

SOBRE LA SEMIOSIS DE TEXTOS VERBALES Y VISUALES

**TERESA CARBÓ
CIESAS DF
ABRIL DE 2009**

I. PRESENTACIÓN

En años recientes, y siguiendo el impulso intelectual y vital de una curiosidad nueva, me he movido desde el análisis lingüístico de los textos verbales hacia el análisis de los textos visuales. Me he apoyado para ese tránsito en la experiencia previa acumulada sobre la complejidad significativa del discurso verbal en su íntima composición. Orienta mi trabajo de manera básica una concepción histórica y materialista del lenguaje en uso, tal que requiere una esmerada descripción lingüística de la dimensión textual de los procesos discursivos, puesto que lo verbal es precisamente la materialidad en la que encarna ese tipo de discursos.

A lo largo de los años he indagado con dedicación y rigor las maneras metodológicas en las que es posible un tratamiento cuidadoso de lo verbal, esto es, que no violente ni arrolle la intrincada trama y diseño de su naturaleza textual. Ese proceso me condujo al concepto de lectura-como-método en análisis de discurso, que he presentado ya con cierta insistencia (Cf. Carbó 1996, 1995, 1984). Las gráficas de descomposición textual que mostraré a continuación exhiben algunas fases o modos de la lectura analítica que practico y preconizo sobre los materiales verbales. En su forma visible, en su aspiración a reconfigurar los datos lingüísticos de manera visual, esos esquemas señalan ya un camino que va desde la presentación en forma gráfica de resultados del análisis de textos verbales, hasta la zambullida completa que he hecho en la aprehensión deliberada del mundo de lo visual.

II. SOBRE LO VERBAL

Concibo los textos verbales como la materialización lingüística de cierto aspecto, dimensión o tramo de los procesos discursivos y semióticos. Los procesos discursivos y semióticos, por su parte, pueden ser definidos como fenómenos de acción simbólica; de 'producción, circulación y consumo' de sentido/s, significado/s de/en la vida social.

Expandiendo esta misma formulación diré que los procesos semióticos son (series de) complejos de sistemas significantes, materializados en diferentes sustancias o soportes, que actúan de manera simultánea, a la vez que se desarrollan en el tiempo y en el espacio, con sus participantes (actores, hablantes, ejecutantes) en múltiple y recíproca orientación (o sintonía, sincronización, ajuste), para el logro de las dos disposiciones básicas de la vida social: la confrontación y/o la cooperación, en nuestro caso, comunicativa o interaccional.

Dicha actividad simbólica, que puede ser vista sin esfuerzo como una auténtica proeza significativa, ocurre en general sin fallas (graves) de desempeño o interpretación, y se ejecuta por medio de unidades compositivas diversas y discontinuas (así sea infinitesimalmente), en su forma, extensión y lugar de ocurrencia (o contexto, entorno, ambiente).

En su producción y recepción, los textos verbales están sujetos a la naturaleza ineludiblemente lineal de lo lingüístico, a su desarrollo secuencial en el tiempo. Pero también despliegan de manera simultánea fisonomías y rasgos particulares en cada uno de los subsistemas del lenguaje humano que los constituye (fonológico, morfológico, sintáctico, semántico, pragmático). El análisis, deseoso de asir esa complejidad en vuelo, despliega variados recursos metodológicos para una aprehensión en paralelo de (sistemas) de fenómenos significantes que, siendo diferentes, actúan al unísono. Lo que sigue es una parte del largo proceso de desconstrucción compleja de un texto, y una muestra pequeña de los distintos sub-sistemas que integran la re/des/composición analítica.

III. PRESENTACIÓN GRÁFICA DE RESULTADOS DE ANÁLISIS DE DISCURSO VERBAL

1. Esta imagen muestra una modalidad de descomposición sintagmática de un texto. La tipografía marca, en cada caso, fenómenos distintos; por ejemplo: formas flexivas y pronominales de 1ra persona, singular y plural, tiempos y modos verbales, adjetivos, adverbios (modalización en general); indicaciones de deixis, impersonalidad y negación; recursos de construcción de interlocutores, pautas retóricas y algunos otros rasgos de la morfosintaxis de la superficie textual.

2. En esta presentación observamos un esquema, muy sencillo, de la secuencia cada vez más abarcadora e inclusiva de la 1ra persona plural, tal como ésta va apareciendo a lo largo de los 7 Considerandos de la propuesta para la creación de la SEP que en 1921 presentó un grupo de 19 diputados para 'sacar del barranco la burra' de la iniciativa legislativa de José Vasconcelos que llevaba varios meses 'congelada'. La autoconstrucción de los hablantes como sujetos legítimos y en sintonía con el sentir nacional requirió este movimiento de expansión discursiva de las endeble alanzas políticas al comienzo del régimen postrevolucionario. Los sucesivos ámbitos (escenas) del nosotros ponen en acto (discursivo) un mapa complejo de alianzas estratégicas en el curso complicado de un proceso legislativo de alta tensión política en su coyuntura de origen.

