sobre la imposibilidad de la imagen totalmente "objetiva".

- El mensaje **connotado**

Barthes le llama al tercer mensaje, mensaje "simbólico", "cultural" o "connotado" y lo constituyen los significados asociados, es decir el valor simbólico que el espectador desprende de la imagen.

La simbolización siendo un proceso ideológico-cultural, se da y tiene sentido solo dentro del marco de una ideología.

Para Barthes, las claves para decodificar el mensaje simbólico provienen de un código cultural.

Toda imagen es polisémica; contiene diversos significados, entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar otros.

Y desde luego, el número de lecturas de una misma imagen varía según los individuos y su cultura.

En general, en la búsqueda de llegar al público mas amplio posible, la publicidad apunta al denominador común, en términos de significados. De ahí su fuerza ya que pone su empeño en lograr mensajes sencillos y contundentes, y su debilidad: es un mensaje que se agota rápidamente en sí mismo, que tiene fecha de caducidad por el intencionalmente reducido número de interpretaciones posibles.

Basado en la clasificación clásica de las figuras retóricas aplicadas al lenguaje, Barthes propone una retórica de las imágenes, es decir un sistema de clasificación de sus connotadores a partir de las figuras ya señaladas por los clásicos, como la metáfora o la metonimia.

Para él, la retórica constituye la parte significante de la ideología.

Barthes llama connotadores a esos significantes y retórica al conjunto de connotadores.

Pero está claro, incluso para él que ninguna retórica agota las posibilidades de interpretación de la imagen, por sencilla que esta parezca.

Subsiste siempre en esta una cierta denotación, sin la cual el ejercicio retórico no sería posible.

Retórica visual

Algunos conceptos básicos

La retórica es la utilización de los recurso propios de un determinado lenguaje para producir un impacto en quien recibe un mensaje, rompiendo expectativas. Es la desviación intencional de las reglas de un lenguaje con el fin de impactar, seducir, sorprender y , en algunos caso, convencer.

En la actualidad, por ejemplo, un anuncio en blanco y negro rompe expectativas.

Figuras retóricas, palabra o grupo de palabras utilizadas para dar énfasis a una idea o sentimiento. El énfasis deriva de la desviación consciente del hablante o creador con respecto al sentido literal de una palabra o al orden habitual de esa palabra o grupo de palabras en el discurso. Las nuevas investigaciones retóricas y lingüísticas han analizado y revisado la clasificación de las figuras según la retórica tradicional. Es el caso, entre otros, de Roland Barthes, Jean Cohen, Tzvetan Todorov, Gérard Genette y el Grupo μ . Sin poner en discusión el mayor o menor rigor de las diferentes clasificaciones propuestas, para simplificar su estudio puede hablarse de figuras de significación o tropos (antítesis y oxímoron, antonomasia, comparación o símil, concepto, eufemismo, hipérbole y lítotes, ironía, metáfora, metonimia y sinécdoque, paradoja, personificación, sinestesia);

figuras de dicción, que afectan a la composición de la palabra (calambur, metátesis, paragoge, paronomasia); figuras de repetición (anáfora, apóstrofe, clímax y anticlímax, exclamación, interrogación, onomatopeya); figuras de construcción, que afectan a la estructura sintáctica (anacoluto, asíndeton y polisíndeton, hipébaton, pleonasma, quiasmo, zeugma). Es importante tener en cuenta que, como en toda clasificación, no siempre son rígidos los límites entre unas y otras figuras. Por otra parte, la nueva retórica tiende cada vez más a buscar denominadores comunes en lugar de insistir en la aridez del mero catálogo.

Conceptos complementarios

Redundancia:

En teoría de la información, la redundancia es una propiedad de los mensajes, consistente en tener partes predecibles a partir del resto del mensaje y que por tanto en sí mismo no aportan nueva información o "repiten" parte de la información.

En numerosas aplicaciones, así como en las lenguas naturales la redundancia es una estrategia ampliamente usada para evitar malentendidos o errores de decodificación. Descriptivamente, la redundancia constituye factor comunicativo estratégico que consiste en intensificar, subrayar y repetir la información contenida en el mensaje a fin de que el factor de la comunicación ruido no provoque una pérdida fundamental de información. También tiene como significado exceso.

Como dice la teoría de la comunicación, y como seguramente sabe cualquier estudiante de bachillerato, en toda transmisión de mensajes siempre se produce algún fenómeno de ruido, extraño al contenido de la comunicación. y que enturbia la claridad del contenido. Por aquello de los posibles ruidos, por si se diera el caso de que, cuando estamos tratando de comunicar algo importante, haya llegado a producirse sólo ruido y no propiamente mensaje, en las comunicaciones importantes conviene asegurarse contra el ruido, confirmando los mensajes con la cautela de repetirlos al menos una segunda vez. La redundancia es esencial a la comunicación, si queremos que ésta llegue entera a su destinatario. Y la garantía de la redundancia es algún género de repetición.

Es redundante la predecibilidad de un elemento del mensaje.

Información:

Es informativo un elemento del mensaje que el lector no puede predecir.

Pregnancia

Percibimos la composición armoniosa y estable cuando todos sus elementos están contruidos sobre el mismo principio ordenador u organizador.

Ejemplo: pintura del Renacimiento. Predecibilidad: una palabra a la que le faltan letras pero que es lo suficientemente pregnante como para que deduzcamos inmediatamente el significado

Ley de la Psicología de la Forma.

Según Hesselgren, lo percibido es pregnante cuando luego de una descripción verbal corriente puede ser reconocido. La descripción de un objeto puede hacerse refiriéndola a sus características estructurales, o bien refiriéndola a algún otro conocido. Cuando la descripción es simple el grado de pregnancia es elevado. En consecuencia la simplicidad de una figura determinará su grado de pregnancia.

Las figuras prototipo, círculo, cuadrado y triángulo equilátero ofrecen el mayor grado de pregnancia, es decir, la posibilidad de fijación en la conciencia, por poseer el mayor grado de simplicidad. Esta sería la culminación de la ley de simplicidad en el campo perceptivo, tanto como el principio de parsimonia cumple esta ley en el campo físico.

Cuando las figuras son ambiguas, se percibe, de esta, el prototipo pregnante. Si se nos presenta una forma ambigua que pueda ser asimilada a una forma simple, la asimilaremos a esta última.

Desde el punto de vista de la psicología de la percepción, la **pregnancia** es la propiedad que hace asimilable una composición.

Redundancia o pregnancia, hacen que una imagen nos parezca estable.

Es redundante una composición cuyos elementos están donde se espera que estén (por predecible puede resultar aburrida).

Por otro lado, en una composición donde todo es informativo, el cerebro se pierde.

Nuestro cerebro es una máquina de buscar redundancias

Ningún mensaje es solo informativo: el cerebro no lo podría procesar, no lo asimilaría. El cerebro busca redundancias, formas conocidas para poder procesar información.

Lo ideal en un mensaje es que presente un equilibrio entre REDUNDANCIA e INFORMACIÓN.

CONCLUSIÓN:

Si a una imagen se le agrega redundancia (por acentuación o repetición) o se le suprime información para que el cerebro trate de suplantar la información faltante, se produce retórica.

Los mecanismos básicos de la retórica visual son:

ACENTUACIÓN: aumento de la redundancia (por exageración o repetición).

SUPRESIÓN: de información visual.

SUSTITUCIÓN: de la información visual.

ALTERACIÓN: trastocamiento de la lógica de lo que se representa.

Las cuatro grandes familias de la RETÓRICA VISUAL:

- 1) Familia que acentúa la redundancia.
- 2) Familia que suprime la información.
- 3) Familia que sustituye la información.
- 4) Familia que altera la lógica de la composición (esta mueve de manera más profunda).

Figuras de acentuación

“No hay extensión más grande que mi herida...”

Miguel Hernández

Familia de figuras que suplementan información con el fin de resaltar un concepto en una imagen o una parte de esta.

Hay dos tipos de figuras de acentuación, entendiéndose que esta puede lograrse vía el énfasis por un lado, o la repetición, es decir la redundancia, por otro.

