

FUNCIÓN PRAGMÁTICA DE LA FUNCIÓN METALINGÜÍSTICA EN LA IMAGEN GRÁFICA

Autor: Javier González Solas



“Esto no son palabras” (d’après Magritte)

“El mensaje es el lenguaje ” (d’après McLuhan)

1. Aclaraciones

El título es complejo y merece alguna aclaración terminológica. En principio estas líneas surgen de un interés didáctico al experimentar las dificultades con las que topa la apreciación y el análisis de productos comunicativos gráficos en su aspecto descriptivo, y en lo que respecta a una función poco explorada y dada muchas veces como casi inexistente en este campo, en favor de otras aparentemente más localizables y ejemplificables. Este interés descriptivo y de reconocimiento, aunque en principio modesto, pretende sin embargo incidir en ciertos tratamientos de la imagen en los se diría que existe una cierta ceguera práctica hacia la misma. Al mismo tiempo esta deconstrucción analítica explora las nociones de repertorio y de recursos gráficos, intentando un distanciamiento frente a las concepciones de caja negra o de genialidad creativa. Y por último, una cierta interpretación de los datos descriptivos permitirá acceder al significado global, o al sentido, según algunos, en un contexto de prácticas sociales.

Entendemos por función pragmática, o simplemente pragmática de un lenguaje, al significado práctico, a los efectos intersubjetivos que genera su comprensión intelectual, o más concretamente, a su valor de uso. En este sentido entendemos que el mero hecho de intercambiar signos produce por sí mismo un uso del lenguaje y de los objetos significados. La función metalingüística, tratada por Tarski en los años treinta, fue incluida por Jakobson entre las seis del lenguaje, entendiéndola por ella el control explícito de los diversos códigos por los que el lenguaje se constituye en sistema convencional, más sintéticamente, la verificación de la competencia gramatical.

En cuanto a la imagen gráfica (IG) se suele advertir cierta indefinición. Una primera aproximación remitiría a su situación en el orden de aparición histórica, en la serie gráfica-fotográfica-cinematográfica, sin que merezca la pena entrar en la definición exacta de cada una de ellas. Pero también se puede entender desde el punto de vista de los soportes materiales, siendo el suyo preferentemente el papel, y por lo tanto los productos impresos. Evidentemente que estas aproximaciones no aportan sino ciertas notas características pero muy poco validables para una definición estricta. La secuencia histórica abarca medios impresos y no impresos, y tal secuencia es acumulativa y no sólo progresiva, ya que las diversas clases de imágenes proceden más de la evolución de las tecnologías que de sus características propias. Por otra parte en la actualidad los soportes se han diversificado de tal manera que se puede hablar de IG tanto en medios impresos como en cine, televisión o red. Pero lo que sí constituye una nota característica de lo que hoy se suele entender por IG es su pertenencia a los medios de comunicación de masas (m.c.m.). En este sentido sería el objeto propio de la comunicación gráfica, cuyo ejercicio profesional se denomina diseño gráfico.

Estas rápidas definiciones son simplemente operativas, pero, aún así, conviene hacer algunas acotaciones más, mediante las cuales se puedan percibir algunas de sus posibles lagunas, contradicciones o insuficiencias. Por otra parte hay que advertir que no se trata aquí de una investigación bien definida sobre la función metalingüística, sino de una exploración panorámica todavía muy necesitada de atención más detenida y precisa. En

consecuencia los niveles descriptivo, metodológico y epistemológico aparecerán como aludidos pero no estrictamente sistematizados.

Las funciones lingüísticas expuestas por Jakobson pueden ser, y han sido, objeto de crítica, bien porque han sido entendidas como una especie de veleidad funcionalista, bien por parecer inadecuadas o incompletas. Para el objeto de estas líneas esas críticas no parecen pertinentes. Por el contrario lo que se quiere poner de relieve es el paso que a través de tales funciones se da desde el terreno lingüístico al comunicativo. O incluso, podría decirse, desde el lenguaje a la lengua en su acto de enunciación, a la palabra. En este salto es donde se van a encontrar las diferencias de sentido entre una función metalingüística entendida como parte del sistema del lenguaje y su entendimiento como práctica de relación, de uso, de producción social. Ese paso es fundamental para que la FM pueda constituirse en herramienta que conecte la semántica estructural con la pragmática, campo en el cual se hacen evidentes las conexiones con los m.c.m.. Y es en esas consecuencias pragmáticas donde se pueden poner de relieve ciertos usos sociales.

Es preciso también recordar que las funciones se dan siempre a la vez, pero de manera jerarquizada, y que es el orden o la inversión en esa jerarquía, con relación a una finalidad comunicativa preestablecida, lo que posibilita el juicio positivo o negativo con respecto a un proceso o producto de la comunicación.

Asimismo los límites de las funciones no son precisos, pueden interferir unas con otras. De modo que se dan implicaciones entre recursos estéticos que actúan como fáticos y expresivos, o recursos metalingüísticos que se transforman, sincrónica o diacrónicamente, en recursos retórico-poéticos. Un chiste verbal o una caricatura icónica son procedimientos retóricos y forman parte del mensaje, pero pueden también ser ironías sobre el mensaje mismo y sobre la forma de entender los recursos del lenguaje. La descripción que se pretende, así como su ejemplificación, abarcará tanto las situaciones paradigmáticas como aquellas en que los límites son más difusos.

Por fin, La FM, como el resto de hechos del lenguaje, funciona intencionalmente, con esa "intención reflexiva" de que habla Searle, y dentro de unos códigos de lectura, de modo que quien no poseyera esos códigos no percibiría la función ni sus efectos. Pero esos códigos no son siempre de naturaleza estrictamente gramatical, ni son leyes generales y abstractas, sino que son establecidos localmente en un acto enunciativo en el que se reconoce la competencia del enunciatario. Una fotografía hecha con gran angular o con ojo de pez puede tener simplemente un sentido deformador y expresivo para un lector y en un contexto, pero puede remitir explícitamente a la tecnología empleada cuando el contrato entre los comunicantes así lo determina. Esta intencionalidad y explicitación son factores fundamentales que llevan el análisis al acto de enunciación más que a la estructura gramatical en sí misma.