3. Por ejemplo, he aquí el conteo de ocurrencias del régimen pronominal de la Comandanta Zapatista Esther ante el Congreso Federal mexicano en 2001. Se observan los párrafos donde éstas aparecieron, pues el lugar de ocurrencia de los asuntos es un criterio básico para el establecimiento de su valor y sentido en el conjunto mayor que los engloba. La hoja presenta en forma de barras todas las formas de 1ra persona singular y plural, en modalidad afirmativa y negativa (como operaciones muy diferentes que éstas son en una cierta coyuntura interaccional). El despliegue de movimientos pronominales a lo largo del desarrollo de la intervención completa muestra que la mayor densidad pronominal ocurre en la

primera mitad del texto. El pico se ubica en el párrafo 50, la mitad exacta de la intervención. Presenciamos, se diría, y no es sorprendente, un difícil comienzo textual, el momento de apertura (donde palpita siempre, dice Barthes, el riesgo de la afasia), un desarrollo discursivo que está pragmáticamente marcado por personalización intensa, aunque también hay ocurrencias de 1ra persona en todo el texto. Sería preciso ver estos mismos datos desagregados en singular/plural, para establecer si, además de muy personalizada, la intervención de Esther se centra en la enunciativa (individual) o en el grupo del que ella es portavoz.

4. Ésta es la pauta dinámica de un texto en párrafos, según densidad pronominal de un tipo dado. En este caso, la alternancia entre presencia y ausencia de formas de 1ra persona (singular y plural), y entre presencia normal, digamos, y presencia abundantísima de estas formas (cursivas fondo gris) en la exposición cardenista de motivos para la creación del Departamento de Asuntos Indígenas (DAI) en 1935 es lo que intenta mostrarse en el cuadro.

La abstracción de lo dicho por el hablante en la forma simple de Sí/No (ocurrencia) nos aleja de la especificidad léxica y contenido proposicional de los párrafos. Así, esa cierta distancia nos permite apreciar que el texto exhibe una forma (como forma visible, pauta perceptible de organización) que está compuesta por dos partes de tamaño desigual: del párrafo 1 al 6 y del 7 al 9. La primera parte se compone de 3 grupos de 2 párrafos; la segunda, de 3 grupos de 1 párrafo cada uno. Importa subrayar que esta forma del texto cardenista es su forma peculiar sólo con respecto a esta dimensión y no otra de la estructura lingüística: el uso de la 1ra persona, el cual es a su vez parte del fenómeno de la deixis (anclaje espacio-temporal del habla). Otros subsistemas del mismo texto, así leídos, esto es, extraídos del curso simultáneo y complejo de la construcción significativa del mensaje en su conjunto, y señalados en sus respectivos lugares de ocurrencia, exhibirán también sus respectivos perfiles. (Por ejemplo, la colocación periódica de adverbios en –mente; o de vocativos y formas de interpelación y tratamiento, u otros.)

En cuanto a esta fisonomía particular, se notará que cada una de las partes está a su vez construida sobre la base de una alternancia Sí/No (Sí Sí No No, la primera), en orden invertido entre ambas (No Sí No, la segunda). (“No” alude a ausencia completa de marcas de persona.) Es asimismo visible que el ritmo textual con respecto al principio compositivo de la alternancia (entre Sí y No) abrevia su intervalo (se acelera) en la última porción, con unidades de sólo 1 párrafo cada una.

5. Y ahora, el color alcanzó por fin a la añeja descomposición sintagmática. No se trata ésta de una contribución tecnológica demasiado *high tech*. No estamos ante el fruto de inmensos *corpora* electrónicos y sus avezadas maneras de penetrar en el texto (colocaciones, coocurrencias, frecuencias, fragmentos de distinto tipo), tema de mucho interés que sigue, aún, interesándome (Cf. Carbó 2001 (a, b, c), 2002, 2004). Éste aquí es trabajo manual, cercano a las fichas que algunos quizás llegaron a conocer, sin ser siquiera un equivalente al poderosísimo sistema de

tarjetas perforadas con el que el proyecto del *Cancionero Lírico de la Nueva España* en el Centro de Lingüística y Literatura de El Colegio de México manejó por décadas su gigantesco fichero bibliográfico, bajo la dirección experta y minuciosa de Antonio Alatorre y Margit Frenk. No. Esto aquí es sólo el recurso deliberado al ojo cromático, a la memoria visual, a la impronta de los colores, si se los asocia sistemáticamente con ciertos fenómenos. En cuanto a desagregación y/o integración de distintos (subsistemas de) fenómenos dentro de un marco textual definido, este registro es flexible y preciso. La posibilidad de hacer impresiones selectivas facilita muchísimo el trabajo lingüístico de descripción fina; ¿qué tal sólo los rojos de tiempo y lugar (hoy aquí); o el amarillo indudable de la 1ra persona singular léxica; o el verde de esa misma persona en plural?