En ambos casos se *agrega* información, exagerando aquello que se quiere destacar, poniéndolo en relieve en relación al contexto que lo rodea y le da sentido.

En el primer caso se destaca un elemento de una imagen o partes de esta por medios generalmente ajenos a las características intrínsecas de la imagen, aquellas que constituyen la información de base, subvertiendo la coherencia interna de la imagen a través del color, el contraste, la textura, la nitidez, el cambio de forma, de proporción, de tamaño, etc...

Este es el caso, que ya hemos mencionado, del pez beta rojo en el film blanco y negro “Rumble Fish” de Coppola.

Una de estas figuras de acentuación es la **hipérbole** que consiste en exagerar intencionalmente el tamaño o la posición relativa de un elemento en relación a los demás componentes de una imagen o en relación al conjunto, con fines expresivos.

“¡Eres más lento que una tortuga!”, “Mil gracias.”, “Está tan gordo que tiene su propio código postal” son ejemplos de hipérbole en el campo lingüístico.

La acentuación es un recurso particularmente eficaz en el ámbito visual.

“...I love you, I love you, I love you, that's all I want to say...”

Lennon & McCartney

La **reiteración** o **anáfora** recurre a la repetición para recalcar alguna idea.

Ejemplos:

Blanca, blanca, blanca como la nieve...

...vuela pájaro azul, vuela, vuela..

En términos de imagen, la **repetición** es un recurso retórico de acentuación, basado en la redundancia.

Según la teoría de la Gestalt, la mente busca recorridos visuales a través de elementos que se repiten, lo cual es evidentemente una ventaja cuando se quiere reforzar un concepto.

La **duplicación** es un caso particular de la repetición que, cuando establece una comparación, puede adquirir connotaciones de tipo psicológico (el reflejo, el otro yo, etc.).

La duplicación puede ser parcial: las imágenes se duplican pero no son iguales (Dr Jekyll & Mr. Hyde, etc.) o de actitud: un animal con la misma actitud que un humano o vice-versa.

En la repetición por enumeración, las imágenes pertenecen a una misma categoría sin ser idénticas. Se repiten teniendo, al mismo tiempo, algo en común y algo distinto.

Hay **repetición isotrópica** cuando esta se hace en la misma dirección y con cierta regularidad modular, creando un efecto “papel tapiz”.

El efecto “papel-tapiz” puede generar una “desemantización” o pérdida de significado: la mente lo acaba percibiendo como un conjunto.

Por otro lado, la repetición anisotrópica en combinación con una desemantización es utilizada en conceptos como “Busquen a Wally”

En la **anadiplosis** se repite la última parte de un grupo sintáctico o de un verso al principio del siguiente.

Ejemplo: Ideas sin palabras / palabras sin sentido

Su equivalente visual puede ser visto en el cine, la novela gráfica y ciertos álbumes ilustrados estructurados como cadáveres exquisitos (“The Conversation” de Jean Michel Folon y Milton Glaser).

El **hipérbaton** es una figura de acentuación que consiste, en literatura, en alterar el orden gramatical en una oración. Es un procedimiento expresivo que afecta el nivel sintáctico, y que consiste en invertir el orden gramatical de las palabras en la oración y la hilación lógica de las ideas para marcar un énfasis, como en latín: “sus quejas imitando”,

Con el hipérbaton se cambia el orden lógico en la comunicación de las ideas generando una acentuación sobre algo que se quiere destacar.

Ejemplos:

Cerca del Tajo, en soledad amena, de verdes sauces hay una espesura, en lugar de «hay una espesura de verdes sauces»

“Herido está mi corazón de tanto sufrir por ti.”

En el ámbito de la imagen, el hipérbaton es una figura que encontramos en el cine cuando, por ejemplo, una película empieza por la escena final y procede

posteriormente a desmenuzar la trama que llevó al desenlace. El *flash-back* es otro recurso asimilable al hiperbatón.

Figuras de supresión

“Si estás dispuesto a sacrificar tu libertad por tu seguridad, no mereces ni una ni otra”

Thomas Jefferson

Familia de figuras retóricas que suprime información con el objetivo de que el receptor *determine las incógnitas de la ecuación*.

Estas figuras se basan en la eliminación explícita de algún componente de la imagen introduciendo ambigüedad, generando incertidumbre.

Desde el punto de vista de la teoría de la Gestalt, cuando una imagen se presenta incompleta, el cerebro se obliga a suplantar la información faltante.

Existen varias figuras de supresión; entre las más importantes está la *sinécdoque* que consiste en utilizar una parte de un concepto para designar al todo o viceversa.

“La ciudad se amotinó” (en realidad, sus habitantes), “cien cabezas de ganado” (cabeza representando al animal entero), “Pidió la mano de la novia” son expresiones de sinécdoque del campo lingüístico en las que la parte representa al todo.

Por el contrario, en la expresión “Francia fue vencida” (entendiéndose sus ejércitos), el todo representa a la parte.

El ejemplo emblemático de *sinécdoque simbólica* en el campo visual es el recurso del monumento famoso para designar a toda una ciudad: la torre Eiffel para París, el Coliseo para Roma o el Ángel de la Independencia para la Ciudad de México.

La *sinécdoque simbólica* es una estrategia gráfica utilizada en símbolos y emblemas y, a partir de la abstracción, en ideogramas, isotipos y logotipos.

En la *sinécdoque de encuadre* la imagen ofrece solo una parte de un objeto o personaje dejando fuera de cuadro al resto, que queda entonces sugerido. Esta es una figura retórica recurrente en las películas de suspenso.

Como espectadores, en general, nos impresiona más la *sugerencia* (la sombra, una parte del todo, el sonido, etc.) de la amenaza que la visión misma de esta.

Se presenta *ocultación* cuando la percepción del objeto está siendo interferida por algún elemento *inherente* a la imagen -y su lógica-, interpuesto entre el objeto de ocultación y el espectador, generando indefinición: superficie translúcida, humo, bruma, etc.

En la **borradura**, una imagen o parte de esta es parcialmente obliterada vía el uso de recursos ajenos a la imagen y su lógica interna.

En este caso, es el autor de la imagen quién la interviene suprimiendo intencionalmente información vía el acto de borrar, filtrar, pixelear, desvanecer, desafocar (en el caso de una fotografía), etc.

Cuando un elemento sufre una borradura, parcial o total, llama la atención por estar fuera de fase con relación al resto de los componentes de la imagen; el cerebro del receptor tiende entonces a *completar* lo borrado.

En el terreno del lenguaje, la **reticencia** es la figura retórica que consiste en dejar en suspenso el enunciado por considerar obvio lo que se va a añadir a continuación:

“Pedro es un triunfador, mientras que yo... ¡mírame!”

En el campo de lo visual es una figura retórica que se presenta cuando el personaje o un personaje de la imagen es quien *se oculta* u oculta algo.

Esta figura requiere de la *acción* explícita de ocultamiento por parte del personaje en cuestión.

Se presenta la **ostentación** cuando el personaje dentro de una imagen oculta una parte de sí -o de algo- para enseñar ostensiblemente otra. Enseña más de lo que oculta.

Esta figura es cercana a la figura del énfasis en la medida en que el objetivo es destacar una parte de un todo, aunque en este caso se logra esto por medio de la *acción* del personaje dentro de la imagen y no por vía de los recursos de la creación de la imagen misma.

La **Elipsis** o **elipse** es la supresión, en una frase, de un elemento sobreentendido por el contexto (sin perjuicio de la claridad), dotándola de brevedad, energía, rapidez y poder sugestivo. Aporta rapidez e intensidad.

Ejemplos:

“A enemigo que huye, puente de plata”

“Por una mirada, un mundo; por una sonrisa, un cielo; por un beso. . . ¡yo no sé qué te diera por un beso!”

Las escenas eróticas en el cine utilizan de una u otra manera el recurso de la elipsis para evitar ser explícitas.

Figuras de sustitución

“Ningún hombre es una isla”

John Donne

Familia de figuras retóricas que sustituyen la información para atribuirle o asociarle a un personaje u objeto características de otro con el que mantiene cierto grado de analogía.

