



TEORÍA DEL DISCURSO.

De la retórica de la percepción a la retórica de la cultura (¹)

Göran Sonesson

Traducción de Göran Sonesson y Ana Tejera Sonesson

Original en sueco

In *Heterogénesis*, 15, April, pp. 1-12.

Durante el segundo congreso internacional de la Asociación de semiótica visual en Bilbao en 1992, Fernande Saint-Martin y Jean-Marie Floch nos propusieron a los miembros del Grupo μ y a mí analizar la misma imagen, pero cada uno desde su punto de vista. Esta idea se llevó a cabo.



La escuela "sueca" de semiótica visual

Fue Saint-Martin quien eligió la imagen que todos íbamos a analizar: una de las tantas obras de Marc Rothkos titulada "Sin título".i Sin duda, una composición abstracta y aparentemente desorganizada de este tipo favorece el modelo que Saint-Martin representa, la escuela de Quebec. Sin embargo, todos los demás nos lanzamos concienzudamente a analizar esta obra con excepción de Floch quien fue sustituido por dos representantes de la escuela de Greimas. En la introducción a los análisis publicados, Saint-Martin menciona tres direcciones importantes dentro de la semiótica de imágenes contemporánea — las cuales he nombrado, entre otros, en la reseña de uno de sus libros y añade una cuarta dirección: "la escuela sueca que domina los países nórdicos".

¹ http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/CV_gs.html



Esto fue una novedad para mí. Más que un teólogo con su propia religión me he considerado a mí mismo como el abogado del diablo dentro de la semiótica: he tratado de mostrar las deficiencias (tanto como los aciertos) de los modelos del Grupo μ , de la escuela de Greimas y de la escuela de Quebec, así como de la crítica al concepto de iconicidad de Eco y Goodman, del concepto de estructura del estructuralismo francés, etc. A la manera de Strindberg he derrumbado para recibir aire y luz. El agnosticismo no es otra religión automáticamente. Y en cualquier caso hubiera necesitado mis fieles, mis aliados para que la religión pudiera ser.

No hemos llegado ahí. Lo que la "escuela sueca"— que podría llamarse la escuela de Lund-Umeå, de acuerdo a los lugares donde está representada — puede ofrecer es menos que una síntesis pero más que puro eclecticismo: la superación crítica de sus fuentes. Porque si uno reúne las observaciones críticas fundamentales que he dirigido contra las diferentes escuelas semióticas, el resultado es algo así como una doctrina positiva. Últimamente han contribuido a la problemática de la "escuela" Anders Marner, Alfredo Castro y Ximena Person, entre otros.

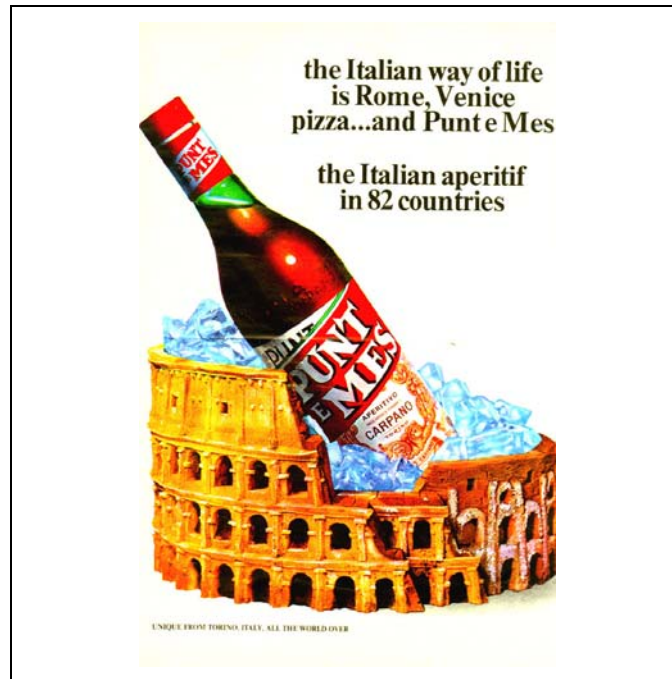
El cuarto modelo en la semiótica de imágenes

Una cosa es común a la escuela de Greimas y al Grupo μ : afirman que la imagen en realidad es un signo doble, una función de representación de imágenes, donde uno proyecta una escena ilusoria de percepción tridimensional en una superficie de dos dimensiones; y un signo de superficie, o sea, una organización plana de colores y formas que representan propiedades abstractas. El primero recibe el nombre de signo icónico y el segundo, plástico.