Concibo como lectura la práctica sistemática de estos y parecidos procesos (o series de procesos) de tratamiento analítico del material. Se trata de una lectura que es lingüística, sintáctica sobre todo, pero también histórico-social (en maneras que no puedo presentar ahora); una lectura de índole estructural y semiótica, además de informada y rigurosa. Ésta ocurre (se produce) de manera simultánea y paralela en numerosos niveles diferentes de la composición significativa del mensaje. La postulo como método apropiado para asuntos complejos de semiosis. Se implican aquí, desde luego, cuestiones esenciales de segmentación cuya crucialidad metódica sólo puedo mencionar. Diré nada más que en esta forma de lectura como análisis, la descomposición del material en unidades es algo que incluye lo que conocemos en lingüística como *parsing* aunque va también más allá.

En el caso de los textos y gráficas a los que he hecho referencia antes ¹, el de Esther, el de Cárdenas, de varios diputados federales hoy olvidados u otros, estos constituyen unidades (complejas, desde luego) en los *corpora* que estudian distintos procesos discursivos. Dentro de la demostración argumental que es cada *corpus*, los textos ocupan lugares también diversos; el de Esther es central en su coyuntura, e irradia sentido hacia otras intervenciones en la Caravana Zapatista al Distrito Federal (2001). El texto cardenista es uno de tres que son comparables a lo largo de un extenso ciclo histórico en el indigenismo nacional, al igual que el de la SEP, en el marco de una institucionalidad temprana (1921). Intento destacar que se trata de unidades (finitas), establecidas como tales por el analista en los diferentes casos, con base en (conjuntos de) criterios explícitos (formales y funcionales o pragmáticos) de segmentación sistemática del flujo indiferenciado de la semiosis incesante (que es la vida, en realidad).

IV. ¿TEXTOS VISUALES?

La observación precedente procura llamar la atención sobre el hecho de que en el análisis de los discursos verbales está en juego de manera central, aunque olvidada a veces, esa condición 'construida' de los textos, sin duda vigente en la

¹ Las gráficas aparecieron, respectivamente, en: 1. Carbó 2002 (b); 2. Carbó 1996; 3. no publicada; 4. Carbó 1997; 5. Calderas Puebla 2009.

fase metodológica estricta del tratamiento de los materiales. Esto es, el hecho de que han sido delimitados como textos (como datos) con criterios diferentes de la convicción natural y empírica de que algo es un discurso o un texto. Los criterios de segmentación en análisis de discurso son ajenos a esa evidencialidad primaria; sin embargo, es innegable que la percepción lega admite con facilidad la noción de texto como unidad de análisis cuando se trata de entidades reconocibles como experiencias vividas: los "discursos" de un homenaje fúnebre, de un acto escolar de fin de cursos, del Presidente en una fecha patria; materializaciones lingüísticas identificables en el registro comunicativo de las personas como instancias apropiadas del género, provistas de una cierta duración, inicio y fin (entre otros rasgos).

En el espacio de lo visual, el principio de unidad (¿fija, móvil?), de una instancia de visibilización, sobre el fondo de lo simplemente visible, presenta dificultades peculiares de conceptualización. Empleo la expresión "visibilización" porque, como lo observa John Berger (1972:9), toda imagen es hecha, fabricada, *man-made*, en el marco de un despliegue incesante de lo que está para ver/se. Es asimismo delicado el traslado del concepto de texto a la forma de una imagen que, a diferencia de un producto verbal (una intervención conversacional por ejemplo), ostenta en simultaneidad instantánea todos los rasgos y elementos que la integran. Además de no ser lineal, una visión, cuadro o imagen, se diferencia de lo verbal oral, en cuanto por razones tecnológicas puede fácilmente registrarse y reproducirse extensamente en soportes de alguna duración.

Empero, quisiera asegurarles que estoy convencida de que el principio de "tejido", como asociación no azarosa de elementos en una cierta disposición que otorga a todos ellos orden y jerarquía de sentido/s, aplica también a las configuraciones visuales. Y asimismo, que considero que, sobre diferentes soportes significantes, el análisis discursivo o semiótico puede acudir a la lectura-como-análisis, de la que se han mostrado algunas instancias; es decir, regular, explícita, informada, no personal, sistemática y cercana al texto y a sus modulaciones particulares.

Si concebimos que la sintaxis de la lengua, en sentido primario, es un esquema de orden que establece relaciones jerárquicas entre las partes, puede admitirse que en el caso de los textos visuales se perciba asimismo (e intente explicitarse) la organización de las formas y sus valores. El principio de organización ocurre en la materia visible de manera análoga a como lo hace sobre el tejido verbal: es un esquema de orden.

Parece un hecho que toda forma de expresión simbólica es una configuración compleja, que materializa (encarna, pone en cuerpo y presencia), con base en diferentes soportes, ciertos tipos de relaciones entre las partes que la integran. Diríamos que esa instancia (unidad de ocurrencia) juega (o permite reflexionar) sobre lo que la compone como tal, lo que la hace de una determinada manera y no otra, que es a su vez específica en cada ítem o texto, o acto comunicativo. Es con respecto a ese orden compositivo general que se modulan (¿se declinan, se

flexionan, como las conjugaciones?) los diferentes elementos y procesos que participan en la emergencia de una determinada configuración visual.