En cuanto a la IG parece al menos obligado decir que su omnipresencia hace que pase muchas veces inadvertida. Sin embargo la IG es invasiva, ocupa gran parte de nuestro paisaje visual diario, sin exigir a cambio actitudes de atención o de intención deliberadas como ocurre con el caso del cine o de la televisión, cuya contemplación no se encuentra saliendo al paso de nuestros ojos – al menos por ahora– sino que procede de actos deliberados de acudir a la sala de proyección o del encendido del electrodoméstico. En el panorama de la IG ciertas imágenes se hacen transparentes a nuestros ojos hasta el punto de no considerarlas como tales: son fundamentalmente aquellas en las que prevalecen las funciones referenciales, como ocurre con la señalización, la información, los formularios, los billetes de cualquier tipo, etc. En cambio suelen pasar a primer plano en la consideración de la IG aquellas imágenes portadoras de otras funciones, fundamentalmente la estética, la fática, la conativa y la expresiva, imágenes entre las que destaca casi hegemónicamente la publicidad. Pues bien, es en el área de estas últimas imágenes –que coinciden en general con comunicaciones visuales cuya principal función es un intercambio simbólico, donde el valor de uso deriva hacia el valor de cambio, donde la objetualidad y referencialidad de la información, casi siempre banalizable, se sustituye por una cobertura de legitimación o de alienación– donde parecen darse las mayores posibilidades para una función tan aparentemente marginal como la metalingüística. En

este sentido dicha función irá desplazándose desde la original competencia gramatical hasta su dilución en los límites de las otras funciones, y particularmente hasta su enlace casi indistinto con la función poética, apareciendo como simples variaciones retóricas. Como última advertencia antes del análisis y ejemplificación, hay que señalar como extremadamente pertinente la muy frecuentemente olvidada precisión de Jakobson de que poesía no es lo mismo que función poética, y que se podría parafrasear diciendo que el metalenguaje no es lo mismo que la función metalingüística. De acuerdo con el propósito de estudiar la IG, los ejemplos corresponderán de manera preferente a este campo, con sólo alguna referencia al mundo del arte.

2. Metalingüística verbal y plástica

En su origen la metalingüística aborda cuestiones de significado por medio de la paráfrasis, la etimología, la polisemia, la sinonimia, la homonimia, los juegos de palabras, la decodificación explícita de formas implícitas, etc., o la traducción, que en el fondo sería el principal problema de la metalingüística.

Al pasar del campo lingüístico convencional al plástico y al de la gráfica funcional se originan ciertas especificidades. Lo lingüístico tiene como materia lo verbal, e incluso lo oral. Cuando lo oral pasa a lo escrito se penetra en el terreno de lo visual-plástico. Habitualmente las letras que leemos son los signos de nuestra pronunciación oral interior, y por lo común la función de los caracteres escritos es la de ser transparentes de acuerdo con su función de legibilidad. Pero cuando los caracteres muestran su función de visibilidad se pasa a una semiótica específica, con un conjunto de reglas en parte analógicas con el medio lingüístico, como es natural en todo lenguaje, pero en parte también propias del medio visual. Cuando Carroll juega con los textos en Alicia, Mallarmé escribe Un coup de dés, o Apollinaire sus Calligrammes hay ya un doble lenguaje objeto. Ese objeto, en el caso de lo plástico, puede diversificarse en estratos, sintetizables en torno al dispositivo de la representación, a los elementos morfológicos y a su devenir histórico. En los primeros estratos la IG, ausente la secuencialidad dinámica cinematográfica, el objeto de comunicación se encuentra en presencia y en simultaneidad, no cabe la operación de traducción lingüística, habitualmente temporalizada en forma lineal: la referencia a los códigos se asemejaría a procedimientos in praesentia de tipo prosódico, tales como el deletreo o el énfasis. En el caso de la plástica gráfica habría que hablar más bien de focalización. Esta llamada de atención acerca del código iría en dirección contraria a los automatismos del lenguaje, a la linealidad y naturalización señalados por Boas. En estratos superiores se ponen en relación contenidos y textos, con lo que aparece una cierta dinámica temporal dialécticamente construida en la mente del lector. Sólo que la percepción simultánea del signo gráfico aparenta una autorreflexión sin contenido semántico que puede derivar hacia una estética, y confundirse, por tanto, con la función poética. Esta percepción simultánea permitiría decir que lo gráfico diverge de lo verbal como semiótica específica, ya que despliega todo el sentido del texto como red en acto, más que en discurso.

3. La metaplástica

En todo lenguaje hay conciencia del lenguaje, pero la reflexión sobre el código se hace fuera del campo semántico primero, es una reflexión formal acerca del lenguaje objeto por parte del metalenguaje. Lo que aquí se pretende es aclarar los usos del metalenguaje, por lo que ni siquiera el lenguaje objeto es el objeto del análisis. Es una reflexión sobre la reflexión, sobre los usos de la función metalingüística, los usos de la mención, la función como recurso, de modo que en cierta manera se trataría de las situaciones en que, parafraseando el tópico "el mensaje es el medio", ocurre que "el mensaje es el lenguaje".

La función metalingüística es autorreferencial, pero en el campo de la imagen visual habría que hablar más bien de "metaplástica". Puede que en muchos de los ejemplos aportados exista la posibilidad de hablar de connotación en lugar de metaplástica. Además de que ya se ha dicho que nada impide que un mismo hecho gráfico pertenezca a varios campos clasificadores, se podría señalar una distinción: para algunos estaríamos en presencia de connotación cuando el plano de la expresión es ya un lenguaje, como pueden ser los estilos (impresionismo, cubismo...) o las diversas plásticas (pintura, escultura, cine...); sin embargo

entenderemos que la metaplástica afecta en general al contenido y no a la expresión, e incluso los estilos pueden ser considerados como lenguajes objeto previos, por lo que han sido tratados bajo el aspecto de citas.

Al pasar revista a los casos en que la FM se explicita se comenzará por los territorios morfológicos y sintácticos. Sin embargo al llegar a los contenidos, enunciados como proposiciones, se encontrará un desdoblamiento entre lo que sería la proposición objeto, referencial, y una metaproposición que incide en la cuestión misma de la representación, y que constituiría lo más genuinamente explícito de la metaplástica, por cuestionar tanto el acto de ver como la habitual atribución de verdad al hecho de ver, es decir, una reflexión acerca del sistema de conocimiento visual y de la re-presentación visual. En el proceso de descripción, junto a los ejemplos referidos a la IG se aportarán otros que amplifiquen y ayuden a una concepción transversal, cruzando las diversas semióticas llamadas específicas.

