

INTERPELACIÓN Y FIGURACIONES DESDE LA MIRADA.  
TRES RECORRIDOS SEMÁNTICOS

Tanius Karam Cárdenas\*

Diego Lizarazo (coord.) (2007), *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconocidad*. México: Siglo XXI Editores (Col. Diseño y Comunicación).

La reflexión sobre la imagen, las imágenes, la iconicidad adquiere una importancia creciente en una sociedad regida y mediada por la visualidad y todas las prácticas icónico-auditivas. Debray llama a esta nueva atmósfera “videoesfera”, neologismo que designa los procesos y modelos, los medios y los mecanismos de legitimación en un ambiente socio-cultural cada vez más mediado, regulado y controlado por las formas de producción-distribución-usos de las imágenes.

Ver, mirar, observar adquieren un estatuto más allá a estados físicos, como si consistieran en recibir información; las ciencias del cerebro, el desarrollo de la teoría de la comunicación y la filosofía, el psicoanálisis y la semiótica de la cultura nos proporcionan cada vez más recursos para tener una mirada infinitamente más compleja de los procesos del mirar, imaginar, figurar y fantasear; son vectores que rigen la dinámica de la cultura. En ese sentido, toda reflexión semiótica o antropológica, física o filosófica sobre lo visual y las imágenes es clave fundamental para identificar lo que la sociedad aspira y desea a nivel macro, así como en las negociaciones de la vida cotidiana. Queremos por tal motivo subrayar el valor de los tópicos y preguntas en *Semántica de las imágenes...*, más cuando se trata del rigor e imaginación con que Lizarazo nos invita a pensar la figuración e iconocidad de nuestros procesos culturales; se agradece como recurso a la crítica, docencia e investigación.

---

\*Doctor en ciencias de la información. Correo electrónico: tanius.karam@uacm.edu.mx

## LOS MODOS DE LA PERTINENCIA. FIGURACIONES DEL ANALISTA CULTURAL COMO ANALISTA ICÓNICO

De manera convencional, se viene privilegiando la reflexión técnica (que no hay que abandonar, como lo señalará Mier, pero tampoco circunscribirnos únicamente a ella), la cual demanda una cierta eficacia, medida por la atención o la sensibilidad inmediata. *Semántica de las imágenes* aparece como un recurso muy valioso: hacer de la teoría de la imagen, o más precisamente, de lo que en el propio Lizarazo ha sido una “hermenéutica de la imagen”, un instrumento de denuncia contra el tecnicismo y la fascinación por los recursos multimediales, la vacuidad referencial y la simultaneidad que han hecho de la producción, de la producción-consumo de las imágenes una práctica de dislocación del sujeto en el entorno cultural.

*Semántica de las imágenes* apunta hacia la apreciación y fruición como recursos que lleven a recuperar el potencial lúdico y creativo de la producción icónica. El análisis, como quiere el último Barthes, se vuelve en alguien que básicamente hace de la degustación el medio para recorrer el mundo de lo visual, para conectar —a la manera de metáfora borgiana— a una imagen con otra; de ese modo, la experiencia visual (que agrupa a la icónica), es una dinámica más intensa de relación. La primera operación tendrá que ser, paradójicamente, contra la figuración positiva del placer, la desconfianza. De aquí partirá el hermeneuta de la imagen, quien sólo podrá avanzar de esta primera configuración a través de la indagación: de la posibilidad (primeridad) a la realidad física; de ésta a su regularidad (terceridad); de la semejanza a la contigüidad y de ésta a la aserción; del término a la proposición para luego llegar al argumento. De más está decir que la clave semiótica acompaña los tres textos. Esta hermenéutica se presenta en todo su potencial como un proceso dinámico, herramienta invaluable en la tarea de describir el encuentro con ese mundo de la imagen (estática o dinámica, física o ideal, figurativa o no, objetiva y subjetiva) que no acaba simplemente con el biológico: ver con la disrupción entre el ojo y el objeto; proceso que sigue, o proviene, de la imaginación, la fantasía, el deseo. La hermenéutica del ver tiene que apelar, en este libro, al reencuentro con estos varios planos y materialidades de la experiencia social.