Lo único que uno puede objetar contra esto es la terminología: icónico es en semiótica, desde Peirce, una relación de signo basada en que las cosas que sirven como expresión y contenido tienen propiedades comunes. Y en este sentido pueden los dos tipos de signos nombrados ser icónicos: la imagen ilusoria de superficie asemeja la escena de percepción, pero una forma redonda asemeja también, por ejemplo, la redondez., que a su vez, sinestéticamente, asemeja la suavidad, etc. Por eso hablo de un signo pictoral y un signo plástico en la imagen.

Lo que además es característico del modelo de Greimas es la búsqueda de oposiciones binarias (oposiciones con dos eslabones) dispuestas en la superficie de la imagen (por ejemplo, "colores oscuros contra colores claros", "formas rectas contra formas redondas"). Se espera que éstas formen series donde a un eslabón se pueda atribuir una parte de la superficie y al otro eslabón la otra parte. De esta manera tenemos una doble división de toda la superficie y a su vez cada parte puede a menudo dividirse en dos áreas dobles. Uno busca después las similitudes entre las oposiciones en el signo plástico y pictoral.

Un análisis de este género funciona de hecho con muchas imágenes, pero en otros casos no coincide o carece de importancia. El postulado de que el signo plástico y el pictoral deban decir lo mismo parece también inmotivado: supone en realidad que el primero es redundante en relación al segundo.



El Grupo μ al contrario, parte de que todas las imágenes se someten a normas: esto debe también entenderse como lo que es normal, lo que nos esperamos. El significado aparece cuando rompemos con las normas. Una norma puede ser general, es decir, vale para todas las imágenes; o también local, si se crea en la misma imagen en la cual luego se rompe con ella (así nos acostumbran las imágenes de Vasarely a las repeticiones de una y la misma forma geométrica, para después introducir otra) El efecto de la ruptura de la norma de este tipo puede ser a menudo el mensaje de una similitud entre lo que se espera y lo que aparece en su lugar (por ejemplo, se parecen la ola y la montaña Fuji entre sí en "La ola" de Hokusai). Los tipos de ruptura de la norma se pueden dividir en categorías, conforme a sí los diferentes eslabones están presentes o ausentes, y unidos o separados.

Si uno toma el concepto de norma en su más amplio sentido, pueden tal vez todas las imágenes tener significado por medio de traspasar la norma, pero las cuatro categorías cruzadas de Grupo μ no son suficientes para dar cuenta de ellas. A veces parecen completamente arbitrarias (si una botella aparece en el lugar del ojo del cuerpo del capitán Haddock, el efecto depende tanto de que el ojo está ausente como de que el resto del cuerpo está presente); a veces parece como si las categorías pierden diferencias importantes (por ejemplo, si lo que se espera de la imagen pero no aparece es una parte del mismo cuerpo, por ejemplo, el ojo de Haddock cambiado por la botella, o sólo un fenómeno separado que acostumbra aparecer a su lado, por ejemplo, el cubo para hielo que es reemplazado por el Coliseo lleno de hielos). Hay también casos intermedios entre las normas generales y las locales, por ejemplo, las que valen para una cierta categoría de imágenes (por ejemplo, para imágenes publicitarias pero no artísticas, pinturas pero no fotografías). En general las normas son fenómenos sociales que se someten a cambios en el tiempo tanto como en el espacio.



Podemos ver oposiciones e igualdades como casos extremos en una escala móvil. Tanto oposiciones manifiestas como igualdades exageradas funcionan como rupturas de la norma. Y tienen un efecto mayor de ruptura de la norma mientras más íntimamente los términos se fusionan en la superficie de la imagen.