3.1. El dispositivo de la representación (figs. 1-19)

Dejando aparte una reflexión acerca de la posibilidad o necesidad de la distinción entre mundo y texto, o naturaleza y cultura, y atendiendo sobre todo a situaciones estandarizadas en los m.c.m., el marco es el primer dispositivo necesario que separa el mundo y el texto, lo que se expone para ser leído de lo que se deja fuera. Delimita el plano de la representación, que pasa a ser ya plástico en lugar de un fragmento indeterminado del ambiente natural. Probablemente la metaplástica del marco y del plano original, P.O., en la terminología aceptable de Kandinsky), sean los elementos más específicos y claros en los que se manifiesta la metaplástica. El marco dice "digo", pone unas grandes comillas reflexivas, es el índice que señala y enmarca lo dicho, lo cual no quita que exista también una retórica del marco con la que también se pueda decir, incluso su aparente inexistencia. Las reflexiones y referencialidades al marco son conocidas en el campo del arte: son leves cuando simplemente se llama la atención sobre este dispositivo conceptual haciéndolo evidente mediante un marco físico, que sólo llama la atención sobre sí mismo cuando se aparta del estándar convencional; pero estas reflexiones son más agudas en el caso de los Madis, por ejemplo, o en el perceptismo de Lozza, en que el marco queda suprimido o diluido, en las actuaciones del grupo Support-Surface, en algunas propuestas de Nelson Leirner o Cruz Novillo, etc. La reflexión sobre el marco suele ir acompañada de la reflexión sobre el espacio de la representación, cuyo soporte material es el plano original. Desde Malévitch hasta Fontana y hasta el espacio extendido, propio de las instalaciones actuales, el espacio ha llegado a ser constituido como objeto comunicativo en sí mismo, antes de añadirle cualquier morfología de la semiótica específica. Para hacer ver la transversalidad de la metaplástica en otras semióticas baste una rápida alusión al cine, donde se puede observar que el sistema de iris y viñetas llama la atención con un enmarcado no habitual, advirtiendo acerca del dispositivo luz-oscuridad que crea habitualmente la ficción de un marco y de un fuera de campo, y que de repente se desestabiliza.

En el terreno de la imagen funcional esta reflexión sobre el marco, por tanto sobre los límites del texto y del extratexto, sobre el espacio de representación y sobre la representación misma, como se verá más adelante, se da en casos como cuando una viñeta de cómic se deja sin cerrar y a través de su marco fluye la imagen hacia el exterior o hacia otra viñeta, atravesando un supuesto espacio extradiegético, o cuando el dispositivo del marco deja de funcionar, transformándose en una rejilla en primer plano tras la que las imágenes se forman indiferentes a su presencia, como vistas tras los cristales segmentados de una ventana; en los marcados fuera de campo de imágenes explícitamente cortadas por los bordes, en las imágenes dentro de otras imágenes en forma de montaje dentro del marco...

El espacio conceptual de representación es objeto de consideración en los vacíos inusuales, o en los casos en que el énfasis hace situar un texto mínimo en el centro de una página vacía, o por supresión se denotan columnas vacías de texto, o cuando por oposición al blanco se satura el espacio con texto hasta más allá del campo marcado por los bordes. Próximo al plano conceptual de representación podemos situar la materialidad misma de este plano. El collage, el montaje o el déchirage artísticos propios del cubismo señalan una ruptura de la uniformidad de código, y enfrentan la materialidad simulada, representada,

con la materialidad misma, en una dialéctica entre mundo y representación. Esa misma materialidad es explorada por el espacialismo, particularmente por Fontana, ya citado, o por la action painting, con sus chorreos autorreferenciales y aparentemente caóticos, en lucha con el marco. Cuando en la IG se trata la materialidad misma del objeto (libro, revista, folleto, cartel...) las rupturas y autorreferencias toman la forma del típico desvío retórico, pero ya se ha aludido a la proximidad y la deriva recíproca de los procedimientos poéticos y metalingüísticos: los formatos extraordinarios, la combinación de texturas de papel, los troquelados y encuadernaciones no convencionales pueden desviar la consideración desde el habitual contenido literario-simbólico hacia el de objeto en sí mismo, cruzando la barrera entre el diseño gráfico y el industrial.

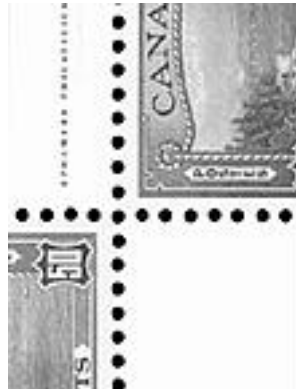
Pero en el campo de la imagen funcional, sometida a los medios de reproducción técnica, estas rupturas están limitadas y la mayor parte de las veces sólo pueden ser simuladas, representadas: se simula el papel roto, arrugado o rasgado, una esquina del papel doblada, un clip que simula sujetar las hojas que se sostienen en la mano, las sombras que imitan la objetualidad del plano bidimensional, y demás simulaciones de collages, déchirages, etc. La misma simulación ya remite a la metalingüística presente siempre en el lenguaje, que lucha por hacer creer lo que no puede sino ser representado.



1. El marco cobra más interés que la imagen, y ésta sólo es relevante porque el marco hace de indicador de aquella. El marco es el centro de la representación (Nelson Leirner: Santa Ceia, 1990).



2. La imagen secuencial estática está compuesta tradicionalmente de marcos autónomos: la transgresión hace del marco una ficción (Arranz).



3. A la manera de sellos. Además el fuerte fuera de campo dirige la atención hacia el tamaño de la representación en relación con la escasez del soporte (Matthew Warburton).



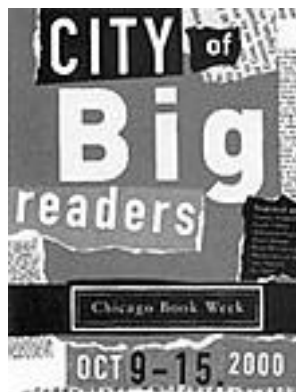
4. La lectura de la información se interrumpe por la atención a la ruptura del soporte, que hace de marco a una nueva información: dos planos de texto (Paul Sahre).



5. Ejemplo de identidad corporativa que se ha permitido un juego metaplástico sobre el proceso de enmarcado (Manuel Estrada).



6. Planos de representación fragmentados y grapados en su materialidad (Art Chantry).



7. Retales de textos previos que conforman en collage otro texto. En realidad todo texto está hecho de textos, pero sólo a veces, como aquí, se explicita (Tim Bruce)



8. Los herrajes de encuadernación aluden a la materialidad del plano de representación (Jim Slatton / Rebecca Klein).



9. Un círculo de texto es replicado por un troquel, por un vacío en el plano de representación, y viceversa (Jonathan Wisely).



10. El papel, plano original, simula ser un objeto natural. El juego plástico replica el juego verbal de las dos acepciones de la palabra hoja (Frank Viva).