También llamada **translación**, la **metáfora** consiste en expresar cualidades del elemento de una imagen sustituyéndolo por un elemento proveniente de un contexto ajeno y con un significado distinto, pero con el que guarda un parecido formal o morfológico.

Por medio de la metáfora, el elemento exógeno le *transfiere* sus propiedades al elemento sustituido.

En retórica verbal, la metáfora es una comparación oculta, una comparación no explícita.

Decir “Las perlas de tu cara” en lugar de “tus dientes”, o como el poeta Manolo Chinato: “...Los cabellos terráqueos danzan todos iguales al son de trompetas invisibles que vienen de los mares” en vez de “las hierbas son movidas por el viento”, son ejemplos de metáfora.

La metáfora se manifiesta cuando en una comparación se elimina el elemento que explicita dicha comparación (el “como”), dando por hecho la identidad entre los elementos comparados.

“Tus ojos como dos luceros” es una comparación.

“Tus ojos son dos luceros” es una metáfora y tiene mucha más contundencia que la simple comparación.

En el terreno visual, las metáforas deben construirse desde el lenguaje visual y, en general, no funciona importar metáforas del terreno verbal o literario.

De hacerse esto, el efecto resulta pesado, grotesco e ineficaz, como lo sería la imagen de una boca con un montaje de perlas en lugar de dientes.

En lo visual vale también lo planteado sobre la diferencia entre comparación y metáfora: una imagen que presente dos objetos yuxtapuestos con características formales similares sugiere una comparación y la metáfora adviene solo cuando sustituimos el objeto por aquel del que queremos tomar los atributos.

La **crasis** consiste en la fusión de dos conceptos, objetos o personajes diferentes para constituir uno nuevo.

Minifalda, metrobús, microbús son ejemplos verbales de crasis.

Una sirena (fusión de mujer y pez), la Esfinge (fusión de león y mujer), un ángel (fusión de hombre y pájaro), y la Medusa (fusión de mujer y serpiente) son ejemplos visuales de esta figura.

La crasis es un recurso que puede servir para crear metáforas o paradojas.

“Hay en mis venas gotas de sangre jacobina”

Antonio Machado

La **personificación** o **prosopopeya** puede considerarse un caso particular de la crasis. Consiste en atribuir características humanas a animales o seres inanimados, como ocurre en las fábulas, cuentos maravillosos y alegorías.

En los autos sacramentales aparecen ejemplos de personificación alegórica: la culpa, la sabiduría, la gracia, etc.

También se aplica el término al hecho de representar una cualidad, virtud o vicio a partir de determinados rasgos de una personalidad que se convierte en prototipo: así Don Juan es la personificación del seductor.

Tipos de prosopopeyas son la animación: atribuir a seres inanimados cualidades de los animados; la animalización; atribuir a seres humanos características de los seres irracionales; y la cosificación: atribuir a los seres vivos cualidades del mundo inanimado.

Ejemplos:

Sólo se oirá la risa blanca de las estrellas persiguiendo a las sombras por todos los caminos.

... y el agua se desliza presurosa y alegre por las piedras...

...el viento me habla de ti...

La metonimia es una figura que sustituye un elemento por otro con el que presenta una relación de contigüidad o una relación causal, espacial, temporal o simbólica.

Mientras que en la metáfora, la relación entre los dos términos es **paradigmática** (los dos elementos pertenecen a campos semánticos diferentes), en la metonimia la sustitución es **sintagmática** (los dos elementos pertenece al mismo campo semántico).

En el terreno del lenguaje existen varios tipos de metonimia según que la sustitución sea:

- el efecto por la causa: "Mi dulce tormento" por "mi mujer".
- la causa por el efecto: "vive de su trabajo".
- Lo físico por lo moral: "Entonces sus canas hablaron"
- el continente por el contenido: "tomar una copa de vino"
- lo concreto por lo abstracto: "tener buena estrella" (suerte).
- el instrumento por el artista: "el segundo violín"
- el autor por la obra: "leer a Borges"
- el lugar de procedencia por el objeto: "El Burdeos me gusta más que el Borgoña" (hablando de vinos)

En el terreno de lo visual, la metonimia adquiere una dimensión adicional ya que puede efectuarse por **sustitución**, como es el caso en el campo del lenguaje, o bien por **asociación**, donde dos elementos con alguna relación (simbólica, causal, espacial o temporal) son **asociados** en una misma imagen.

Figuras que trastocan la lógica

"No me buscarías si no me hubieras encontrado"

San Agustín

Familia de figuras retóricas que juegan con la lógica interna de la información presentada.

“Con mayor frío vos, yo con más fuego”

Julio Herrera

La **antítesis** consiste en contraponer extremos opuestos.

En general son dos los conceptos opuestos, y se les contraponen en un texto o una imagen con el fin de contrastar las ideas o las sensaciones aludidas:

“Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido”. Pablo Neruda.

En el terreno de lo visual, la antítesis juega con opuestos tales como los binomios gigante y enano, gordo y flaco, blanco/negro y color dentro del mismo objeto visual, sin que se cree una situación de absurdo.

La **antítesis conceptual** representa a dos conceptos opuestos en un mismo objeto visual como pueden ser un ángel y un diablo, mientras que en la **antítesis perceptual** se utilizan recursos propios del campo de lo visual y de las teorías de la forma como las de la Gestalt.

Estas son la orientación espacial, la cromática o la relación figura/ fondo entre otras muchas.

“Todos somos iguales, pero algunos unos son más iguales que otros”

George Orwell

El **oximoron** o **paradoja** es una figura consistente en la unión de dos términos de significado opuesto que, lejos de excluirse, se complementan para resaltar el mensaje que transmiten.

En el **oximoron**, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de una luz oscura; los alquimistas, de un sol negro; los poetas, de un silencio atronador.

La **paradoja** es una de las figuras retóricas más provocadoras y poderosas.

Resulta de la fusión de dos ideas contrapuestas.

Es una antítesis superada porque reúne en un mismo concepto ideas contradictorias por naturaleza y hace emerger un sentido profundo de una aparente contradicción.

Su fuerza deriva de que logra unificar a los dos elementos de la antítesis en una sola entidad coherente.

Si “buenos y malos” es una antítesis, “los malos son los buenos” resulta ser una paradoja.

En los terrenos del lenguaje y la lógica, la paradoja se manifiesta como una aseveración inverosímil o absurda con apariencia de verdadera o que parece evidenciar una contradicción dentro de un sistema lógico, aritmético o geométrico, o que plantea un problema insoluble como el muy popular ejemplo del huevo y la gallina: ¿qué fue primero, el huevo o la gallina?

Otro ejemplo es la paradoja del cocodrilo que atrapa a un bebé y le pregunta a la madre:

- ¿Me comeré a tu niño? Si respondes correctamente, te lo devolveré ileso. Si no, me lo comeré.

La madre le responde:

- Sí, te lo vas a comer.

El cocodrilo replica:

- Si te lo devuelvo, habrías respondido erróneamente, así que me lo comeré.

Y la madre ataja:

- Pero si te lo comes, yo habría respondido correctamente, así que tienes que devolvérmelo.

El cocodrilo queda tan confundido que deja escapar al bebé.

La paradoja del mentiroso es, sin duda, una de las más famosas.

Se le atribuye a Epiménides quién habría expresado la siguiente afirmación:

“Todos los cretenses son mentirosos”.

Sabiendo que el mismo Epiménides era cretense, ¿decía Epiménides la verdad?

En el campo visual, los surrealistas son los artistas que más trabajaron la paradoja como instrumento de provocación, a través de la ruptura de la lógica.

La paradoja perceptual provoca una crisis es el aparato perceptual del observador.

Las figuras, perspectivas y composiciones imposibles de M.C. Escher (1843 - 1939) representan algunos de los ejemplos mas destacados de exploración de la paradoja perceptual.

En la paradoja conceptual, lo que entra en crisis es el razonamiento del receptor.

Un ejemplo de esto sería la imagen de una pistola disparando palomas de la paz. Sin duda alguna, el maestro absoluto de la paradoja conceptual es René Magritte (1898 - 1967).