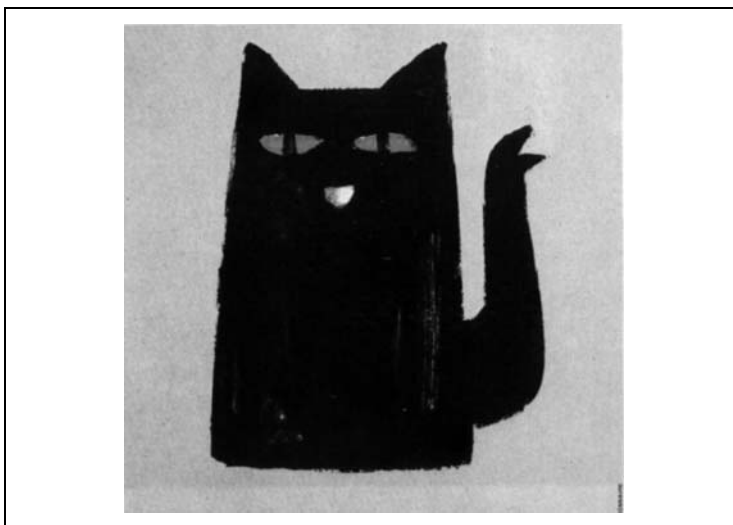
Tanto la escuela de Greimas como el Grupo μ han rendido homenaje al principio de la autonomía de la semiótica, su independencia de hechos sociales y psicológicos. La escuela de Quebec al contrario, ha afirmado la necesidad de partir de lo que sabemos de la percepción, especialmente de su organización en "formas buenas" en el sentido de la psicología de la Gestalt, y en relaciones topológicas (relaciones que no se cambian en un pedazo de goma cuando uno lo estira o lo presiona, por ejemplo, vecindad, inclusión, cercanía) que forman el primer espacio de percepción del niño (como Piaget ha demostrado). Ya antes de conocer el trabajo de la escuela de Quebec había sostenido la importancia de partir de la percepción, no obstante con más énfasis en la psicología ecológica de Gibson y la psicología cognitiva.

Ninguna de las corrientes, sin embargo, han tomado en cuenta la dimensión social, que yo considero tan importante como la psicológica. Corrientes anteriores dentro de la semiótica, especialmente la escuela de Praga, que tenía un concepto de norma creado socialmente, construyó la teoría de la significación sobre una base social; esto lo hace actualmente también la escuela de Moscú/Tartu. El problema con la última es no sólo que no ha escrito nada sobre imágenes, sino sobre todo que su concepto de la realidad social se estanca en un nivel muy primitivo.

Ruptura de la norma y hacer ajeno

Cuando uno habla de una semiótica socialmente fundada debe uno, sin embargo y paradójicamente, partir de los formalistas rusos: A principios de nuestro siglo sostenían que la particularidad del arte consistía en hacer ajeno, desautomatizar nuestras costumbres de percepción. El lenguaje cotidiano (y en analogía con éste las imágenes cotidianas) es tan habitual para nosotros que vemos directamente a través de la expresión hacia el significado; nuevas corrientes artísticas rompen con este hábito, pero pronto se vuelven tan habituales que una nueva corriente tiene que introducir una nueva ruptura contra esta habituación.

No fue sin razón que las formalistas se llamaron a si mismos formalistas - y fueron más tarde acusados por los marxistas exactamente por esta característica. Existe a pesar de todo una teoría implícita de la mente, la sociedad y la historia en el concepto de hacer ajeno: nuestra percepción se hace una costumbre con el tiempo, de manera tal que no notamos lo que vemos; la sociedad establece sus medios de comunicación habituales y sanciona ciertas corrientes artísticas que así se vuelven totalmente transparentes para el significado; la historia es una serie de rupturas de la norma que se absorben en la norma para ser expuestas a nuevas rupturas de la norma.



