

Caminos de la semántica icónica

Diego Lizarazo Arias

Profesor-Investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco

Sistema Nacional de Investigadores Nivel II

Estrictamente hablando la semántica de la imagen apelaría a la explicación de las estructuras y gramáticas que dan significado a los textos visuales. La semántica se ha concentrado fundamentalmente en el ámbito del lenguaje y se ha nutrido de dos tradiciones dominantes: la de la lingüística y la de la filosofía analítica. En la primera vertiente podríamos considerar principalmente dos campos: el de la semántica estructural, como la desarrollada por Coseriu, Geckeler o Hjelmslev, y el de la semántica generativa producida por Chomsky. La segunda vertiente se nutre de una importante tradición de filosofía del lenguaje y de filosofía de la lógica que tiene su punto de partida en la triada Frege-Russell-Wittgenstein, y abarca casi toda la producción interesante de la filosofía analítica: Quine, Putnam, Davidson. La imagen no ha sido un objeto de interés significativo para ninguna de estas corrientes. Más bien los problemas semánticos de la imagen se han abordado en los intersticios y las intersecciones disciplinarias: la semiología visual (Eco, Lotman, Barthes), los estudios cinematográficos (Metz, Aumont, Casetti), la iconología (Panofsky, Hammón, Schapiro), la psicología de la percepción visual (Arnheim, Gombrich, Gibson) o la antropología visual (Brigard, Turner, Withttaker). El punto es que la comprensión de la semántica de la imagen parece desbordar las estructuraciones lógicas o sistémicas que se alcanzan en los campos de la filosofía analítica o de la lingüística. La semántica formalista no ha logrado dar cuenta satisfactoria del entreverado territorio de lo icónico, las soluciones más interesantes provienen de miradas fronterizas de carácter pragmático y hermenéutico. La semántica de las imágenes apela al contexto, a los usos, a lo simbólico, y no sólo a las categorías y taxonomías de tipo estructural o lógico. Es probable que dos sean las razones principales de esta rebeldía del sentido visual: la plasticidad de la imagen y el régimen de lo imaginario.

La razón primera se refiere, en síntesis, a que la imagen no puede decir sin mostrar; toda referencia icónica es también una elaboración plástica (porque su modalidad del decir es el color, el trazo, la forma, incluso el grano o la sustancia sobre la que se imprime o se traza). La denotación icónica es, digamos, intrínsecamente estética o sensual; no habla sólo para expresar un concepto, sino, principalmente, para producir una experiencia sensorial. Incluso, es pensable la imagen aunque no refiera nada (como la imagen no figurativa), o no denote concepto semántico alguno (como la imagen abstracta). Se trata de la icónica de la pura forma, de la superficie (el color, el trazo, la forma para la experiencia visual, solamente). En este sentido es que la semántica de la imagen no puede ser del todo la misma que la del enunciado, el sintagma, o la proposición. La imagen convoca una semántica más vasta (porque imagen puede ser un mapa, la representación de la anatomía de un crustáceo, el “Uno” de Jackson Pollock, o las “Formas blancas” de Franz Kline) en la que hay un corrimiento continuo entre lo argumental y lo poético, lo real y lo onírico. Un corrimiento del sentido por el orden de una elaboración múltiple del espacio (simbólico, referencial, pictórico, plástico) *para la mirada*. Se trata de una elaboración semántica *para la mirada* porque en ella se define la particularidad de la imagen dado que el espacio puede también elaborarse *para la escucha* (en el arte sonoro) o se le puede interpretar *para el tacto* (en la escultura). Sin que esto signifique un principio de exclusiones (la escultura sólo es elaboración de la imagen para el tacto), sino un régimen de ejes primordiales. La semántica de la imagen se proyecta en el amplio horizonte de la elaboración del espacio: desde lo plástico hasta lo simbólico, incluso en el ámbito de una suerte de espacio evanescente – o un puro significante de espacio- como en el sueño y la icónica virtual.