Semiótica de la imagen

Centro de estudios poéticos, Universidad de Lieja, Jean Marie Klinkenberg

Según Jean-Marie Klinkenberg, miembro del grupo de Lieja, la constitución de una retórica de la imagen enfrenta los siguientes problemas: por un lado, el excesivo apego de la semiótica visual a la crítica del arte y, por otro, al imperio de la lingüística que ejerce, a su juicio, una influencia negativa, pues, se descartan otras disciplinas como la óptica, la fisiología o la psicología de la percepción, que podrían contribuir positivamente a la constitución de una retórica propiamente visual.

Klinkenberg parte del concepto de icono que define como relación triple entre significante icónico, tipo y referente.

Esto le permite distinguir en el signo visual global, considerado como realidad empírica, dos conceptos teóricos: el **signo icónico** y el **signo plástico**.

Nos dice Martine Joly a ese respecto: “La distinción teórica entre signos plásticos y signos icónicos se remonta a los años ochentas cuando el Groupe μ logró demostrar que los elementos plásticos de las imágenes, colores, formas, composición, textura, eran signos plenos, completos, y no solo materia de expresión de los signos icónicos (figurativos). Esta distinción fundamental permite, a nuestro entender, descubrir que una gran parte de la significación del mensaje visual está determinado por las elecciones plásticas y no únicamente por los signos icónicos analógicos, aunque el funcionamiento de los dos tipos de signos sea circular y complementario.”

Las definiciones son:

«Entenderemos por signo icónico el signo analógico, que se refleja miméticamente a un objeto de la realidad, y por signo plástico el sistema de las formas y de los colores independientemente del mimetismo» (Klinkenberg, 1985).

Esta distinción le permite realizar, a su vez, otra en el seno de la semiótica, puesto que, según él, existirían dos retóricas distintas. Si en principio hay que distinguir entre una retórica del **signo icónico** y una retórica del **signo plástico**, la retórica icónica se dividiría, a su vez, en una retórica del reconocimiento o **retórica tipológica**, y, segundo, en una retórica de la transformación o **retórica transformativa**.

La primera se basaría en la consideración de la retórica como todo estímulo visual que puede referirse a un tipo, pero que no se conforma a ese tipo; la segunda procedería de la multiplicidad y variabilidad de las reglas de transformación en un mismo enunciado.

Klinkenberg entiende que «la retórica es una transformación reglada de los elementos de un enunciado, transformación que obliga al receptor a sobreponer dialécticamente al grado percibido un grado concebido».

De aquí que la operación retórica se considere constituida por tres fases: la **producción del desvío**, la **identificación del desvío** y la **reevaluación del desvío** o estudio de la relación entre el grado percibido y el grado concebido, siendo las dos últimas de gran importancia para la clasificación de figuras en la retórica visual que propone.

Klinkenberg ofrece una taxonomía que supone un avance notable en relación a otras anteriores en tanto que se trata de un estudio de las figuras retóricas que se circunscribe al ámbito que le es propio (el ámbito de lo plástico), aunque no ignora algunas operaciones retóricas básicas y generales como la **adjunción**, la **supresión**, la **sustitución** y la **permutación**, asimilables, como podemos intuir, a

las operaciones retóricas de Barthes: acentuación, supresión, sustitución, alteración.

La imagen constituye el gran reto de nuestra época y ello no puede ignorarse. Los estudios de retórica visual han evolucionado desde una posición lingüística hacia perspectivas semióticas que buscan hacer de la imagen un objeto de conocimiento con valor propio que permita constituir una vía de estudio fundamental y operante.

LA CIUDAD COMO LABORATORIO DEL IMAGINARIO

Apuntes para una gramática visual y una retórica incidentales

Contribución al proyecto de investigación "LA CIUDAD DE LA IMAGEN" y el cuerpo académico "NARRACIÓN, ESTÉTICA ARTE Y CIUDAD".

Antecedentes

Esta reflexión se origina en la constatación de la presencia de ciertas formas recurrentes en las manifestaciones materiales, artísticas y simbólicas, en diferentes culturas, y diferentes momentos históricos. Muchas de estas formas persisten y son perfectamente vigentes hoy en día.

Muy probablemente, en la mayoría de los casos, esto sucede de manera mas o menos inconsciente.

Esa constatación es cruzada con el hecho de que algunas de esas formas existen también en la naturaleza.

Mas aún, la constatación de que, como plantea Peter S. Stevens ("Patterns in Nature", Little Brown, NY, 1978), detrás de la aparente diversidad de formas existe una unidad debido a que todas las formas de la naturaleza son producto de la combinación de unos cuantos principios constructivos básicos, sugirió la muy atractiva idea de que, quizá también en el campo de la creación humana podríamos llegar a una conclusión similar, es decir que toda creación artística, todo diseño, pudiera "reducirse" a la combinación de algunos principios constructivos básicos, unos propios de una determinada cultura, otros mas universales.

La posibilidad de la existencia de un metalenguaje visual universal, de una gramática visual, se vuelve entonces un foco particular de atención en este trabajo.

La idea de una gramática visual universal no es nueva, y, en diferentes momentos históricos ha surgido y resurgido el interés por el tema. Sin embargo este interés ha sido en general marcado por la mistificación, la superficialidad y la falta de rigor. En un principio, la idea del presente trabajo parecía apuntar a repertoriar ciertas formas básicas, como el círculo, el cuadrado, la espiral, las formas radiantes etc ...para luego ubicar aquellas que tuvieran un valor esencial, un valor universal que permitiera una comunicación intercultural.

Luego, el trabajo intentaría vincular formas arquetípicas de carácter universal con referentes que se encuentren en la naturaleza, con el fin de establecer una posible relación causal.

En el camino, se plantea también la posibilidad de considerar, ya no tanto las formas como entidades aisladas, sino como parte de sistemas conceptuales y constructivos mas complejos como es el caso de la geometría fractal en los diseños vernáculos de África, o la geometría islámica.

Sin embargo, en el proceso, surge la constatación de que, hoy en día, el ámbito urbano es recipiente de un complejo caldo de cultivo cultural donde información e ideas circulan y se asocian libremente.

Es en este ámbito, altamente creativo y reminiscente del ambiente de las ciudades-estado renacentistas, donde se gestan y conjugan, en tiempo presente, las nuevas estéticas, las nuevas gramáticas visuales.

Parte importante de esta gestación se origina de manera espontánea, azarosa, por asociación libre de ideas e imágenes, un poco a la manera surrealista, generando nuevas sintaxis a partir de la deconstrucción y el reacomodo de signos, formas y símbolos.

Dentro de este planteamiento, los muros cobran un interés particular a título de soporte y escenario de estas nuevas sintaxis visuales.

Se plantea entonces la hipótesis de que muros y superficies verticales juegan el papel de pizarrón donde convergen apuntes varios, semánticos, gráficos y pictóricos, que interactúan entre sí generando códigos visuales novedosos, gérmenes de nuevas gramáticas visuales.

Hipótesis

Sabemos que es vocación natural de los muros y paredes de toda ciudad el constituir un soporte legítimo -o ilegítimo- para la publicidad, la propaganda, las expresiones ciudadanas espontáneas o concertadas, expresiones que no encuentran otros espacios o en las que directividad y urgencia se imponen.

La intención aquí es mostrar como la interferencia e interacción aleatoria de múltiples expresiones genera, por un juego del azar, combinaciones fortuitas que se vuelven embriones de nuevos planteamientos semióticos.

Si bien podemos encontrar estas situaciones, en mayor o menor grado, en cualquier ciudad del mundo, la permanencia en el tiempo de diversas expresiones visuales superpuestas o adyacentes es un rasgo característico de las ciudades emergentes, en eterna construcción y deconstrucción, en permanente caos creativo, verdaderos telares de Penélope.

Y dicha permanencia es lo suficientemente extendida en el tiempo como para impresionar la retina de manera duradera y fijar en el subconsciente imágenes, símbolos, ideas que seguirán su camino, integrándose al imaginario del receptor. Es el paciente y azaroso trabajo colectivo e involuntario de una serie de "artistas" anónimos que enriquece el imaginario colectivo y ensancha el contenido de los símbolos que lo componen.