La escuela de Praga hizo explícito el carácter histórico y social de la norma. La norma en vigor consiste en obras ejemplares y preceptos para crear obras; interpretar obras con la ayuda de otras obras ejemplares y otro canon basta para producir una desautomatización. Podríamos simplemente cambiar la norma desencarnada del Grupo μ por el concepto de norma socialmente fundado de la escuela de Praga. Pero por esto no podemos reducir la ruptura de norma al hacer ajeno.

El hacer ajeno es, podría afirmar, una función o un efecto de la ruptura de norma. Anders Marner ha propuesto ingeniosamente que uno podría ver en algo que llama hacer cercano o hacer familiar como la inversión del hacer ajeno: la primera caracteriza al arte, la segunda sería típica de la publicidad.. Si uno pone lo que uno quiere vender en un ambiente que es conocido (y cargado positivamente) para un público dado, se presenta como más accesible. Tomar la analogía en serio significaría que uno trata de evitar la desautomatización de los hábitos de percepción, es decir, uno esconde el carácter extraño del nuevo producto, lo hace una parte del mundo de la vida, de lo que se da por supuesto, y no se piensa ni siquiera en cuestionar.

Es claro que la publicidad también está llena de hacer ajeno. Pero tal vez es más importante ver que la ruptura de la norma no sirve solamente para hacer ajeno. Si colocamos la imagen del Coliseo en el lugar donde esperamos un cubo para hielo, el efecto no es solamente el de llamar la atención, el de destruir la automatización de la percepción. La ruptura de la norma conlleva también un mensaje positivo: afirma la existencia de una afinidad, no tanto, en este caso, entre el cubo para hielo ausente y el Coliseo, que entre el último y la botella de aperitivo colocado en este. La ruptura de la norma implica por lo tanto, como hemos hecho notar arriba, un mensaje de igualdad: antes que nada, el mismo valor. Pero el mensaje positivo puede ser más complicado: cuando Witkin, en su paráfrasis de Goya, cambia el gato por un embrión de gato, y el niño por un mono, prevé que vamos a ver las similitudes y las diferencias, pero que vamos a proyectar de regreso las diferencias superficiales como similitudes al nivel profundo.



El mundo de la vida como punto de partida

La "escuela sueca" de semiótica es una semiótica basada en la fenomenología: parte de lo que Edmund Husserl llama el mundo de la vida, el mundo que todos damos por supuesto. El mundo de la vida ha aparecido de nuevo, dentro de la semiótica, en el concepto de Greimas de "el mundo natural" (que es natural para nosotros de la misma manera que el lenguaje que aprendemos desde la infancia) y en la psicología de la percepción en el concepto de James Gibson del mundo de la física ecológica (es la "física" cuyas leyes abole la magia). Tanto Greimas como Gibson eran lectores de Husserl, y Gibson confirmó incluso la tesis de Husserl según la cual el mundo de la vida es la capa absolutamente fundamental de nuestra experiencia de la significación, una condición para la percepción misma.

Si el mundo de la vida es el mundo que damos por supuesto, implica que establece las normas más fundamentales, casi inamovibles, que son las más difíciles de romper. El mundo de la vida contiene, entre otras cosas, universales antropológicos, entre los cuales unos se pueden expresar como oposiciones: entre naturaleza y cultura, lo humano e inhumano, lo masculino y femenino, etc. En el mundo de la vida hay también una jerarquía de los valores relativos de las cosas, que explica, entre otras cosas, que objetos bidimensionales pueden funcionar como expresiones de objetos tridimensionales pero no lo contrario, sin necesidad de convenciones especiales. No es tan importante en este contexto si estas categorías tienen una base biológica en el ser humano, o si resultan de rasgos comunes en el ambiente donde viven los hombres. Lo esencial es que forman las estructuras de expectativas de base para todos nosotros.