La segunda razón proviene del régimen de lo imaginario que, podríamos decir, se precipita en la estrechísima relación entre la imagen y la mirada. Las más fructíferas concepciones de lo visual parten de acontecimientos y hechos icónicos de gran envergadura (casi en el sentido en que Wittgenstein dice que lo elemental

son las formas de vida), la fórmula de la partícula analítica o de la unidad estructural no dilucida gran cosa en el hecho visual. La mirada resulta formada por la imagen tanto como la significación de la imagen se debe, de trazo a trazo, al horizonte visual desde el cual se le mira. Por eso la imagen aflora un régimen y un cosmos de miradas que convoca una multiplicidad de problemáticas:

1. La de la relación entre percepción referencial y percepción icónica (como simultaneidad, dialéctica o relevo). En forma de interrogación: ¿De qué manera la producción y la observación de las imágenes han contribuido a definir las formas del ver?, ¿cómo establecemos los márgenes, los rituales y las reglamentaciones entre estas modalidades del ver? Lo que sugiere una *antropología* y una *sociología de la mirada*, que, a su vez, pone en marcha el supuesto de que las imágenes no se ven igual que las cosas (la gran hipótesis de la semiótica y de la antropología visual).

2. La problemática del tramado de miradas del mundo social y del trazado de la cultura. El juego del mirar que se establece en todo acto icónico, esa interesante cuestión de que *el mundo que miramos es un mundo que nos ve*. Nuestra experiencia humana y social se juega en un *ver y ser mirado*, o en un *no ver y ser mirados*, o en un *mirar y no ser vistos*. Lo que nos lleva a la dialéctica más vasta de *la visibilidad y la invisibilidad* (lo socialmente visible e invisible, lo históricamente visible e invisible, lo subjetivamente visible e invisible, con sus implicaciones éticas, estéticas y políticas). Lo cual produce una *política de la mirada* y, en otro pliegue, un *psicoanálisis de la mirada* (el *yo-imagen* que parece asediado por otro que lo mira, donde resuena la pregunta lacaniana ante cualquiera de nuestros actos: “¿quién crees que te está viendo?”).

3. El problema de las fronteras: ¿dónde están los límites del ver?, ¿hasta dónde alcanza mi mirada?, que convoca, cuando menos, tres respuestas: la del sentido común para la cual los límites del ver están dados por el alcance biológico de la mirada, que puede redefinirse y extenderse con la técnica (en la perspectiva de Winer o de McLuhan), lo que hace devenir el límite biológico en límite tecnológico. La respuesta de Lacan que parece decir que el ver se define en la doble urdimbre

de lo simbólico y lo imaginario. Lo real, en su crudeza, es invisible. El tajo de real es inalcanzable. El ver se detiene en esa frontera imaginario-simbólica. La realidad sólo se atisba; en sí misma es la experiencia de la perplejidad, la parálisis. Por eso el límite del ver supone un enigma: aquello no del todo comprensible, lo que no alcanza o abandona el estatuto; sin posibilidades simbólicas de aprehenderse, es una irrupción hiriente que deja una marca. Finalmente, la respuesta de Wittgenstein, que en realidad es doble: a) hay una gramática de la visión (en última instancia articulada en los juegos del lenguaje), se trata de otra versión de la respuesta semiótica; y b) los límites del ver se ponen en evidencia en aquellas experiencias en que veo y queda en mí la impresión de no ver lo fundamental, aquellas vivencias en que algo se asoma subrepticamente y advertimos su destello. Ese algo aludido es así algo *acuciante*. El propio Wittgenstein sugiere que dicha liminaridad flota en la imagen simbólica, o en lo simbólico de la imagen. Consecuentemente, la imagen simbólica parece elaborar el problema de las fronteras del ver, cuando menos en tres sentidos: a) porque es el territorio de lo plenamente visto (es pública, enfática y parida por la tradición); b) porque es el lugar de lo ignoto y lo enigmático (su poder radica en *su inagotabilidad*, en la inquietud que queda al *no abarcarla del todo*); y c) porque frente a ella se produce la impresión de que estamos en contacto con algo que aún no se advierte, algo que requiere un trabajo, un esfuerzo de dilucidación que nos concita.