Allí es donde creo que ha de situarse el análisis; en los puntos cruciales de la formación composicional o articulación significativa (estructural, plástica) del mensaje visual como acto de comunicación social simbólica (pautado en sus repertorios de especificidades de realización, una suerte de paradigma). Empero, debo admitir que en este momento sólo puedo esbozar unos pocos conceptos en la constelación inmensa que se requiere para el escrutinio sistemático de lo visual; para moverse, con algunos principios básicos de análisis del discurso verbal, a una aprehensión relativamente 'desnaturalizada' de este otro universo sensorial comunicativo ².

V. CONCEPTOS EN TRÁNSITO (POR EL MOMENTO)

Así como en la dimensión verbal y para un estudio provechoso de la trama finísima de los discursos, es imprescindible (teórica y prácticamente) contar con abundante y sólida información contextual del asunto que se observa, también esa práctica conviene aplicar de rigor en el análisis de imágenes. El 'cuadro completo' (expresión figurada que de pronto suena literal) no se alcanza nunca, claro está ("¿Quién como Dios?", se leía en el ornato florido de la fachada de un día solemne del santo en un pueblo cercano). Pero sí se necesita siempre un más amplio panorama, que ensancha la mirada y aguza la comprensión de lo que 'se ve'; ése es el tesoro de la información histórica pertinente, desde las fases tempranas de la investigación. Por añadidura, la construcción de un objeto de investigación en forma de series, práctica regular en mi caso, educa la mirada del analista y estimula su capacidad de aprehensión significativa, porque en el despliegue de las series, además de facilitarse la certidumbre científica de la suficiencia de datos, es posible capturar el transcurrir de la recurrencia, que produce resultados siempre diferentes.

El asunto de las fronteras o lindes en lingüística, los límites morfofonémicos por ejemplo, es asimismo importantísimo en materia visual. En las imágenes están en juego, ciertamente, los marcos o límites del soporte bidimensional en uso; también la colocación de la imagen sobre éste, la materia del mismo y los impactos posibles que tuviere sobre la realización. Pero también dentro del territorio mismo de la imagen, la existencia de finales, de cortes, tramos o fases; la vivencia de un cambio, de que allí (o allá) algo se acaba y otra cosa comienza; en suma, la

² Con relativa independencia de cuán persuasivos resulten los argumentos conceptuales de mi trabajo, diré que, para los efectos de esta presentación, consideraré como textos visuales algunas instancias de imágenes en la modalidad de fotografías, en blanco y negro y en color, obtenidas de la prensa plana, de libros de fotógrafos profesionales o de la propia investigadora. Las fotos que presentaré serán completas en todos los casos; esto es, no serán detalles (*particolare* en crítica del arte) o ampliaciones de partes de tomas más amplias, a menos que esto haya sido hecho con anterioridad a la aparición pública de las imágenes en el caso de la prensa.

composición segmental contrastiva que ocurre reiteradamente en la lengua en sus distintos ámbitos y subsistemas, está asimismo activa en la composición visual, con un inmenso valor cognitivo y perceptual, *ergo*, analítico. La aprehensión de los cortes o linderos facilita a su vez la experiencia de la integración, la cohesión, que conocemos verbal, y que rige asimismo, en distintos grados de apretura de trama, en los textos visuales. El color, claro está, es un potente elemento cohesionador, pero para nada el único.

Por su parte el simple tema de la orientación de la imagen con respecto a los ejes vertical y horizontal suscita algunas cuestiones que semejan 'patafísica' pero que son esenciales (y frecuentemente inconscientes) en nuestra aprehensión de una imagen o texto visual. Son incontables los casos de fotografías, por ejemplo, en los que nos encontraríamos en dificultades para establecer qué es arriba, abajo, derecha o izquierda, de no mediar pies de foto o cédulas informativas en exhibiciones autorizadas. Rodea a las imágenes (discretas, desconocidas) una suerte de 'vacío semántico', una ausencia de información 'más allá' del texto, que en el caso de productos visuales no figurativos y carentes de discurso verbal anexo se acentúa marcadamente. Ese desconocimiento se muestra en el gesto mismo de tomar las imágenes en las manos: ¿cabeza arriba? ¿cabeza abajo? ¿este lado o aquél? Los textos verbales, a su vez, a pesar de que requieren igualmente conocimiento, aunque sea sumario, de sus condiciones históricas de emergencia, portan, diríase, su propio diccionario (cuando se conoce el código escritural). No en vano Jakobson considera al lenguaje doblemente articulado como el sistema semiótico por excelencia.

El texto visual, su información o contenido semántico, descansa, al igual que los textos verbales, en complejos procesos de integración; de ordenamiento y fusión de unidades compositivas distintas más o menos discretas (ésta es una diferencia radical entre lo verbal y lo visual), en una determinada configuración significativa. Esa integración no es uniforme ni simétrica, sino jerárquica, y por tanto, dinámica (inclusive oposicional), con base en diferentes elementos y posibilidades combinatorias, que en los textos visuales pueden ser tanto planos como colores, figuras, secciones o efectos representacionales.

Crítico en importancia es también el punto de vista, esto es, cómo se ve lo que se ve cuando se lo mira desde el lugar en el que se lo hace. Esto es así tanto en los hechos lingüísticos como en los visuales. Lo que llamamos perspectiva emana de la colocación recíproca del observador y el tema o asunto; sin embargo, esa relación está a su vez figurada en las propias imágenes, empleada como un artificio representacional (de origen renacentista) para exhibir sobre un soporte plano la ilusión de una realidad profunda; en sus efectos, puede ser vista asimismo como una estrategia de jerarquización.