No hay laboratorio del imaginario más dinámico que la ciudad, organismo vivo y en constante transformación en cuyos muros se renueva continuamente el imaginario colectivo

Introducción

En las ciudades, particularmente las de los países emergentes, convergen todo tipo de factores sociales y culturales que hacen de sus muros un verdadero espejo de la dinámica urbana y quizá también nacional: sobrepoblación, falta de recursos, falta de servicios, falta de oportunidades, falta de espacios de expresión y comunicación (que hacen de los muros pizarrones ideales para la expresión), caos y anarquía.

En síntesis, interesa la sintaxis abstracta que surge ahí donde el muro ha dejado de ser el soporte de un mensaje explícito o la superficie de separación entre interior y exterior para transformarse en el lienzo donde convergen contribuciones de múltiples actores, en un especie de ritual extendido en el tiempo que transforma al muro en estafeta y al acto de intervenirlo en cadáver exquisito sin destinatario preciso.

De lienzo, el muro pasa gradualmente a ser un aparador dinámico que va permeando nuestras estructuras sensoriales hasta constituir un bagaje semiótico que se proyectará, de manera consciente o inconsciente (probablemente ambos) en los propósitos retóricos que nos planteamos.

Las propias herramientas digitales de creación de imágenes como es el Photoshop proceden de manera muy similar al proceso que genera imágenes en los muros urbanos, en la medida que permite la asociación libre de discursos visuales distintos, dibujo, fotografía, texto, etc., a partir de la superposición de capas y el manejo de las relativas transparencias.

Materia de este trabajo es establecer las conexiones entre las retóricas formales y el caldo de cultivo que, según esta hipótesis, las origina.

Ciudad y creación

La ciudad en sí constituye por sí misma un sistema dinámico, caldo de cultivo cultural donde confluyen ideas, conceptos y lenguajes originarios de todos lados. La ciudad es el motor cultural de una región, estado o país, el vector de la modernidad y las vanguardias y lo ha sido desde que surgieron las míticas ciudades-estado europeas después de las invasiones bárbaras del siglo V al XI: Venecia, Florencia, Nápoles, Ámsterdam, Londres, París; ciudades autónomas, privilegiadas, verdaderas estructuras que favorecían la ruptura de cadenas atávicas, sociales y mentales, estructuras aptas a emplazar a los individuos en un mismo plano, estructuras dinámicas, acogedoras con los inmigrantes, ciudades que favorecían el intercambio de ideas.

Es en ese crisol, por ejemplo, que se materializa la diferenciación de visiones entre el Oriente, religioso, donde el Estado se imponía a la ciudad, y el Occidente, secular, donde la Ciudad fungió como faro del Estado.

De hecho, Deleuze y Guattari asocian la aparición del hombre moderno, el hombre secularizado, con la “desterritorialización” y la “descodificación” típicas del espacio urbano: el individuo rompe sus vínculos atávicos con la tierra, con la tribu, con un complejo sistema de parentela y con un soberano imponente y avasallador, típicos de las sociedades orientales, e irrumpe solo en la Urbe para encontrarse a sí mismo en sus pares, en el prodigioso camino a la modernidad.

La ciudad ¿organismo vivo?

“Lo que está vivo se mueve. Ese movimiento puede ser cuantitativo en el espacio y el tiempo o cualitativo y formal, es decir definitorio de espacio y tiempo.”

R.A. Schwaller de Lubicz

La ciudad es un sistema dinámico, complejo, prácticamente un organismo vivo con capacidad de autorregulación.

Está constituida por diferentes subsistemas como son las unidades habitacionales, los espacios colectivos como escuelas, hospitales, ministerios y secretarías que podríamos comparar, en un acto de libertad poética, con el cerebro de un organismo viviente, las plantas de tratamiento de aguas residuales y los basureros que podríamos equiparar al hígado y los riñones y desde luego las vías de circulación, calles, avenidas y demás periféricos que articulan los diversos espacios cerrados.

La ciudad se autoconstruye de manera natural siguiendo esquemas logarítmicos, exponenciales que poco o nada tienen que ver con las cuadrículas aritméticas de los planificadores urbanos.

De hecho, toda ciudad que resulta de una planeación apriorística acaba siendo un fracaso. Brasilia, ciudad totalmente artificial, cuyo emplazamiento fue decidido en función de criterios políticos, es la ciudad con el mayor índice de alcoholismo, divorcios y suicidios del Brasil y además, con índices alarmantes de marginación.

Y es que las ciudades no se deciden, suceden.

Y suceden en virtud de la confluencia de múltiples factores como la accesibilidad a los recursos, el agua, los alimentos, etc., la orografía, las necesidades de protección contra los diversos agentes del medio-ambiente, y las complejas interacciones de grupos y actividades humanas.

Las ciudades se van desarrollando de una manera gradual, orgánica, con base en un sistema auto-regulatorio, de prueba y error, en donde cada nuevo acomodo de componentes determina la siguiente etapa de desarrollo.

La ciudad como telar de Penélope

Retomando el mito de Penélope, recordamos que Penélope, esposa de Ulises y sometida a los incesantes embates de sus pretendientes en vista de que Ulises pareciera haber desaparecido, inventa un sistema de espera.

Ella consideraría la propuesta de los pretendientes, todos ávidos de poder, el día en que terminara de tejer un tapiz. Penélope entonces teje de día y, de noche desteje lo tejido durante el día, de tal suerte que la obra no avanza.

Podemos reinterpretar este mito en la lógica de una creación imaginaria, una ficción poética, mucho mas poderosa que la realidad que se trata siempre de imponerse.

En el contexto urbano, el mito de Penélope se traduciría entonces en ficciones arquitectónicas o urbanistas constantemente reinventadas pero nunca terminadas que se opondrían entonces a una realidad o a una racionalidad funcionalista, que intentaría constantemente hacer valer sus derechos imponiendo una explicación finita, cerrada y sin residuos, de la ciudad.

De esta manera el acto de destruir-construir y nunca terminar opondría a las prácticas racionalistas de la ciudad una realidad mucho mas compleja, ambivalente, equívoca, contradictoria y paradójica. Inasible

La piel de la ciudad

“Nada mas profundo que la piel”

D'arcy W. Thompson

Al igual que en los organismos vivos, la ciudad tiene una “piel” que cumple la función de proteger, de presentar una barrera contra el medio-ambiente. De la misma manera que en los organismos vivos, la piel de la ciudad sería un interfaz, un medio o, mejor, un soporte de comunicación con el mundo exterior.

En los sistemas vegetales, la “piel” es el órgano que efectúa la fotosíntesis. Transforma la luz solar y los minerales extraídos del subsuelo en energía almacenable en forma de azúcares y almidón.

La piel, en los animales y el hombre es un órgano sensorial, primero en un sentido inmediato, literal: el tacto se origina en la piel.

La piel nos permite sentir el frío, el calor, la diferencia de temperaturas.

Pero también, todos los sentidos terminan en la piel. La visión, aunque sea procesada en el cerebro, se origina en la córnea, piel a fin de cuentas.

La piel es el órgano más importante en los seres vivos y, de hecho, René Thom, el matemático francés creador de la Teoría de las Catástrofes plantea en “Modèles mathématiques de la morphogenèse” que los aparentes volúmenes que conforman a los organismos vivientes no son mas que “catástrofes” de la superficie única que los constituye, la piel a fin de cuentas: pliegues,

involuciones, diferenciaciones especializadas que definen órganos y componentes varios.

Según Thom, todo organismo está construido con una sola superficie continua. Este concepto rompe con la idea generalmente admitida del cuerpo como un volumen cerrado con elementos internos más o menos independientes aunque interconectados.

Y la piel de la ciudad nos dice mucho más de lo que podemos percibir a primera vista.

Siguiendo con la analogía, ¿cual sería la piel de la ciudad?

Sería todo aquello que la reviste: muros, banquetas, asfalto, techos, tejas.