*Semántica de las imágenes* nos ayudará a desestereotipar la manera como nos referimos a la comunicación icónica y audiovisual, y esos procesos sociales en que el ver, mirar y figurar son pertinentes; para reconocer que aquello que atribuimos a las imágenes que vemos (o más precisamente con las cuales interactuamos) no siempre se agota en el solo momento, que las observamos y decidimos interactuar con ellas en un tiempo y espacio específico, ni tampoco aquello que decidimos creer o pensar de ellas. Las mismas ideas de figuración, fantasía e iconocidad en el subtítulo del libro nos remiten a una dimensión total imprescindible para un entorno cultural cada vez más complejo y denso. Mirar o reflexionar sobre el ver tiene mucho vínculo con el verse (y en ese sentido, estos ensayos interpelan directamente al lector): la imagen remite no sólo a lo que la luz nos asoma, sino también a los que nos oculta. El celeberrimo mito de la caverna platónica nos ilustra sobre el estatuto de ficción y realidad, la manera como ilusión y mentira se articulan; más cuando los modos de producción en la sociedad se perfeccionan y aspiran a lenguajes multimodales y a estrategias puestas en escena más sofisticadas.

Toda reflexión sobre la imagen (regímenes, sintaxis, semántica, interpretación, pragmática, fisiología) forma un entramado de relaciones necesarias para el lector de *Semántica...* Al margen de la fantasía triunfante que todo lector interesado en los fenómenos de la comunicación icónica ha pensado o aspirado, con poca frecuencia los realizadores audiovisuales se adentran en los laberintos de una reflexión que al menos tendría que hacernos sensibles a las formas de la comunicación icónica en contextos socio-culturales.

#### ENTRE EL DESEO Y LO INCOMPRESIBLE. TRES RUTAS PARA UN ITINERARIO

El texto está organizado en tres trabajos cercanos en su preocupación filosófica y epistemológica, pero muy diversos no sólo en su estilo, sino también en el marco de referencia desde el cual proponen rutas para la interacción con las imágenes. El propio Lizarazo juega como compilador de tres abordajes cercanos y distintos entre sí; a la manera de las cuerdas de un violín, se tensan y atraen en dinámicas que permiten

lo mismo la lectura lineal convencional, que aquella diferida, ya que los textos, como tales, invitan a una lectura detallada e implican preguntas que, puestas en contextos distintos, se atraen y señalan aspectos compartidos que el lector tendrá que identificar.

En primer lugar, el texto de Beuchot, como el propio Lizarazo, apunta hacia la presentación; transparenta algunos problemas de la teoría de la imagen al despejar la interpretación de los signos icónicos desde una propuesta, acaso la más original, con la que cuenta la filosofía mexicana contemporánea. Entre las tareas que realiza este filósofo coahuilense destacan explicar los tipos de analogicidad característicos del iconismo; ofrece una distinción entre la “analogicidad de cualidades” y “analogicidad de relaciones”. En el fondo, se quiere presentar una propuesta original, establecer las bases de una hermenéutica analógico-icónica cuyas coordenadas claves se explican aquí.

Beuchot nos ofrece una mirada dinámica de la relación ícono-íconicidad. Con un estilo característicamente didáctico, resume las trilogías en la obra de Peirce, así como la aplicación de cómo la analogía es una herramienta para reflexionar sobre la iconicidad. Desde aquí se levanta un marco explicativo muy útil tanto para hacernos preguntas sobre las relaciones lógicas en la expresión visual, como para adentrarnos en una metodología que nos permita estudiar, con una perspectiva original, las figuraciones de la imagen. Para Beuchot, los íconos no son puros: éstos se pueden encarnar en índices y en símbolos. Esa presentación manida, índice-ícono-símbolo, adquiere una nueva riqueza, toda vez que son niveles y relaciones que nos recuerdan al gran lógico Peirce en su comprensión de la realidad semiótica como un *continuum* en el que los procesos sígnicos suelen entrecruzarse y coincidir al menos en algunos momentos y en algunos aspectos.