Porque es claro que también en los textos visuales son perceptibles variaciones en las densidades relativas del conjunto y sus partes. Existe mayor o menor carga pragmática, decimos en lingüística; una energía semiótica que se distribuye de manera no uniforme en diferentes tramos (tiempos) o áreas (lugares) de los

productos significantes. Énfasis, foco, inclusive topicalización, conceptos que conocemos bien y que aluden a procesos de construcción diferenciada de significados, son recursos de composición que en los textos visuales pueden traducirse en masas, planos y líneas de fuerza.

Las fuerzas, alineadas, confrontadas, sumadas o no, dispuestas de algún modo para ciertos propósitos, aparecen también en esta revisión. He aquí, como en todo producto simbólico, en cada construcción significativa, la evidencia indudable del empuje de fuerzas distintas, combinadas de incontables maneras específicas en cada caso. La tensión de esas fuerzas está siempre allí, puede postularse. Si pensáramos todo lo que ocurre en su forma más esencial, mínima binaria de sí o no, encontraríamos, pienso, que como en los textos verbales (que son propiamente binarios en su materia y realización), también en los hechos de la visión existe y es vital la alternancia de pares opuestos: lleno - vacío, habla - silencio, blanco - color, marcado - no marcado. Puede pensarse que el riesgo de la insignificancia, de la disipación, el No, proporciona fundamento, contorno y relieve al Sí de lo realizado, presente, activo.

Pues bien, con la misma temeridad con la que he escrito todo este apartado (perseguida por el plazo de entrega), consigno ahora una recapitulación anticipada (en forma de magna lista) de los asuntos que sería bueno tomar en consideración en análisis ulteriores de textos visuales. Aparecen con mayúsculas (incorrectas en castellano) para mejor marcar su condición inexplorada, casi imaginaria; algo así como el ordenamiento o catalogación de un régimen difuso de curiosidades, ilusiones y hasta anhelos. Esos asuntos pendientes son los siguientes: Orientación, Formato, Lateralidad, Punto de vista, Composición, Planos (interrelaciones; inferior, superior, derecha, izquierda; en tercios, quintos; el 1er plano), Áreas, Centro y orillas, Perspectiva, Punto de fuga, Profundidad de campo, Densidades relativas, Masas, Configuración general, Blanco y Negro, Color, Gama, Contorno, Contraste, Complementariedad, Tamaño, Proporción dinámica, Integración³.

VI. LAS FOTOGRAFÍAS. OBSERVACIONES INCIDENTALS

[1]

Hay aquí en juego fenómenos muy interesantes de saber perceptivo en cuanto al aspecto probable de las cosas, a su manera de estar en el espacio (inclusive con respecto a la fuerza de gravedad), a sus modos de reunir polvo y de perder esmalte (o 'escarapelarse' la pintura) que son pistas esenciales en la decodificación de esta toma, deliberadamente desconcertante, de las luces traseras de un viejo coche. La imagen sirve asimismo como excelente ilustración de la manera en la que nuestra percepción está íntimamente habituada, construida casi,

³ Agradezco ampliamente a Rodrigo de la Torre Yarza (CIESAS Pacífico Sur) sus comentarios y sugerencias sobre varios de estos indicadores (comunicación personal reiterada). También a Robert Hodge, su lectura crítica de una versión anterior de este texto.

por la observación de las fotos acompañadas de su título, ya sea en un libro (este caso) o en una exposición. Me atrevería a decir que el recorrido de aprehensión suele iniciar en el título, y dirigirse luego a verificar la presencia de lo anunciado por el título en la correspondiente imagen. En ese sentido, las fotos que solemos observar son, desde el principio, textos sincréticos en el sentido de Jakobson, es decir, mensajes que combinan diferentes sistemas significantes.

[2]

Aquí es una composición con numerosos elementos la que se despliega, aunque lo hace en un cierto silencio, con reticencia, se diría; no podemos saber si esa construcción es de un piso o de dos, o de qué tamaño y forma. Observamos un cuadro (un recorte de lo visible, un encuadre) que pregona su condición artificialmente cercenada. La frontalidad de la toma y lo rugoso del material de los muros tiende a eliminar la percepción de profundidad. El efecto es lo bastante fuerte como para que, si no fuera por el escalón, resultara difícil percatarse de que la puerta está hundida y que los dos muros de piedra que aparecen a sus costados no se ubican sobre una línea continua.

[3]

Esta imagen ("Wood" de W. Bullock) ¿es una toma de arriba hacia abajo, prácticamente vertical? ¿o es por entero frontal? Difícil responder. Ella registra, en formato vertical, un trazo o configuración (¿un dibujo mismo?) de suaves movimientos curvos y texturas diferentemente iluminadas. No podemos establecer la colocación del material que el título nombra (madera, wood) ni su carácter preciso (¿es acaso un fragmento de madera con agua, ampliado varias veces?), ni mayores datos de identificación de este texto visual como algo distinto de la abstracta forma hermosa que es. Es, por añadidura, la última foto publicada en vida del autor (1973, probablemente de 1972), quien murió en 1975.