Volvemos a encontrar muchos de estos universales antropológicos en la semiótica de la cultura de la escuela de Tartu: la oposición entre naturaleza y cultura, especialmente, con sus valores asociados, lo que es ordenado y comprensible opuesto a lo que es desordenado, caótico, bárbaro e incomprensible. La oposición que describe la escuela de Tartu es un ejemplo característico de lo

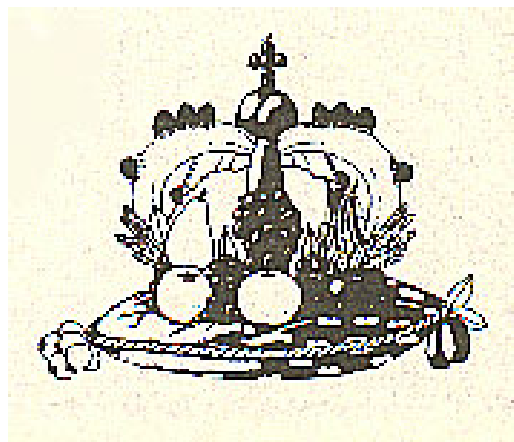


que se llama un concepto prototípico en la psicología cognoscitiva: la conexión más probable de propiedades. El caso clásico en la psicología cognoscitiva ha sido el ave, que concebimos típicamente como algo que vuela, pone huevos, hace nidos en árboles, canta, etc. sin que por esto los patos, pingüinos y avestruces dejen de ser aves. Los últimos son ejemplos de aves divergentes: pero si podemos mostrar algo que forme la conexión menos probable de propiedades, un antitipo, tendremos una operación retórica más eficaz.

La imagen como afirmación sobre el mundo

Se dice a menudo que la imagen no puede contener ninguna afirmación: eminentes filósofos y semióticos, desde Peirce y Wittgenstein hasta Barthes, Sol Worth y Kjørup, todos opinan que la imagen puede decir algo sólo si se le provee de una etiqueta verbal. Es claro que la imagen transfiere información del mundo, mucho más que el lenguaje escrito, pero no lo hace de la misma forma que el lenguaje. A final de cuentas esta teoría se reduce a la trivialidad de que la imagen no hace afirmaciones a la manera del lenguaje - ¡sino a la manera de la imagen,.

No existe ningún sujeto responsable que esté tras la afirmación de la imagen: ésta solamente muestra el mundo como es. Pero tampoco todo en el lenguaje está elegido libremente; tenemos que decir muchas cosas porque la gramática lo prescribe (en nuestra lengua, si alguien es hombre o mujer, uno o varios). Las imágenes, se puede decir, consisten en “unidades preexistentes”, como por ejemplo las palabras, y por eso no podemos elegir lo que queremos decir. Desde Lessing hasta Goodman se han opuesto los signos "continuos" o "densos" a los "discretos" del lenguaje. Pero siempre ha sido posible combinar partes del mundo (y partes de imágenes-del-mundo) en contextos nuevos, y se ha vuelto más fácil con los programas de tratamiento de imágenes - aunque la imagen en general muestra el mundo en pedazos interrelacionados más extensos. Se ha dicho que las imágenes no pueden ser verdaderas o falsas: pero en realidad presuponemos que la imagen es cierta hasta que pruebe lo contrario, exactamente como hacemos con el mundo de la vida mismo. La imagen puede ser falsa, no solamente cuando la etiqueta verbal no corresponde, sino también cuando las diferentes partes pictorales no corresponden entre sí.





El verdadero problema con las afirmaciones de la imagen es que puede ser difícil diferenciar sobre lo que la imagen nos habla (el tema) y lo que nos dice de ello (el rema): tema y rema pueden en realidad aparecer en una sola configuración visual. No parecen existir herramientas especiales en las imágenes para marcar el tema y el rema, como existen en el lenguaje. Pero no es solamente el lenguaje que puede ayudar a decidir lo que es tema o rema: también puede ser otro tipo de contexto, y en alto grado pueden ser las expectativas de la realidad que se desafirman. La función de enunciación es en sumo grado retórica en la imagen.