11. Las sombras llaman la atención sobre la materialidad del soporte de lectura (Marion English).



12. Recurso a la ruptura del PO: una imagen no es más que una piel que cubre otra imagen... (Lázaro Saavedra: "Era de carne y hueso").



13. El número 1 parece corpóreo y superpuesto en blanco, pero en la parte superior se confunde con el fondo del papel, el soporte, lo no escrito (Kit Hinrichs / Brian Jacobs).



14. También aquí la figura se forma como residuo del plano original, del vacío, de la contraforma (Mendell & Oberer)



15. La huellas aparecen como un accidente sobre el plano original, éste a su vez visto como objeto (Michel Bouvet)



16. La provisionalidad de la hoja arrancada manifiesta el plano previo a la escritura (Michael Bierut)



17. El texto no sólo se lee sino que se mira como un objeto, al aparecer como papeles sujetos por un clip (Valery Taylor-Smith)



18. Simulación de desaparición del soporte físico de la lectura (Sue Crolick)



19. El papel arrugado permite una lectura plástica del soporte que interfiere con la de la imagen y el texto impresos en él (David A. More)

3.2. Los elementos morfológicos (figs. 20-29)

Los elementos morfológico-plásticos que se sitúan en el plano de representación son fundamentalmente formas, texturas y colores. Uno de los elementos típicos, y casi definitorios de la imagen gráfica, y que hasta hace poco pasaba desapercibido como forma plástica, pero que hoy ha adquirido un gran interés visual, es la tipografía. Ya la reflexión sobre la tipografía se manifiesta en sí misma como una operación metalingüística, como un acercamiento-distanciamiento a las formas más cercanas al lenguaje verbal. Ya dentro de la escritura normalizada existen diacríticos y diagráficos, como las comillas, guiones, subrayados, etc., así como las variables de las familias tipográficas (redondas, negritas, cursivas), que indican un cruce de códigos orales y escritos, llamando la atención sobre los diversos sistemas de representación de conceptos, prosodias o deixis. Aunque el hábito ha limado y borrado ya la rareza de estos signos en otra época inexistentes. Pero más allá de la transparencia de la legibilidad ocurren los procesos de visualización y estetización de las formas, experimentados hoy como rupturas de normas. Tomando a Gutenberg, y sobre todo a Aldo Manuzio como el paradigma de la escritura clásica, ya en 1928 Ian Tschichold propuso una ruptura con su Nueva Tipografía. El rigor, la modulación y la disimetrías del llamado estilo suizo han dado paso a las más variadas ironías, réplicas, desviaciones y juegos con las formas gráficas, incluso dentro de su misma escuela, como podría ser el caso de Weingart o Tissi. En el aspecto micrográfico pueden observarse letras invertidas o tumbadas, mezclas de diversos cuerpos, caracteres fragmentados, caja baja generalizada, etc. Llamada de atención sobre el hecho de que las letras no sólo son transitivas, significan y trasladan a un contenido, sino que pueden ser vistas como artefactos abstractos, plásticos, objetos de una articulación asignificante, ladrillos de una construcción observables en sí mismos bajo el distanciamiento de una metacontemplación.

Si pasamos a la macrotipografía, en el terreno ya de la sintaxis compositiva, la situación de un título fuera de su típica posición en cabecera llamaría la atención acerca del código jerárquico (tamaño) enfrentado al de posición en la geografía del plano, pudiendo pasar a situarse en medio a al pie del escrito; las columnas pueden tener anchos distintos, la interlínea puede ser exagerada o desigual, la partición de palabras aleatoria. Incluso puede ponerse de relieve el código sintáctico mismo visualizando la rejilla constructiva de la típica composición modular.

En el mismo apartado morfológico podríamos situar las anamorfosis, que llaman la atención sobre la manera de ver las formas, o los filtros de color único en una escena realista...



20. La rejilla invisible se hace patente sin embargo en la distribución organizada de blancos, imagen y texto. Pero los grandes trazos oscuros, reproducen la modulación de la retícula creando un nuevo sobretexo compuesto por signos de un extraño alfabeto plástico (Frank Hemelsdorff)



21. Aparente ruptura de los hábitos de una escuela gráfica. Y tachaduras que revelan el sistema artesanal de construcción del texto (Wolfgang Weingart, 1974).



22. Letras fragmentadas que llaman la atención sobre una estructura sabia que nos permite reconocer las letras fragmentadas al tiempo que las miramos como forma plástica (Joyce Nesnadny / Michelle Moehler)



23. La inversión y desplazamiento de letras de su posición y lectura habituales llama la atención sobre los códigos transparentes de lectura (Paul Mastriani)



24. Las letras salen de su orden de lectura para ser artefactos plásticos. Se hacen visuales, opacas al significado. Lo que habitualmente es transparente se hace objeto de extrañamiento (Soffici, 1915).



25. Las letras tratadas como materiales para una imagen figurativa, lejos de su función abstracta convencional (Brian McDonough)



26. La enigmática anamorfosis de Holbein pone en relación nuestra lectura habitual, naturalizada, con una lectura que requiere otros dispositivos (Holbein: Los embajadores franceses en la corte inglesa, 1533).



27. Anamorfosis con cita tecnológica (fotocopiadora) e iconográfica (código de barras). (Jackhammer).



28. La distorsión propia del gran angular es una desviación de la morfología habitual. Estas imágenes, puestas en circulación por los bancos de imagen en un momento concreto, se convirtieron también en cita obligada de moda.



29. En la identidad corporativa no se suele acudir a procedimientos metalingüísticos que pongan en crisis la representación, pero sí pueden manifestar el programa modular de construcción y el rigor de la cuadrícula (Cruz Novillo)

3.3. La estructura de los contenidos: citas

El análisis de recursos metaplásticos de tipo morfológico y sintáctico sería claramente extensible. Sin embargo el paso a los contenidos, aunque se advirtió que no parecería ser precisamente el campo de la metalingüística, puede permitir encontrar formas que los sitúan en este campo, cuando esos contenidos son objetivizados por medio de un salto fuera de su propio sistema de representación. Es decir, que un metalenguaje lo puede ser de un lenguaje objeto, pero a su vez puede ser lenguaje objeto de otro metalenguaje, en una cadena de sucesiones que terminaría en un metalenguaje puramente formal, una metasemiótica. Sin pretender llegar a tal extremo, baste la alusión a un procedimiento intertextual, la cita. Tomado el término en su sentido amplio, como una palabra-maleta que nos evite el entrar en definiciones más estrictas, podría tratarse como el préstamo de un lenguaje precodificado, de un texto cerrado, usado como material constructivo en otro texto, manteniendo una ambivalencia de sentido que muestra precisamente el andamiaje de la construcción de ese sentido. Diríamos que el sentido no es ya un resultado directo y original sino un guiño que desmonta la originalidad de la representación en favor de un apropiacionismo de elementos intercambiables.