[4]

Tomada desde lo alto (¿la altura de un primer piso? ¿desde un desván o entrepiso o tapanco?), la imagen se extiende de izquierda a derecha y sigue un movimiento de abajo hacia arriba. En lo representado, probablemente una cafetería, tres planos espaciales están claramente definidos: el mostrador, cuyo interior no pueden ver los (ausentes) clientes pero sí nosotros, como relativos intrusos; luego el área de mesas y sillas y, rematando el movimiento y la composición, un cauce de agua que se ve a través de un muro de cristal. La extrañeza cultural de una cafetería que balconea sobre un canal (en una ciudad europea) dificulta en México la identificación del tercer plano, con efectos de luz y sombra, como agua que corre (de derecha a izquierda de la composición).

[5]

De abajo hacia arriba y de derecha a izquierda (más ligeramente), la fotografía captura una parte de la altura (presumida) del muro de un edificio cristiano, con aspecto masivo. Sin embargo, un óculo de buen tamaño por el cual se transparenta el cielo azul con nubes ligeras reestablece el edificio como una fachada o muro libre, restaurado obviamente a juzgar por lo fragmentario y a la

vez definido de la escena de la Anunciación a María que aparece al pie del óculo, en el muro central, con buenos aplanados (revoques). ¿Será el caso de esta toma un intento de fusión deliberada entre asunto y técnica, de modo que la pequeñez humana ante lo sagrado se materializa, se conforma (en el doble sentido de "adquirir forma" y "contentarse con") en la pequeña mirada desde abajo y desde afuera? Excesivamente rebuscado.

[6]

En esta foto (¡impresionante!), la profundidad de la composición sobre un formato horizontal es su principio estructural; los dolientes aparecen en un cuarto de techo bajo, colocados a lo largo de dos líneas paralelas al cajón. Sobre sus rostros se refleja la luz intensa que entra por la ventana, atrás de la difunta. Luminosidad y sombras, definidas pero suaves, las cabezas inclinadas (sólo miran a la cámara algunos niños y la segunda mujer del lado derecho, que apenas se asoma detrás de otro rostro), la simetría de los cuerpos alineados, el cajón en el centro, tendido sobre planchas de madera, todo ello y cada una de las partes de la composición contribuyen al trazo de una estructura que jala poderosamente hacia el área de más luz; inclusive más allá, del otro lado del cristal de la ventana, ¿acaso una metáfora del tránsito hacia la otra vida? El *punctum*, según Barthes y para mí (por definición) ante esta obra hermosa y fuerte: las botas flamantes que, aun en la obvia pobreza del entorno y de los familiares y deudos, la difunta calza para su último viaje.

[7]

En esta imagen, la ausencia deliberada de un marco contextual para situar tal obra de arte urbano (del pueblo de Santo Tomás Ajusco, Distrito Federal) impide hacer inferencias con respecto a la escala (tamaño) del asunto. Lo que observamos, en una foto histórica, es un muro de casi 3 mts de frente y 2.50 de altura aproximadamente, cubierto en su totalidad por inscripciones multicolores, hoy recubierto por una infausta propaganda electoral del Partido de Acción Nacional, gobernante. La toma es del todo frontal, lo cual tampoco ayuda al espectador a situarse en relación con lo observado. Con respecto a otro asunto, destacaré que el escrutinio de las inscripciones (sobrepuestas muchas) permite apreciar la naturaleza cuasi caligráfica, escritural, de los 'garabatos' grafiteros, y su desarrollo lineal de izquierda a derecha, como el *Pepe* claramente legible que aparece en la parte superior central.

[8 y 9]

Una foto periodística que en la sección cultural de un periódico nacional acompaña una nota sobre "un acto sin precedentes". Es un proyecto de arte urbano patrocinado por el Sistema de Transporte Colectivo de la ciudad capital de México. Diversos grupos (*crews*) de grafiteros han sido autorizados para pintar el mural más extenso del país: 20 kms lineales de muro, sumando ambos lados de las bardas del Metro. El tono del artículo es exultante ante esta confluencia tan particular de actores sociales, y se expande en torno al asunto de la monocromía gris de la ciudad ("la mancha urbana"); evocan el famoso muralismo mexicano post-revolucionario, y se expresan esperanzas en una tregua en la conflictividad

social, forjando "alianzas en pro del color y la creación". El pie de foto proporciona los nombres de los dos pintores retratados: son "Lupus" y Óscar Rivera, junto al primer tramo concluido del mural. Sólo en el cuerpo del texto nos enteramos de que ambos jóvenes son graduados de la escuela de arte "La Esmeralda", del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

En principio, todo muy bien; buenas noticias. Sin embargo, la fotografía no parece resonar en la misma clave optimista del texto verbal. Enmarcados lateralmente por el famoso muro-mural, del lado izquierdo, y por una alta y ominosa alambrada por el lado derecho, los pintores (semblante serio, sin una huella de sonrisa) no están cerca de su obra; tampoco están próximos entre sí ni parecen invitar a un acercamiento del observador.