El muro

De entre todos estos elementos, los que nos interesarán mas particularmente, son los elementos murales, las superficies verticales y esto por razones evidentes: si bien toda superficie puede ser soporte de manifestaciones expresivas o relativas a la comunicación, son los muros soporte históricamente privilegiado para efectos de plasmar expresiones varias, como graffiti, anuncios, manifiestos, pinturas e incluso murales.

El muro se presenta entonces como un pizarrón donde se suceden apuntes de ciudadanos anónimos que luego son borrados sin desaparecer totalmente, dejando pistas reales o imaginarias para los arqueólogos del futuro.

El muro tiene diversas funciones: es una invención humana de primera, según Neumeyer, para crear un cerramiento, para delimitar y definir un espacio humano.

La gente utiliza la expresión “entre cuatro paredes” para definir un sitio existencial que indica exactamente el concepto de habitación. Es entonces el punto de partida y destino de nuestras expediciones hacia un mundo interior o exterior, dependiendo del sentido del movimiento.

Los cuatro muros definirían también un primer y elemental estado arquitectónico y según Flüsser, los muros plantean una alternativa típicamente humana: se abandona los muros para conquistar el mundo exterior o se queda uno dentro de los muros para encontrarse a sí mismo.

En el lenguaje simbólico de los sueños el muro representa un obstáculo que se propone ser franqueado.

La superficie vertical tiene un lugar privilegiado en la lógica social de comunicación del hombre en todos los tiempos.

Desde el principio de nuestro entorno cultural, las paredes, las superficies predominantemente verticales han ocupado un lugar privilegiado en la construcción del mito.

Las cuevas prehistóricas por ejemplo nos muestran imágenes en las superficies verticales de las cuevas pero también, mucho mas adelante, en el lenguaje simbólico del Egipto Antiguo entre otras civilizaciones antiguas, se privilegia a las superficies.

Probablemente esto sea así porque el gesto ha sido desde siempre un componente básico de la construcción del mito, y el gesto tiene su mejor soporte en lo vertical.

O quizá sea el hecho que la verticalidad refleja la vocación vertical del hombre pleno, aquel que se eleva por encima del plano horizontal, plano de existencia animal, física, mineral.

El plano vertical

El hombre vertical asume, con su postura, su vocación espiritual, la que lo proyecta hacia un plano superior, un plano que le permite un mayor rango de dominio visual. Que le permite anticipar.

La verticalidad es un potente símbolo de ascensión y de progreso. En la psicología como la etnografía se asocia la aparición de la dimensión vertical con la toma de conciencia.

Según Leroi-Gourhan en "Le Geste et la Parole" todo lo vertical es símbolo de lo humano en la medida es que la verticalidad diferencia al hombre de todas las demás especies animales.

"es el primero y el mas importante de todos los criterios comunes a la totalidad de los hombres y sus ancestros".

La verticalidad es el resumen de la evolución que permitió que una especie animal se diferenciara radicalmente de otras y se irguiera hacia lo que algún día finalizaría en la bipedia y la estación parada, propia del hombre.

Algunas imágenes de la verticalidad donde la cabeza aparece hipertrofiada marcarían según Bachelard un "deslizamiento de la verticalidad a la cerebralidad."

Otras imágenes, literarias estas, asocian la verticalidad a las elevaciones del espíritu, a los trances metafísicos, como en el caso del primer verso del Primero Sueño de Sor Juana.

El plano horizontal

La expresión que escoge el plano horizontal para manifestarse tiene un sentido diferente de aquella que utiliza el soporte de los planos verticales.

En el mundo primitivo, el esquema o dibujo trazado sobre un plano horizontal -lo mas inmediato sería la tierra-, emparenta, por analogía, al hombre, artista, brujo o chamán, con la entidad divina en la medida que lo sitúa por encima de la imagen, como un Dios arquitecto planeando, imaginando, ideando con trazos desde las alturas, desde un punto de vista superior, de la misma manera que el geómetra medieval planeaba la elevación de la catedral gótica.

Así, el plano horizontal se vuelve el soporte ideal para el diagrama previo a la construcción, lo que llamamos en términos arquitectónicos la planta, en oposición al alzado (vertical).

No es un azar que se utilice este término para definir el esquema básico a partir del cual se “plantará” y “elevará” una construcción.

Y la gramática que corresponde a ese lenguaje deberá evidentemente buscarse en la geometría.

Recordemos que toda construcción gótica en la Europa medieval, para lo cual no se efectuaron nunca cálculos estructurales, comenzó con un diagrama sobre el piso, sobre el plano horizontal.

La planta, a diferencia del alzado, rara vez invita a la coparticipación. Es en general un acto de autoridad. El chamán se sirve de esta para expresar o explicar un principio, un plan de acción, un modus operandi.

Al explicar el mundo con trazos sobre el suelo, sobre la arena, lo hace rodeado de un público atento, pero distante, expectante pero pasivo. Obediente.

Lo horizontal implica lo efímero, en la medida que el tiempo se encarga de fundirlo de nuevo con su soporte terrenal.

El paso del hombre así como el paso de los eventos y el paso del tiempo, resultan implacables en el plano horizontal.

El plano vertical garantiza una mayor permanencia.

ORÍGENES DE LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO EN LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA

Caso particular: la ilustración contemporánea en el medio editorial.

Definición de un protocolo de investigación para un proyecto de doctorado.

Frente a la reciente explosión de los medios electrónicos, en particular el surgimiento y expansión del *e-book* que amenazaba con condenar el libro impreso a la extinción, hemos sido testigos de una diversidad de reacciones en contraataque por parte de la industria editorial que ha puesto en marcha diversas estrategias para mantenerse a flote.

Una de estas, y a mi juicio la más interesante, es la de haber puesto la vara más alto, proponiendo libros que trascienden la mera experiencia de la lectura para transformarla en una experiencia sensorial que involucra la vista, el tacto y en general invoca la sensualidad ligada al contacto con un objeto de diseño como la que se manifiesta frente a una silla del Bauhaus o una lámpara de Richard Sapper.

Para esto, uno de los recursos más evidentes ha sido el uso adecuado de la imagen.

Hemos visto, de unos años para acá, la proliferación de la imagen en el libro - incluso rebasando el ámbito infantil y juvenil al que tradicionalmente se le ha confinado- para seducir a un público adulto; el público, por cierto, con mayor poder adquisitivo.

Efectivamente, constatamos, a partir de los años 90 del siglo pasado, un crecimiento importante de la producción de álbumes, libros ilustrados y obras en las que la imagen juega un papel central.

La participación cada vez más grande hoy en día de la imagen en el libro es probablemente la responsable del repunte de una industria en crisis debido a la expansión del internet, de los *e-books*, y, más recientemente, de las redes sociales.

Si bien es cierto que la producción de libros ilustrados no es un fenómeno reciente, también lo es que este constituía, hasta hace muy poco, un sector relativamente marginal dentro del mundo de las publicaciones y dedicado casi exclusivamente al mundo infantil y juvenil.

Hoy en día este sector vive un auge notable y atrae a creadores de talento, artistas y diseñadores como Brad Holland, Matt Mahurin y Chris van Allsburg, entre muchos otros, en contraste con el anónimo ilustrador de antes que, en general, pasaba desapercibido.

Hoy en día el ilustrador se ha vuelto un autor de derecho pleno y su participación ha adquirido una relevancia igual a la de los textos si no es que, en algunos casos, superior.

El ilustrador no se limita ya a reproducir el texto en imágenes y privilegia una interpretación más personal, más compleja, proponiendo, en el mejor de los casos, imágenes compuestas por varias capas de significado.

Bienvenidos entonces los guiños, las referencias múltiples a otras referencias culturales, a las metáforas, las metonimias, las paradojas y otros recursos retóricos.

Todas las armas del discurso visual son puestas en obra para otorgarle profundidad a la narración.

Las variantes de soportes se multiplican: ilustración de prensa, álbumes ilustrados, novelas gráficas, historietas, libros objeto, libros de artista, etc., con discursos visuales cada vez más sofisticados, abriendo la puerta a interpretaciones múltiples y diversas que se renuevan con cada lectura.

Y, desde luego, los libros con imágenes dejan de ser exclusivos del público infantil y juvenil.