El tema está a menudo, pero no siempre, dado de antemano ("given"), mientras que el rema muchas veces contiene algo nuevo ("new"). Lo que más nos parece como dado es el mundo de la vida y después, paulatinamente, las diferentes normas: lo más nuevo es la ruptura de norma más reciente. En las imágenes puede ser difícil separar el tema de lo dado y el rema de lo nuevo, pero tal vez es posible en esferas de experiencia divergentes, como en el orden de discurso surrealista.

En lo siguiente voy a introducir cuatro dimensiones retóricas: todas están basadas en divergencias de lo esperado. Para producir un efecto retórico se necesitan, de acuerdo a lo que sospecho, divergencias por lo menos en dos direcciones (posiblemente con excepción de la última dimensión). Las divergencias retóricas pueden, de acuerdo con el principio de la escuela de Praga, convertirse en normas, contra las cuales uno debe producir nuevas divergencias. Por esto todo lo que se dice aquí a propósito del potencial retórico vale solamente en principio, no en situaciones dadas en el tiempo y en el espacio.

Primera dimensión: el contexto de la percepción

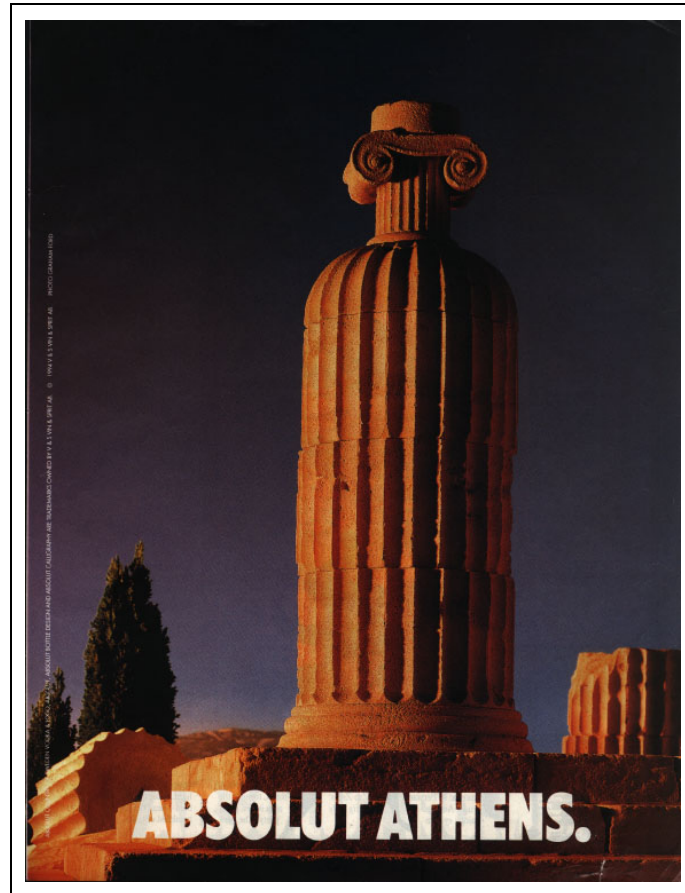
La primera dimensión parte de la percepción: tenemos la expectativa de que el mundo forme un contexto reconocible de antemano, que esté integrado, más libre o estrechamente de acuerdo al caso, y cuando estas expectativas no se realizan, aparece una divergencia retórica. Esta dimensión es la que más evidentemente es dependiente del mundo de la vida, el mundo fundamental y presupuesto, más exactamente de la indexicalidad de la percepción, nuestra expectativa de que las cosas estén conectadas de cierta manera, que también se usen, pero de manera positiva, en la percepción cotidiana, y cuando rellenamos el espacio representado más allá de los límites de la imagen.

Como toda indexicalidad es ésta de dos tipos: contigüidad (lo que acostumbra aparecer lado a lado) y factorialidad (lo que acostumbra ser parte de otro). Es aquí que tenemos necesidad de una teoría del mundo de la vida, una ecología semiótica, porque no podemos estimar el grado de ruptura con la integración esperada, si no podemos postular ciertas unidades en el mundo vivido. En los términos de Gibson podemos decir que existe contigüidad entre "substancias" independientes, o, dicho de manera más sencilla, cosas, mientras existe factorialidad dentro de una "substancia", y en grados diferentes dependiendo de si se trata de partes ("la cabeza") o de propiedades ("rubio").