La cita puede hacer sentirse hablando por boca de otro, tomando conciencia de cierta intransitividad del lenguaje, actualizada de manera estática, como una simple traslación

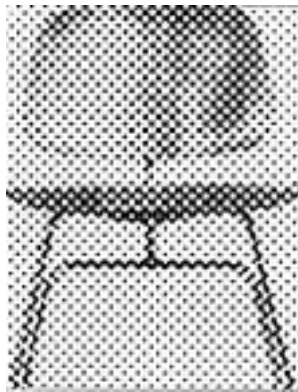
mecánica de lugar. Pero a veces también la cita contrapone las diversas circunstancias históricas en que un lenguaje es producido y reproducido, estableciendo cierta dialéctica de la repetición o del contraste. Una cita histórica, en nuestro caso plástica, es traer un lenguaje ya dicho, ya hablado, conectar con depósitos de contenido actualizables como paquetes de lenguaje prefabricado, pero que al mismo tiempo, por medio del distanciamiento temporal o irónico con respecto a las circunstancias de cada contexto de uso, puede adquirir un plus de sentido o un doble sentido: el lenguaje es visto como gestor de mayor potencia que la habitual. Se trataría de una metalingüística dialéctica. En este sentido las imágenes de algunos comunicadores sociales incluyen una dosis de reflexión añadida por vía de la conexión histórica con otros sujetos y otros pensamientos, pasando de una comunicación banal y abstracta a otra reflexiva y situada en el tiempo real. Queda ya aquí esbozada una reflexión que pasará a la conclusión de estas líneas. Como ejemplo podrían servir las imitaciones tecnológicas, la iconografía, y los estilos y géneros.

3.3.1. Cita tecnológica (figs. 30-43)

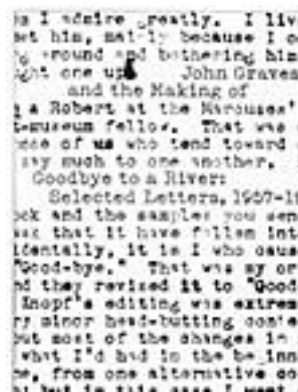
Es una simulación de cierta materialidad a través de la alusión a los medios tecnológicos de reproducción. Así los m.c.m. reflexionan sobre sí mismos hablando de su filiación tecnológica: se evidencian las tramas de fotomecánica exagerando la visualización de los puntos, se dejan dentro de la página las marcas de corte y registros, se visualizan las cajas de texto de los programas de maquetación, incluso sus manipuladores, se muestra la selección de una óptica fotográfica por ejemplo un ojo de pez, se magnifica una foto hasta mostrar su grano y hacer desvanecer la imagen reconocible, se acude a la caligrafía expresiva para mostrar el ductus, el rastro o el gesto, se escribe con una deteriorada máquina de cinta de seda o con una tiza, se sitúa una foto en blanco y negro en un contexto de foto en color, se permite la referencia a la tecnología informática por medio de imágenes o tipografías pixelizadas... Y por hacer también aquí una alusión a la imagen secuencial dinámica, estaríamos dentro de los plenos efectos especiales tecnológicos, del desvío hacia la maravilla del proceso, de los sucesivos asaltos de la espectacularización como una narración de sí misma.



30. Cita tecnológica y kitsch: las postales con ópticas lenticulares (Chris Wieliczko).



31. Alusión a la tecnología de reproducción fotomecánica. Se percibe el medio antes que la forma (Keit Yamashita).



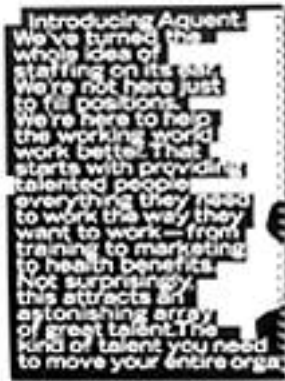
32. Cita. Las letras son percibidas en su materialidad de origen tecnológico: y alusión a la máquina con cinta de seda. Además queda patente, mediante el acusado fuera de campo, la insuficiencia del PO (Julie Savasky / DJ Stout)



33. Efecto de fotocopiadora, con arrastres, saltos y suciedad (revista Blah! Blah! Blah!).



34. Referencia a un sistema de impresión (el tampón manual), y a la vez a un espacio comunicativo concreto (correos), que desemboca en cliché y en iconografía.



35. Procesos de autoedición y maquetación (selección en negro del texto) usados como recursos autorreferenciales.



36. Alusión a los procesos de construcción en alambre en los programas de 3D.



37. El pixelado remite a un sistema tecnológico de producción de textos visuales.



38. Pixelados e iconos típicos del instrumental informático (Ariel Pintos).



39. Referencia a un soporte y herramienta correspondientes a una tecnología histórica y sectorialmente cualificadas: antigua pizarra escolar y sector enseñanza (Louise Fili).



40. Imagen retórica del movimiento, pero a la vez imagen fuera de registro: se podría dudar de si hay un fallo técnico en la impresión (más visible en color) (Grapus).



41. Retórica del movimiento mediante un mal registro: en este caso es más evidente la intención mediante el contraste con la nitidez del dibujo de línea (más visible en color).