Una de las principales propuestas del texto es ver al ícono como análogo, como una manera de significar y predicar. La iconicidad puede estudiarse en la expresión verbal y musical; no es algo que corresponda únicamente a lo visual (aun cuando reconoce el autor a las artes visuales como el lugar natural para la reflexión sobre las imágenes). La iconicidad se da en las artes visuales, pero no sólo en ellas: un buen pintor llega a producir en nosotros íconos —nos dice Beuchot— de

los sentimientos que desea expresar; podríamos decir que “parece que habla”, de la misma manera que al leer un texto, cuando se nos relata algo, podemos decir análogamente del escritor, “parece que pinta”. Sin embargo, para “hacer hablar” al signo icónico hay que interpretarlo, ponerlo en una relación que no sea unívoca (que pueda decir solamente una cosa), ni tampoco equívoca (que pueda decir cualquier cosa). La clave de esa interpretación se resuelve en su comunicabilidad, en el grado de relación que guardan los signos con sus usuarios, y cómo los íconos son guías que facilitan la creación de diagramas de su discurso. En suma, la hermenéutica analógica-icónica parece el recurso útil del que cuenta un paseante para el atribulado campo de nuestras iconósferas.

Tras haber leído el texto de Beuchot, aparece el de Pereda; se anuncia un cambio de ritmo y estilo, una nueva piel de la escritura nos llega por otras figuraciones del mundo visual, vinculado a la imaginación y al juego. Esta transición es particularmente sugerente, porque comprobamos el rigor filosófico que caracteriza a los autores; la creatividad y libertad en la escritura es un elemento presente y no ajeno. El lector puede, al leer tres trabajos, hallar otro “texto” que se deja identificar y que comprueba lo que la inscripción en la portada del libro nos indica: la reflexión semántica de las imágenes no se queda en categorizaciones y taxonomías; no es solamente reconocer las gramáticas y estructuras que dan significado a los textos visuales, sino que apela a una reflexión sobre el contexto, sus usos, su dimensión simbólica. La visión que aparece es la rebeldía de lo visual, las relaciones entre lo visual, lo icónico, la fantasía y lo imaginario; la visión no es únicamente correspondencia o referencia: hay una marcada dimensión plástica y sensual.

Pereda realiza un itinerario que va de la indagación sobre los materiales de la imaginación, a la investigación sobre sus relaciones con la realidad. Como el propio Lizarazo nos explica: “esta ruta nos orienta a comprender los puentes entre la realidad y la imaginación, nos advierte de las murallas y equívocos que empobrecen la realidad cuando se obstruye con la fantasía. Se abre una oportunidad para esclarecer el trabajo imaginario en la senda del arte y la literatura, en la creatividad social”.

El autor muestra, en este segundo ensayo-recorrido, con gran variedad de recursos didácticos y ejemplos, los vínculos de aquello a lo que le damos valor de realidad con nuestra imaginación. Aparece, en el análisis de los regímenes de lo visual, las fronteras entre lo que creemos que es falso y verdadero. A partir de una intervención imaginante, se puede bloquear de manera total la presunción de verdad respecto de todos los estados mentales. Uno de los varios ejemplos que ofrece el autor se verifica cuando vamos al cine, donde jugamos a hacer inferencias con la sucesión de escenas y relatos. El cine es una de las prácticas de consumo culturales en las que el seguimiento imaginario desencadena deseos, emociones y expectativas. ¿Cuántas veces no hemos deseado que una película termine de una u otra forma, o bien que tras una secuencia hubiera continuado alguna otra? Y la tensión, las imágenes que recordamos y reproducimos en la mente son el juego tanto de lo que vemos como de aquello que deseamos.

Muchas creencias, emociones y expectativas que se producen a partir de una intervención imaginante son de efecto retardado, como sucede en Alonso Quijano, quien se convierte en Don Quijote tras leer novelas de caballería; o Madame Bovary, quien atiborra su vida de novelas sentimentales porque le parece que una vida más cercana a los universos de sentido, que ahí se despliegan, puede ser más real que la vida tediosa que siente llevar al lado del doctor Bovary. Estos son algunos ejemplos de los efectos retardados en el seguimiento imaginario, pero también, aparte de la literatura, se les puede encontrar en la publicidad, en los regímenes totalitarios (como ciertos rituales, censuras, quemas de libros...), proyecciones que buscan incluso una salida en una manifestación que se asuma como artística.