Por una ironía del destino, la imagen viene al rescate del verbo

El uso de la imagen, más allá de ser un recurso muy eficaz de seducción, se corresponde con la época en que vivimos en la que la imagen reina sin rival sobre el mundo de la comunicación y la información.

La hipótesis planteada, para efectos de este proyecto, es que, como en otros ámbitos de la comunicación, en el libro en particular y en las revistas, el uso de la ilustración, como uno de los recursos de uso de imagen, ya no juega el papel de mero acompañante decorativo del texto -como era el caso hace unos 50 años-, sino que se ha sofisticado al grado de generar imágenes que suplementan al texto y en ocasiones prescinden de este, generando narrativas sorprendentes y no convencionales que siguen, a veces, su propio curso, al margen del texto.

Para este fin, la imagen utiliza herramientas seductivas propias de ámbitos como la publicidad y el cine, a saber la iconología, la retórica visual, la semiótica y la simbólica, en la búsqueda de generar contenidos con significados complejos.

Fines del siglo XIX, auge del libro y del libro ilustrado en particular.

Una de las razones por las que la tesis de doctorado que se pretende abordar acude a los finales del siglo XIX -era del Decadentismo o *fin-de-siècle* (adoptaremos el segundo término), en busca justamente de los "Orígenes de la

construcción de sentido en la imagen contemporánea”, reside en que esta corresponde a una época de enorme producción y popularización del libro, en todas sus formas y versiones, en particular el libro ilustrado.

Cuando se aborda la historia o el arte del libro, salta a la vista la idea generalizada de que es el siglo XX el que marca una revolución en la concepción del libro, y se tiene a Stéphane Mallarmé como punto de partida de dicha revolución. En realidad, Mallarmé se beneficia de un contexto previo, anclado en los finales del siglo XIX.

Algunos de los hechos históricos que explican el auge del libro -incluso el libro barato- y los impresos en el siglo XIX, son, entre otros, el nacimiento de la librería moderna, el auge de los editores, las innovaciones técnicas, las leyes de libertad de prensa, la regresión del analfabetismo y la ampliación espectacular del lectorado, en Europa en particular pero también en Estados Unidos y otros países. Es una época en que la lectura se institucionaliza en la sociedad como hábito cotidiano, época también de la expansión sin precedentes de la ilustración y, por cierto, época en la que se acuña el término “ilustración”.

Ese auge tuvo su apogeo hacia fines de siglo y llevó el libro como objeto a niveles de sofisticación que no se han vuelto a presentar.

El libro es entonces destinado a abordarse de dos maneras: como contenedor y como contenido, en un movimiento de ida y vuelta.

La lectura se vuelve no solo un placer intelectual sino una experiencia compleja que atañe a los cinco sentidos. La revolución tipográfica y poética, la poesía visual, el grafismo simbólico, la composición en página y el naciente diseño gráfico, las combinaciones inéditas entre texto e imagen y las formas originales del libro nacen en un fin de siglo que conoce la nueva atracción por la publicidad y el embalaje, una iconografía galopante y una producción avasallante. Algunas de estas propuestas siguen sorprendiendo.

“1900 ha sido una época sorprendente. Se le ha ninguneado y ridiculizado equivocadamente. Los arquitectos de esa época han sido investigadores formidables”

Le Corbusier

Es interesante lo que manifiesta Le Corbusier en 1950, citado por E. Stead, sobre todo porque viene de alguien que se consideraba antes todo un hombre de letras, y así estaba asentado en su pasaporte.

Y según E. Stead, las 2 metáforas más poderosas que se le asociaban al libro, a finales del siglo XIX, es el de la construcción arquitectónica, la otra siendo la metáfora orgánica. Esa idea subraya que el objeto espiritual reposa sobre la idea de una construcción compleja y sostiene el discurso de William Morris para quién las dos cosas más deseables en la vida son una bella casa y un bello libro.

En ese contexto, el libro favorece la propagación de la imagen que alcanza niveles jamás vistos anteriormente. A finales del siglo XIX, las condiciones históricas y sociales favorecen una tal mezcla entre imagen y texto que se vuelve imposible pensar la profusión de imágenes en función de la relación imagen-texto.

Una de las consecuencias de esto es la rebelión de la imagen que pretende sobreponerse al texto, someterlo y pasar a ocupar el primer plano. Esto llevó a Marcel Prévost a declarar en un artículo de La Prensa de Buenos Aires que “para más de un editor, los libros no son ya sino imágenes o figuras al lado de las cuales se ponen versos o prosa”.

Al final, los excesos, la sobre-oferta y la sobre-explotación llevaron ese apogeo a convertirse rápidamente en perigeo: concurrencia entre el libro de bibliófilo y el libro barato de grandes tirajes sobre papel corriente, sobre-oferta de ilustradores a los que se le unían pintores, grabadores, litógrafos y hasta decoradores, sobre-abundancia de escritores, muchos mediocres -no muy distintos seguramente de los que alimentan hoy día el mundo del *best-seller*-, y un largo etcétera.

Pero lo que importa rescatar es que ese periodo del *fin-de-siècle* en el que se da la explosión de los impresos y se impone el término *ilustración* es el periodo en que se dota, por vez primera, y quizá última en algunos casos, a los impresos de una carga poética e imaginativa vibrante, y a los libros de un sentido intelectual, poético y sensual.

Son estos hechos que hacen del *fin-de-siècle* un eslabón fundamental en nuestro conocimiento de la modernidad, en donde la fecundidad del siglo XX echa raíces.

Corpus de la tesis de doctorado

El título y el enunciado original de la tesis de doctorado a saber “Retórica visual y construcción de sentido en la imagen contemporánea” deberán eventualmente adaptarse a la nueva y particular perspectiva que por lo pronto se podría renombrar como “Raíces de la construcción de sentido en la ilustración contemporánea” u “Orígenes de la construcción de sentido en la ilustración contemporánea”. Retenemos este último a título provisional.

La intención es abordar el estudio de 5 o 6 ilustradores *fin-de-siècle*, en particular los simbolistas o de influencia simbolista por su contenido retórico. Los ilustradores propuestos son:

- en la tradición francófona, Felix Vallotton, cuyo trabajo en blanco y negro es rico en simbolismo pero que además posee un universo de color particular, muy influenciado por su trabajo de grabador. Ilustrador, grabador y pintor suizo-francés, Vallotton hizo parte del grupo *Les Nabis* que incluía a Bonnard y Vuillard.

Su trabajo de grabado en madera orientado a la ilustración es particularmente notable y fue muy apreciado en su momento.

- en la tradición mexicana, **Julio Ruelas** quien por cierto cuenta entre sus influencias a **Arnold Böcklin**, un pintor simbolista que tuvo mucha influencia en los surrealistas y a **Félicien Rops**, exponente del Decadentismo. Ilustrador y artista de la escuela del Simbolismo, colaboró en la *Revista Moderna*

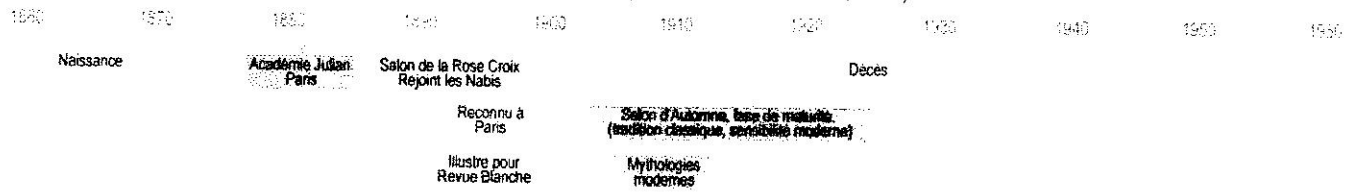
- **Aubrey Beardsley**, dibujante excepcional, en cuanto a la tradición anglosajona. Beardsley, junto con el escritor americano **Henry Harland**, es cofundador de *The Yellow Book*. Su trabajo es representativo de la corriente esteticista, contraparte británica del Simbolismo. Su trabajo es fuertemente influenciado por la estampa japonesa que descubre en París, así como el trabajo de cartel de **Toulouse-Lautrec**.