42. Fotocopia movida: expresionismo retórico y referencia al medio técnico (Grapus).



43. Efecto patente del gran angular (Simone Konejung).

3.3.2. Cita estilística (figs. 44-64)

La cuestión de los estilos puede ser tratada como una forma de cita estereotipada. La adscripción a fórmulas de lenguaje, a clichés comunicativos, vuelve a llamar la atención sobre la posibilidad de encapsular partes del lenguaje como elementos que marcan la diferencia con la actuación directa, implicada y emocional del sujeto, introduciendo una intermediación del lenguaje como materia prima. Igualmente los géneros, como fórmulas codificadas, imponen una distancia entre la lengua viva y ciertos entornos fósiles. Las representaciones plásticas "a modo de" grabado, de pincelada rápida, de wireframe... pueden situarse en este apartado. Incluso las citas tecnológicas pueden ser vistas como estilos cuando se transforman en tales: el ordenador, el Photoshop. o la Web están hoy en trance de transformarse en estilo, evidenciando el poder de la tecnología frente a la creación, de la información frente a la comunicación. Cuando hablamos de estilo constructivista, suizo, Miró, o "japo", o de los géneros anuncio, libro o flyer, marcamos la distancia entre el uso y el cambio del lenguaje, entre lenguaje fresco y el envasado al vacío. Sin embargo los estilos y géneros posibilitan además dos consecuencias de signo diverso: el eclecticismo y la ruptura de códigos. Hoy se vive un tiempo de comunicación global e inmediata que pone a disposición diversos sistemas y estilos de comunicación, de modo que parece ya imposible otro estilo que la mezcla o la adecuación del repertorio recibido. En ese sentido se toma de nuevo conciencia distanciada de que el lenguaje es una manipulación consciente y utilitaria de códigos. Por otra parte aún cabe la sorpresa mediante la ruptura, descontextualización o perversión de los códigos, de modo que una memoria anual se podría hacer al modo o género de un periódico, o un anuncio a la manera de un bando municipal. Se da por descontada la capacidad para reconocer estos recursos transgresivos, pues de lo contrario no sólo no se percibe la función metalingüística sino que se puede incurrir en una confusión comunicativa.



44. Cita cultural: del famoso Fujiyama en invierno, de Hiroshige (Tim Bodendistel / Hallmark Cards).



45. El plano original, de ordinario transparente, se hace opaco y cuerpo significativo, con una referencia a Lucio Fontana (Grapus).



46. De nuevo hendidura del plano original a lo Fontana, esta vez con cremallera que la hace interactiva: parodia de un icono reconocible (Nelson Leirner, Homenagem a Fontana I, 1967).



47. Cita de Muybridge, envío a un tiempo y significados culturales (Joanne Véroneau).



48. Iconografía de la propaganda soviética (Armando Testa).



49. Una de las características de la cita iconográfica es la repetición y la transcripción idéntica que garantice el reconocimiento, aunque las variaciones pueden derivar hacia la ironía o la parodia. (Marsden Lacher Studer).



50. Popular icono de Milton Glaser.



51. El corazón de "I love NY", de Milton Glaser, está partido tras el 11 de septiembre de 2001 (Prints Regional Annual 2001, cubierta).



52. El icono del código de barras acerca el texto comercial al histórico (Lex Drewinski).



53. La Gioconda es un icono cuya convencionalizada ambigüedad permite llamarlo para diversas funciones dentro de otro texto (Paul Davis).



54. Cita múltiple, con anamorfosis incluida abajo a la derecha (Chul Moon).



55. "Con sus cejas depiladas y su elástica carne de molusco" (Ortega), es un icono apto para mirarnos desde cualquier texto (Jon Wells)



56. El cuadro pop de Robert Indiana (1972) se ha convertido en un icono repetidamente citado.



57. En algunos casos la cita convierte al icono en un referente intertextual oportuno y evidente (Sony Music Creative Services).



58. En otras ocasiones la cita puede lindar dudosamente con el homenaje o con el plagio (Logo de estudio de diseño).



59. Un icono es irónicamente desviado de un texto hacia otro: Ford-Fred (Fred Woodward).



60. Un texto conocido: las palabras cruzadas.



61. Cita histórica de un icono muy reutilizado desde el de Leete en 1914 (Uwe Loesch).



62. Otro icono comercial replicado: quien lee dos veces lee más (Advico Young & Rubicam).



63. Icono de procedencia cinematográfica: estas imágenes están en su origen fuera del texto, lo enmarcan, pero aquí, además, son citadas (Tacy Keiser / Craig Byers)



64. Típica y tópica iconografía informática.

3.3.3. Cita iconográfica (figs. 65-73)

El icono es una condensación de sentido que se transforma en estereotipo, en cliché, pero que en lugar de visualizarse a través de rasgos formales lo hace por medio de una figura concreta. En este sentido es también un lenguaje envasado, una palabra más. Pero que podrá adquirir un sentido concreto en un contexto de uso concreto..

Hay una iconografía tecnológica, como la informática (la manita, el puntero, la arroba o la bomba de ordenador...), una iconografía histórica (la Gioconda, el "corazón" de Glaser...), comercial (logos, códigos de barras...), y otras fácilmente rastreables. Estas imágenes, que de la iconografía pueden derivar hacia el símbolo convencional y antonomástico, y que desde la cita pueden acercarse hacia el plagio, mantienen siempre la duda sobre la originalidad de la comunicación, sobre el uso de un repertorio de tópicos, y que incluso harían creer que todo el pensamiento estaría previamente codificado en una gran Tópica.



65. Se trata de dos carteles en pendant. Por medio de una referencia a los estilos se comparan dos épocas. Se trata de una propuesta de carácter conceptual. En un caso, la simulación de un sistema de impresión, la litografía artesanal, que interpretaba con puntos el boceto del artista (Alberto Corazón).



66. De otro lado una versión moderna, de colores planos, más técnica y más limpia. Tan limpia que se omite el toro. Las horas indican también el paso de la versión literaria del tiempo a la digital. La estructura compositiva semejante invita a una reflexión dialéctica, a una forma de leer las imágenes, algo muy propio de este autor (Alberto Corazón).



67. Un repaso a la historia estilística del arte y de la gráfica en estas manos que sostienen un plano original incorporado (Uwe Loesch).



68. Estas citas históricas, dentro del terreno del arte, elaboran una reflexión sobre los estilos a la vez que revelan nuevos contenidos (Equipo Crónica).



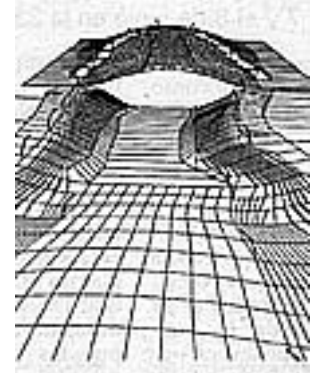
69. Al estilo constructivista: códigos de un texto plástico convertidos en referencia formal e histórica (Michael Braley).



70. Una comunicación en forma de etiqueta: transgresión de géneros (Tim McGrath).



71. Comunicación en forma de placa de señalización de tráfico (Woody Pirtle, Pentagram).



73. La simulación de pergamino, habitual en muchos diplomas, quiere evocar la calidad y prestigio histórico del soporte, haciendo que los contenidos queden absorbidos en él, pese a que la incompatibilidad cronológica produzca una estética rotundamente kitsch (El País).