Si una imagen nos muestra una corona al lado de una botella de ginebra, tenemos frente a nosotros una cierta divergencia: no es tan común, en el mundo en que vivimos, que una cosa tan valiosa como una corona real aparezca al lado de un objeto tan relativamente barato como una botella de ginebra. Si una de las unidades involucradas es una situación completa, y la otra es un



detalle que desentona, debería uno poder esperarse una experiencia más fuerte de la ruptura: cuando, en la publicidad para el café Gevalia, el submarino sale, no del mar, sino del hielo de una pista para hockey, o cuando el tren de Breton aparece en la selva.



Si el objeto substituido es del mismo tipo general, es decir, miembro de la misma categoría, como el que aparece en su lugar, por ejemplo un perro policía que se substituye por un perro salchicha en la paráfrasis que hizo Picasso de "Las Meninas" (donde la ruptura tiene lugar con relación a otra imagen, y no al mundo de la vida), entonces la divergencia no es igualmente fuerte. El hecho de que el feto de gato que aparece en lugar del gato en la paráfrasis de Goya realizada por Witkin nos parece tan fuerte, depende seguramente de que la categoría feto (como parte de lo muerto, lo monstruoso, y en oposición a lo viviente) domina sobre la categoría de gato en nuestras estructuras de expectativas (v). Una ruptura todavía más fuerte contra nuestra idea general de la organización del mundo podría aparecer cuando lo que se enseña en la imagen es un juego de objetos conectados, entre los cuales uno de ellos ha sido cambiado, que es lo que pasa cuando el hielo y la botella de aperitivo aparecen junto al Coliseo, en lugar del cubo para hielo esperado.

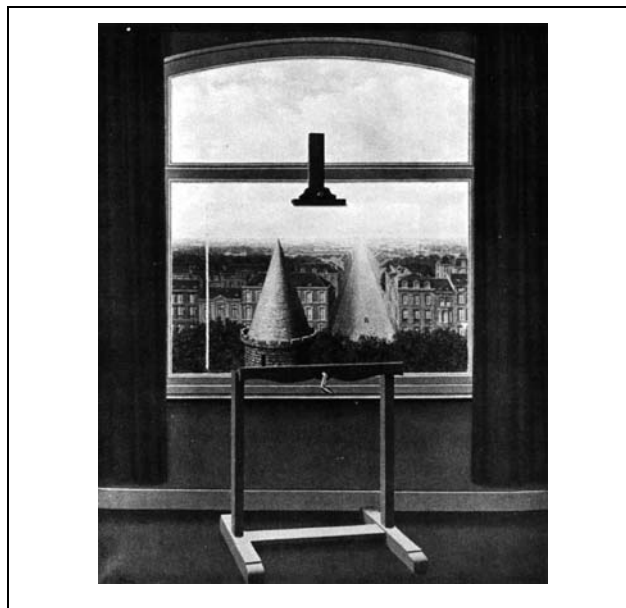
Pero esto no es nada en comparación con lo que sucede cuando la divergencia aparece en una y la misma "substancia": cuando la boca de un hombre adulto, con ayuda de una transplatación por computadora, se traspone a la cara de una niña pequeña, como en la obra de Inez van Lamsweerde (característica cambiada); o cuando el ojo del capitán Haddock se reemplaza por



una botella (parte cambiada). Otra variante es cuando todas las partes que pertenecen a un objeto aparecen en la imagen, pero en orden inverso o con proporciones falsas: ambas cosas suceden en el anuncio de vodka "Absolut Athens" donde la botella de Absolut se forma solamente con partes de una columna griega, pero arregladas de nuevo y con cambios en las relaciones de tamaño. Damos probablemente un paso más en la ruptura con lo que el mundo de la vida nos ha enseñado a esperar cuando partes de varias unidades se reúnen en lo que en la imagen aparece como una sola substancia, como una cara y la parte inferior del cuerpo en "Le Viol", o un gato y una cafetera en la marca de fábrica de Julien Key. Las partes de una totalidad pueden además formar una totalidad de otra índole en la imagen, por ejemplo, en un anuncio donde las rebanadas de naranja crean la forma de un frasco de mermelada, o bien, varias unidades independientes dan la idea de otra unidad, por ejemplo, en los conocidos retratos de Archimboldo, o en "Absolut Naples" donde una prendas colgadas en unas cuerdas y un farol forman juntos el contorno de una botella de Absolut.