Pereda postula que la imaginación posee dos movimientos: uno “*centrípeto*”, fuerza que atrae, dirige e impele hacia el centro; en este caso, hacia la propia subjetividad. Cuando se menciona que el seguimiento imaginario de ese fantasioso se rige por un movimiento centrípeto, se sugiere que la persona vuelve a combinar los mismos deseos y creencias, las mismas creencias y emociones. El otro, “*centrífugo*”, revela cómo los seres humanos podemos aprender y otorgar a la imaginación el movimiento que se aleje de la terquedad y el miedo; aquí la imaginación es sorpresa.

Finalmente, en el tercer ensayo-recorrido, tan distinto de los dos primeros, Mier aborda las concepciones de la imagen y el mirar en el tramado que va del psicoanálisis a la estética de Benjamin. Nuevamente, Lizarazo, en el ensayo introductorio al texto, nos ofrece una síntesis clarividente. A partir del concepto de “iconicidad trunca”, se avanza en la reflexión integral de la calidad de los objetos y la cualidad de la mirada, que están constantemente en colapso. El sentido de la mirada no proviene del objeto, sino de la condición de un mirar que lo desborda y apunta a un más allá no medible del todo, ya en un horizonte del “inconsciente de la mirada”. Desde una mirada comparada se nos introduce una filosofía de la mirada en Benjamin y Freud. Mier nos asoma a otros recovecos en ese acto inacabado que es el ver.

La comprensión estética, nos dice Mier, no surge únicamente por una aprehensión subjetiva de la forma, ni se sustenta solamente por una vía de reconocimiento cognitivo, sino que pasa por la intervención de la técnica, que es a su vez condición ineludible para la comprensión del hecho estético, y lo inserta por esta vía, en el campo de lo político, en el que se revela su fuerza de creación e iluminación del sentido de lo histórico. Ello no quiere decir que la figura de la técnica sea ajena a la intuición freudiana. La técnica incluye dos facetas: la íntima (técnica como haz cambiante de trayectos subjetivos de representación, como operaciones simbólicas íntimas destinadas a un acceso al placer y su preservación), y otra que es manifestación de un principio social, acción eficaz, en consonancia estricta con los saberes sociales. Entre ambas se tejen estrategias, desplazamientos y composiciones diferenciadas.

Con el texto de Mier concluye una mirada total al fenómeno del ver y la mirada, a la idea de la imagen como imaginación, técnica, figuración y deseo. En los tres ensayos que componen este recorrido, se encuentra desde el método hasta la pretensión total en Mier, que es puesto en tela de juicio en el ensayo de Pereda. Así, como hemos mencionado, estos tres ensayos no coinciden; se tensan y abren; se acercan, en lo que nuestra lectura nos permite reconocer un instrumento útil y eficaz en una reflexión hermenéutica de la expresión visual e icónica, un recurso definido como necesario en nuestra atmósfera cultural, tan dada a la rapidez y simultaneidad, como si éstas fueran las únicas condiciones para sobrevivir y elevarnos un poco de la confusión y de

ese deseo contrariado entre lo que se muestra y lo que se piensa. De esta forma, *Semántica de las imágenes* nos ayuda a revertir un poco la pulsión a reconocer solamente algunos aspectos del complejo proceso del desear-imaginar-mirar-actuar; nos invita a detenernos al final del texto, con preguntas que, lejos de ser respondidas, nos llevan a ubicarnos delante de esos flujos icónicos que nos interpelan y conforman, ese *continuum* entre el desear, imaginar, soñar, ver y creer.

Lo que finalmente nos otorga *semántica de la imagen* es un proyecto multidisciplinario, un haz reconocible desde las convergencias de la filosofía analítica y la semiología, los estudios cinematográficos y la psicología de la percepción, la lógica y la pragmática. La aparente brevedad de los textos dialoga con una densidad que difícilmente se deja asir a la primera lectura; así tenemos, como en el recorrido por las imágenes, que tomar distancia y volver hacia ellas; sístole y diástole de esos movimientos que cuestionan aquello que hemos aprendido a creer de las imágenes, de nuestros estatutos de verdad. Entre la plasticidad y fascinación, el régimen de lo imaginario nos hará errantes, como al mismo Benjamin, para ayudarnos a reconocer nuestros recorridos y dar así cuenta de las sendas entre lo que nos fascina y aquello que nos extravía.