- en la tradición germánica, **Marcus Behmer** quien de entrada puede parecer un émulo de **Aubrey Beardsley** pero de quién se aleja por su vertiente expresionista y una mayor oscuridad.

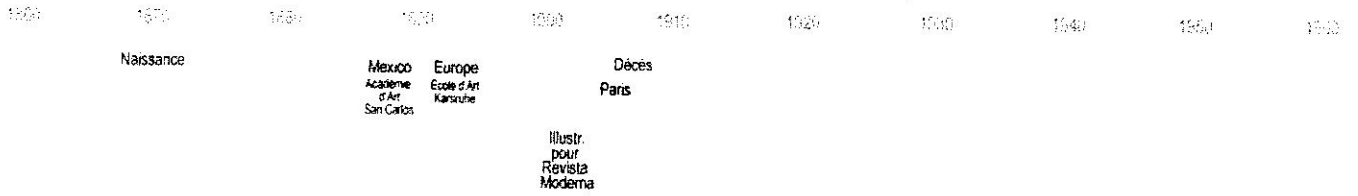
- en la tradición italiana, la obra de **Alberto Martini**, diseñador, ilustrador y pintor de influencia simbolista, precursor del surrealismo.

- por otra parte y aunque no es propiamente un artista *fin-de-siècle* ni un ilustrador -salvo ocasional y en sus principios- se propone a **René Magritte** cuyo sorprendente discurso visual refleja perfectamente todas las categorías de las figuras de retórica de la imagen, además de haber sido y ser todavía inspiración de muchos de los ilustradores contemporáneos.

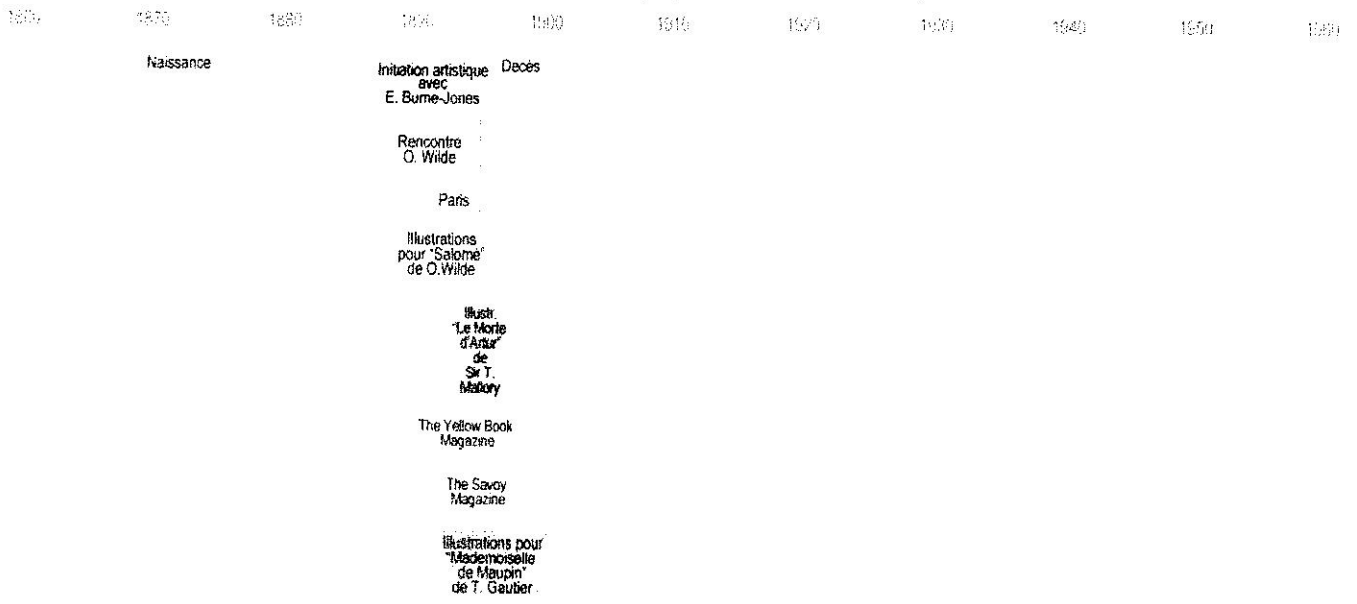
FELIX VALLOTON (Lausanne, 1865 - Paris, 1925)



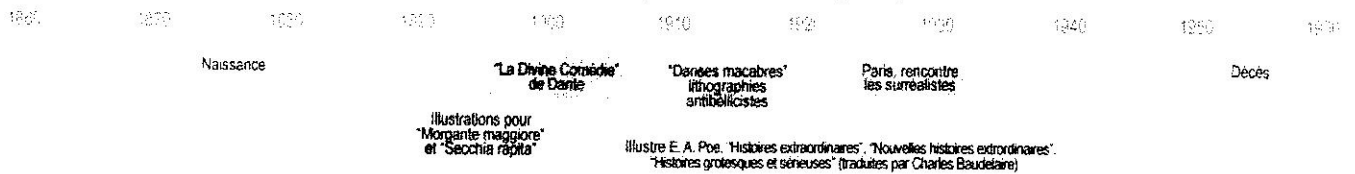
JULIO RUELAS (Zacatecas, Mex, 1870 - Paris, 1907)



AUBREY BEARDSLEY (Brighton, 1872 - Menton, 1898)



ALBERTO MARTINI (Oderzo, 1876 - Milan, 1954)



MARCUS BEHMER (Weimar, 1879 - Berlin, 1958)



ALGUNAS REFERENCIAS:

- Bachelard, G., "La poética del espacio", FCE, México, D.F. , 1990
- Bachelard, G., "La poética de la ensoñación", FCE, México, D.F. , 1993
- Barthes, R., "Lo obvio y lo obtuso / Imágenes, gestos, voces", Editorial Paidós, Barcelona, 1986
- Barthes, R., "Rhétorique de l'image" en *Communications* n° 4, Seuil, Paris, 1964
- Berger, J., "Modos de ver", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000
- Berger, J., "Mirar", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001
- Carruthers, M. "Rethoric Beyond Words: Delaigh and Persuasion in the Arts of the Middle Ages", Cambridge University Press, Cambridge, 2013
- Chevalier, J. "Dictionnaire des symboles" Ed. Bouquins, Paris ,1982
- Durand, G. "Les structures anthropologiques de l'imaginaire", Ed. Bordas, Paris, 1963
- Eliade, M. "Traité d'histoire des religions", Payot, Paris 1959
- Foucault, M. "Las palabras y las cosas/ una arqueología de las ciencias humanas", Siglo XXI Editores España, Madrid, 1998
- Foucault, M. "Vigilar y castigar", Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2002
- Garnier, F. "Le langage de l'image au Moyen Age / Signification et symbolique", Le Léopard d'Or, Paris, 1982
- Gruzinski, S. "La guerra de las imágenes / De Cristóbal Colón a *Blade Runner* 1492-2019", FCE, México D.F., 1994
- Gubern, R. "Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto", Anagrama, Barcelona, 2007
- Joly, M. "Introducción al análisis de la imagen", La Marca Editora, Buenos Aires, 1999
- Jung C., "El hombre y sus símbolos", Editorial Paidós, Barcelona, 1964

Jung, C., "L'homme à la découverte de son âme; structure et fonctionnement de l'inconscient", Editions du Mont-Blanc, 4ème édition, Genève 1950

Klinkenberg, J.M. "Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image"
Seuil, Paris, 1992

Klinkenberg, J.M. "Précis de sémiotique générale", Points, Paris, 2000

Laplanche, J. "Vocabulaire de la psychanalyse", Flammarion, Paris, 1967

Panofsky, E. « L'œuvre d'art et ses significations », Gallimard, Paris, 1969

Panofsky, E. "Estudios sobre iconología", Alianza Editorial, Madrid 2005

Stead, E. "La chair du livre / Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle", PUPS, Paris, 2012

Vanden Broeck, F. "Ojo en blanco", Auieo, Cd. De México, 2012