4. Metalingüística y representación (figs. 74-88)

La posible actualidad de un tema que remite ante todo a la mecánica lingüística y a las retóricas constructivas de la comunicación pasa por la problemática suscitada por las corrientes de la posmodernidad. Se podría decir que los recursos metalingüísticos expresan una duda acerca de la capacidad del lenguaje de representar al mundo. Nada especial si se considera que todo signo está en lugar de algo a lo que nos referimos, pero nunca ese algo es el mundo, sino otros signos, nuestras ideas sobre el mundo. Y además está en lugar de sí mismo, y de la capacidad humana de generarlos. Por eso hay que recurrir con frecuencia a aclarar qué queremos decir cuando decimos algo. Pero este es el aspecto estructural y generativo abordado por las gramáticas. En el caso de la plástica, al menos en la plástica que corresponde a la imagen fija no secuencial, no se puede aclarar en un tiempo distinto del presente, del de la enunciación, lo que se quiere decir, sino que se dice o no se dice, dejando aparte la habilidad técnica para la representación. Toma por lo tanto un carácter de distanciamiento y de duda más radical sobre el sistema de representación. Se podría afirmar que esa duda es la duda moderna, y más agudamente posmoderna. En la historia siempre han existido ciertas formas de burlar el lenguaje oficial, la palabra del poder, sea en el entorno privado, en las "misericordias" de los coros, en los canecillos de los ábsides o en las fiestas de los locos. Pero es la conciencia renacentista y postrenacentista, el manierismo en concreto, quien establece la duda y el distanciamiento que va a estallar en las vanguardias históricas. Existen referencias gráficas muy características de esta atención a la estructura misma del lenguaje, metalingüística, en la invención de los cuadros sinópticos de Pierre de la Ramée, mediante los cuales se pone de manifiesto un tipo de pensamiento sintético, simultáneo, que resume toda una comunicación lineal desarrollada en el tiempo de la lectura normal, descriptiva o argumentativa. Las alegorías, interpuestas entre el lenguaje y el conocimiento, o los rebus, que sustituyen las palabras con las cosas, son indicios de esa desconfianza ante la tecnología verbal y escrita. Las Meninas adelantan el dudoso juego de la representación y lo representado, los impresionistas se remiten a lo que el ojo ve (o la ciencia dice que ve), el cubismo inventa un ojo que ya no ve sino que piensa, y sobre todo las vanguardias ponen en duda todo un sistema del decir mediante una autorreflexión y una serie de rupturas encadenadas que desembocan en la autonegación a representar. O por lo menos incitan a mirar distanciadamente el lenguaje, a realizar una crítica constante, y hasta paranoica, del decir. En todo este recorrido nos encontramos continuos indicios de alusiones metalingüísticas. El autorretrato cuestiona la posición del sujeto y del objeto tanto desde el comunicante como desde el receptor, los espejos flamencos y las anamorfosis cuestionan el punto de vista, el código del ver más allá del cono visual centrado y perspectivo. Cézanne primero y luego Kandinsky, al proponer la consideración concreta de las formas plásticas, las aíslan de una función referencial convencionalmente postulada para el lenguaje: la abstracción es romper el marco habitual de la figuración, descubrir sus capas estructurales subyacentes. Magritte, con su "ceci n'est pas une pipe", alude al doble estatuto de la imagen y a la vez al conflicto signo-representación, pero Duchamp va más allá y sustituye el lenguaje por el objeto mismo, en un acto que intenta demostrar la imposibilidad representacional. El arte pop propone la autorreferencialidad de la imagen del consumo, en un alarde de nihilismo antiutópico, como ausencia de otras instancias representables. Escher es también un prototipo de producción autorreflexiva, tanto en sus estrategias representacionales como en su formulación directa y plástica, tal como puede apreciarse en sus manos que se dibujan recíprocamente. En el cine es paradigmático el planteamiento de Godard, destructor de la narración, distanciador y antialienante con respecto a una diégesis que es sólo uno de los discursos posibles, tan sólo una forma de ver el mundo, descubriendo los hilos con los que se manipula la ficción de la representación: sutilmente en *À bout de souffle* y en *Vivre sa vie*, en que una sola mirada levanta el velo de la ficción y conecta a la persona que hay en el actor y en la actriz con la persona que es el espectador, más allá del lector implícito y de la narración construidas; y de manera más feroz el *La Chine*. En teatro baste recordar a Pirandello, o, en la senda de Brecht, la actuación de Tadeusz Kantor como titiritero mayor dentro del escenario, impidiendo toda identificación con una trama o unos personajes más allá de la estructura gramatical misma de la ficción. Y en televisión, el aparentemente ingenuo, y tantas veces vergonzante "vamos a publicidad y volvemos en un instante", no es sino la evidencia de

que la construcción de un sueño o de una narración se reduce a un sistema más entre otros: paradójicamente estas intervenciones producen un distanciamiento que relativiza la representación y sitúa al espectador como sujeto que puede juzgar, no una ficción en la que se sumerge, sino una estructura de programación-poder que edifica todo un repertorio de ficciones.

El mundo y su representación, he ahí el tema central de la metalingüística, más allá de los simples controles sobre la mecánica del lenguaje. Y en este sentido enlaza con el sentimiento y pensamiento postmoderno. El lenguaje ya no es sino una máscara, más que una definición del mundo. Las metanarraciones que validan, sitúan y dan sentido a las actuaciones han quebrado en su pretensión de exactitud absoluta y de interpretación correcta. La deconstrucción deja ver la tramoya y relativiza todo monopolio de la verdad. Y el procedimiento no ha sido sino una metarreflexión acerca de la lógica de la reflexión. Gogel enuncia la imposibilidad de un sistema de autocomprenderse dentro de sí mismo, es necesario salir de él para categorizarlo. Y dado que no nos es dada la posibilidad de salir de todos los sistemas concebibles, de alcanzar el metalenguaje absoluto, inventamos una instancia externa, divina, cuyo nombre actúa como referente de la posibilidad de representar, de circundar la inasibilidad del mundo. Pero cuando se adoptan posturas secularizadas o inmanentes no queda otra salida que el diálogo, la tolerancia, la búsqueda democrática y la condena a entenderse: esa es la condición posmoderna, vista como situación razonable, de Lyotard a Luhmann, o como ideología, según Jameson. Hay por lo tanto un posmoderno evasivo, diletante, narcisista, autorreferencial, interesado, hecho de mitologías individuales, y otro dialéctico, productivo, que plantea nuevas lecturas, que establece relaciones críticas.

Los humildes reflejos de esta problemática en la IG suelen pasar por el enfrentamiento de sistemas de expresión plástica, como el texto verbal y el texto de la imagen figurativa, los conflictos entre la representación bidimensional y la ilusión de tridimensionalidad, las imágenes imposibles, las imágenes en abismo, el matiz provocativo de una representación aparentemente fallida, etc.