Por el contrario, o más bien, de manera paradójica, la figura de Lupus, con una camiseta oscura o negra, que ocupa prácticamente todo el extremo izquierdo de la imagen y el primer plano cercano de la composición, parece salirse del marco de la foto, desbordándolo, en una inquietante proximidad con el observador, a quien no mira de frente. Según la proxémica de Edward Hall (1991), este personaje se encontraría colocado en el límite justo entre la fase cercana y la fase lejana de la distancia personal, una ubicación que es improbable entre extraños que no están en interacción recíproca y cara a cara. La colocación del torso de Lupus, con casi tres cuartos de espalda hacia nosotros, el giro de su cabeza y la mirada de reojo, contribuyen a un efecto de (emanación de) indiferencia hacia el observador por parte de este personaje, inclusive de desdén (no exento de cierta hostilidad). Su compañero, ubicado bastante más atrás, mira directamente a la cámara, con seriedad y tal vez melancolía. Su visión periférica parece cubrir asimismo a Lupus.

Si trazamos las orientaciones de las respectivas miradas y prolongamos las líneas de la perspectiva del cuadro, que es muy acusada, la extrañeza de la composición se vuelve más aparente. El punto de fuga se ubica detrás de Óscar Rivera, más o menos arriba de su hombro izquierdo, en el costado derecho de la imagen. Hacia allá se dirige, y nos jala, una buena porción de la fuerza dinámica de la disposición general. Sin embargo, no lo hace sin competencia (tensión, dinamicidad), pues la masa de la silueta de Lupus ejerce a su vez un efecto gravitacional importante en el costado izquierdo. El brazo extendido de Óscar incrementa la profundidad de la toma y también la distancia que media entre él, que sí nos mira, y nosotros, que miramos desde afuera.

La conjunción de las direcciones de las miradas de los dos personajes, tanto la mirada que emanaría en línea recta de su colocación corporal en el caso de Lupus, como la oblicua que él nos destina realmente desde la esquina del ojo derecho, en un giro que parece desganado, y la mirada tendida y estable de Óscar, traza un fenómeno sorprendente: un vacío central, perfectamente central, en la composición. Nada está cerca de nada en esta imagen; lo que prevalece es la distancia, pues también el mural que motiva todo el asunto queda lejano y su diseño sólo se percibe a grandes rasgos. Los compañeros y presuntos líderes del proyecto no se tocan ni se miran (directamente); la luz se refleja con dureza en el

incolore piso de cemento del corredor y, de resultados de la colocación de la cámara, la hostil alambrada se ve más alta que el muro coloreado. Vacío y al mismo tiempo encierro parecen permear el contenido semántico de la composición. Aislamiento también, pues los intentos no logrados de cercanía se combinan con una proximidad inesperada y relativamente amenazadora, la de Lupus. En la sucesión de los planos y su movimiento, podría decirse que su figura intercepta (imaginariamente) el libre tránsito desde afuera de la imagen hacia su interior, al tiempo que impide la unión de Óscar con el observador, o el acercamiento del observador al mural. Distancia, reticencia, vacío y desconfianza, visualmente sugeridas (¿inducidas, construidas, ficcionalizadas?), parecen prevalecer en la imagen que ilustra un texto periodístico cuyo propósito declarado es la celebración de nuevas formas de alianza social entre las clases y los sectores que componen la fracturada sociedad mexicana contemporánea. ¿Qué conclusiones habremos de extraer de esta paradoja?

Ajusco, Ciudad de México,
Semana Santa de 2009

VII. FUENTES DE LAS FOTOGRAFÍAS

1. Bullock, Wynn, "Tail lights", en: *Wynn Bullock (Aperture Masters of Photography)*, Könneman, Colonia, 1999 [1976], p. 77.
2. Carbó, Teresa, Puerta de entrada, Santo Tomás Ajusco, Ciudad de México, junio 2003.
3. Bullock, Wynn, "Wood" [1972], en: *op. cit.*, p. 29.
4. Carbó, Teresa, "Cafetería", Berlín, diciembre 1999.
5. Carbó, Teresa, "Iglesia", Berlín, diciembre 1999.
6. Kudelka, Josef, "Jarabina (Eslovaquia)" [1963], en: *Josef Kudelka (ed. de Anna Fárová)*, CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2003 [Torst, Praga, 2002], p. 34.
7. Carbó, Teresa, "Graffiti en La Curva", Santo Tomás Ajusco, Ciudad de México, junio 2001.
8. Periódico *Reforma*, portada de la sección C (*Cultura*); Ciudad de México, 26 de agosto de 2003.
9. Acercamiento a la fotografía central de la portada de prensa arriba referida.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

[Nota: Incluyo aquí una cantidad exagerada de referencias a trabajos míos, que quisiera explicar. La invitación que Isolda Carranza me hizo para participar en este ALEDar en Córdoba 2009, me llenó de alegría y agradecimiento, por ser ésta mi universidad y mi ciudad natales, donde no residí desde hace muchísimos años. Siento un intenso deseo de entrar en contacto con mis colegas de este rumbo, de decirles quién soy, y más o menos qué hago, o qué he hecho. Por lo demás, los intereses en este campo son muy variados, y algunos de mis esfuerzos podrán ser de utilidad, espero, más allá de este texto. En el mismo ánimo de colaboración, todos los otros autores (nombres de respeto) han sido incluidos porque integran un 'fichero' activo de mi trabajo en este ciclo, y porque todos ellos son, a mi parecer, seriamente recomendables.]

Berger, John, *Ways of Seeing*, Penguin Books y BBC, Londres, 1972.

-----, "Uses of photography" [1978], en: -----, *About Looking*, Pantheon Books, Nueva York, 1980, pp. 48-63.

-----, "Apariencias", en: ----- y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Mestizo Ediciones, Murcia, 1997 [1982], pp. 83-129.

-----, "Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible" [1995], en: -----, *La forma de un bolsillo*, Era Ediciones, México, 2002 [2001], pp. 10-9.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1990 [1980].

Calderas Puebla, Andrea, *La intervención de la Comandanta Esther en el Congreso de la Unión. Pronombres personales y voces*, Tesis de licenciatura en lingüística, Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), México, 2009, Ms., 128 pp.

Carbó, Teresa, "Felipe Calderón Hinojosa en fotografías de la prensa capitalina mexicana. Elementos para un estudio de semiosis figural política", Ms. entregado para un volumen de homenaje a Adriana Bolívar (Universidad Central, Caracas), México, CIESAS, 2008, 21 pp. + 5 imágenes prensa color.

-----, "Protocolos de investigación en análisis de discurso y consolidación del campo disciplinario", en: *Discurso (Teoría y Análisis)* 26, UNAM, México, 2004, pp. 121-30.

----- "Investigador y objeto: Una extraña/da intimidad", en *Iztapalapa*, Año 23, Num. 53, julio-diciembre, UAM-Iztapalapa, México, 2002, pp. 15-32. (a)

----- "Para una lectura del discurso de la comandanta zapatista Esther ante el Congreso mexicano", en: *De/Signis*, 2, *La comunicación política. Transformaciones del espacio público*, 2002, pp. 203-18. (b)

----- "Regarding reading: On a methodological approach", en: *Discourse & Society*, 12(1), Sage Publications, 2001, pp. 59-89. (a)

----- "El cuerpo herido o la constitución del *corpus* en análisis de discurso", en: *Escritos (Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje)*, Universidad Autónoma de Puebla), número 23, enero-julio, 2001, pp.17-47. (b)

----- "Tocar el lenguaje con la mano: Reflexiones de método", en: *Revista ALED (Asociación Latinoamericana de Estudios de Discurso)*, 1(1), agosto, Caracas, 2001, pp. 43-67. (c)

----- "Lázaro Cárdenas. Coyuntura, persona, pronombre", en: Barriga, Rebeca y Pedro Martín Butragueño (eds.), *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL* (Volumen I. *Lingüística*), El Colegio de México, 1997, pp. 225-42.

----- *El discurso parlamentario mexicano entre 1920 y 1950 (Un estudio de caso en metodología de análisis de discurso)*, CIESAS/El Colegio de México, 2 vols. (520 pp. + 230 pp.), México, 1996.

----- "Lectura y sintaxis en análisis de discurso (Una reflexión teórico-metodológica)", en *Discurso (Teoría y Análisis)* 18, UNAM, México, 1995, pp. 35-71.

----- *Discurso político: Lectura y análisis*, Cuadernos de la Casa Chata 105, CIESAS, México, 1984.

Hodge, Robert y Gunther Kress, *Social Semiotics*, Polity Press, Cambridge, 1988.

----- y Kam Louie, *The politics of Chinese language and culture (The art of reading dragons)*, Routledge, Londres y Nueva York, 1998.

Kress, Gunther, *Literacy in the New Media Age*, Routledge (Taylor and Francis Group), Nueva York, 2003.

----- y Theo van Leeuwen, *Multimodal Discourse (The Modes and Media of Contemporary Communication)*, Hodder Arnold, Nueva York, 2001.

Leeuwen, Theo van, *Introducing Social Semiotics*, Routledge, Londres, 2005.

Marcus, George, *Ethnography through Thick and Thin*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1998.

Mons, Alain, *La metáfora social (Imagen, territorio, comunicación)*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1994 [1992].

Simpson, Paul, *Language, Ideology and Point of View*, Routledge (Taylor and Francis Group), Nueva York, 2000 [1993].

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía* [1977], Edhasa, Barcelona, 1996 [1981].

-----, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, México, 2004 [2003].

Verón, Eliseo, “De la imagen semiológica a las discursividades: el tiempo de una fotografía”, en: Veyrat-Mason, Isabelle y Daniel Dayan (comps.), *Espacios públicos en imágenes*, Gedisa, Barcelona, 1997 [1994], pp. 47-70.

Verschueren, Jeff, *Understanding Pragmatics*, Arnold, 1999. (hay versión castellana en Editorial Gredos, 2002)

Walker, John A. y Sarah Chaplin (eds.), *Visual Culture: An Introduction*, Manchester University Press, Manchester y Nueva York, 1997.