74. El engaño de la representación (Magritte).



75. Tematización de la ficción representativa (Escher).



76. Los brochazos, medio material y significante plástico, se convierten en tema, en contenido: lo representante representado (Liechtenstein).



77. Las conocidas. ilustraciones de Guy Billout suelen representar imposibilidades metafísicas.



78. Mezcla o diferenciación de dos planos de lectura y dos medios tecnológicos, la foto y el graffiti (William Eisher & Ass.).



79. Lo que vemos, la apariencia y lo que leemos: cualquier reflexión sobre las teorías de la percepción es metaplástica (Shigeo Fukuda).



80. Otra propuesta contradictoria basada en imágenes imposibles: el ver, el leer, y el representar (Shigeo Fukuda).



81. Las estructuras en abismo llaman la atención acerca del sin-fondo de la representación y del conocimiento: el no agotamiento del objeto en el signo (Tomaszewski).



82. Los rebus, el lenguaje de los jeroglíficos, evidencia el proceso de formación del lenguaje escrito a partir de representaciones del mundo natural.



83. Mezcla de caracteres correspondientes a sistemas diversos, un rebus moderno dentro de un mismo grado de abstracción (Grafik-Design).



84. Dos sistemas con distinto grado de figuración revelan tanto la diversidad de textos como la posibilidad de su fusión en una representación única y múltiple a la vez (Jo Swindell).



85. El desenfoco de la figura hace dudar entre una posible intención de diferenciación de planos de lectura o un dispositivo óptico manejado con poca destreza: en este caso se produce la opacidad causada por la atención al medio (Ruedi Baur).



86. La suciedad aparece como un accidente externo al texto (Ken Sakaguchi).



87. Una representación convencional se ve tachada, negada como tal en otro plano de representación. La producción de Grapus abunda en procedimientos metaplásticos (Grapus).



88. Un emborronamiento que manifiesta un accidente en la acción técnica de dibujar: lo supuestamente fallido se hace significativo frente a lo normalmente esperado (Grapus).

5. La metafunción

En principio es de esperar que la abundante ejemplificación de la FM, que incluso permite cierta sistematización, haya podido dejar claro que no se trata de una función menor, raramente rastreable en los textos de los m.c.m. También se ha querido dejar claro que la FM, en el extremo opuesto de la función referencial, aporta una gran dosis de significado. Pero la intención última, tal como se expresaba con un título complejo, era alcanzar el significado global, ver qué función práctica desempeñaba el uso de la FM cuando no se limitaba a ser entendida como mero registro de la competencia gramatical ni como simple plus de significado. En este sentido es en el que se podría hablar de función de una función, o de metafunción.

Sólo como hipótesis, se podría avanzar la propuesta de que la FM es utilizada de dos maneras diversas que pueden llegar a ser definidas como opuestas: la re-flexión y la distracción. El descubrimiento de estos usos podría llevar a un análisis de los productos comunicativos que conectan con concepciones sociales y con políticas diferentes. En el mundo de la comunicación de masas en general, y por tanto en la gráfica como campo particularmente ejemplificado, parece darse ese doble uso de la función metalingüística de manera no aleatoria. No en todos los campos de la comunicación visual, y en concreto gráfica (tipografía, señalética, editorial, publicidad, imagen corporativa, infografía o envasado), puede darse el recurso metalingüístico, la reflexión sobre el lenguaje y la representación. Frente a un discurso monolítico y parcial acerca de la representación es necesaria la distinción. Hay lenguajes codificados predominantemente como referenciales, tales como la señalización, donde la reflexión queda eliminada por definición: estamos en el campo de las señales, que más que una interpretación requieren una reacción inmediata. Hay otros campos, como la identidad corporativa y la publicidad comercial, de los que estaría eliminada toda posibilidad de reflexión que pusiera en duda el sistema de representación: se trata de sistemas de afirmación eufórica, "positiva", voluntarista y unilateral, en los que el sistema de representación ha de funcionar como perfectamente transparente, conductor transitivo hacia la entidad o el producto. En esos campos toda posibilidad de uso de la FM sería reducida a sus variantes estetizantes, desviantes, alienantes y de coartada distractiva. Aparecería bajo modalidades de formalismo, diletantismo, frivolidad, o como un recurso fático o retórico más, utilizable sobre todo cuando los contenidos son eminentemente tópicos, irrelevantes o agotados en sí mismos. Sin embargo en otros campos podría darse el descubrimiento del andamiaje representativo mediante la ironía, la cita de dialéctica histórica, el distanciamiento crítico, el aprendizaje de una nueva manera de leer. Es lógico pensar que tales procedimientos pueden ser productivos en la publicidad social o cultural o en el campo editorial, sin que obviamente estos campos se vean exentos de operar la FM a la manera comercial y como recurso distractivo. De una exploración estadística en los diversos campos sobre los distintos usos aludidos se podría inferir bien un grado de responsabilidad o irresponsabilidad del enunciador, bien una actitud de producción cultural o de banalización comunicativa.

Referencias

- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan (1976): Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Siglo XXI, Buenos Aires, 1974. 3ª ed.
- González Solas, Javier (1989): "Difusión de la cultura y plagio", en Visual, nº 69.
- Greimas, A.J. - Courtés, J. (1990): Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Gredos, Madrid, 1982. Reimp. 1990.
- Jakobson, Roman (1988): "El metalenguaje como problema lingüístico", discurso presidencial en la reunión anual de la Linguistic Society of America, 1956, en El marco del lenguaje. Fondo de Cultura Económica. México, 1988, reimpr.1996).
- Ortega y Gasset, José (1921): "Meditación del marco", en Obras completas, tomo II, Revista de Occidente, Madrid, 1966.
- Récanati, François (1981): La transparencia y la enunciación. Introducción a la pragmática. Hachette, Buenos Aires.
- Searle, John R. (1990): Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje. Cátedra, Madrid.
- Weinrich, Harald (1981): Lenguaje en textos. Gredos, Madrid.

Imágenes

Nelson Leirner: arte e naõ Arte. Graphis Poster 91, 92, 93, 94. Graphis Design 92. Graphis Poster Annual 1998. Communication Arts nov. 1999. Print's Regional Annual 2001. Design Annual 2001. Graphic Design in Japan nº 1. Graphis Book Design 1. El País. Experimenta nº 35. Archivo propio.

J. G. Solas - 30 / 5 / 02



Nº de Registro: AA3.0207.16