La segunda dimensión: De igualdad a oposición y de regreso

El gato y la cafetera, en uno de los ejemplos arriba citados, son sencillamente fenómenos diferentes; pero en ciertos casos las unidades que se reúnen en la imagen pueden ser más semejantes o más diferentes que lo que esperamos de cosas que están cercanas en el mundo de la vida. Aquí encontramos, por lo tanto, las identidades discutidas por el Grupo μ , así como las oposiciones de la escuela de Greimas: en otros términos la iconicidad y la anti-iconicidad.



Las identidades son tratadas fácilmente: no esperamos propiedades semejantes en cosas diferentes, como por ejemplo, la ola y la montaña en "La ola" de Hokusai, o el techo de la torre y

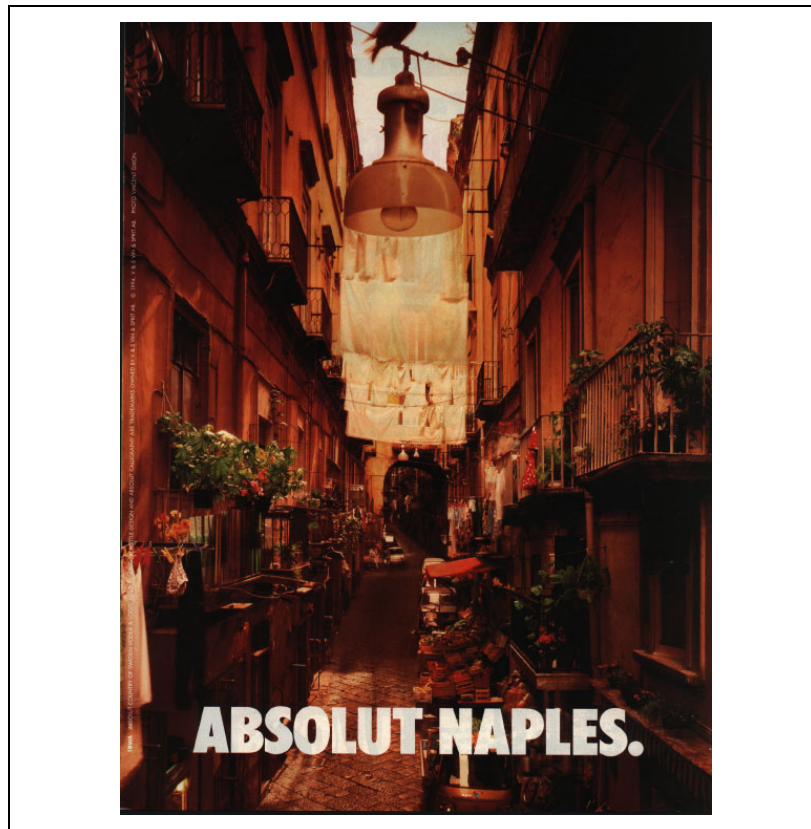


la calle vista en perspectiva en "Les promenades d'Éuclide" de Magritte. Por lo contrario, las oposiciones son de tipos más variados. No debemos esperar encontrarnos términos contradictorios en el sentido propio de la palabra, al menos no en forma de factorialidades, y también las contigüidades (por ejemplo, colores claros contra no claros) pueden ser mejor descritas como contrarios (por ejemplo, colores claros contra oscuros). Sin embargo, puede establecerse una contradicción lógica entre la imagen y su texto; por ejemplo, en una posible interpretación de "Ceci n'est pas una pipe" de Magritte.

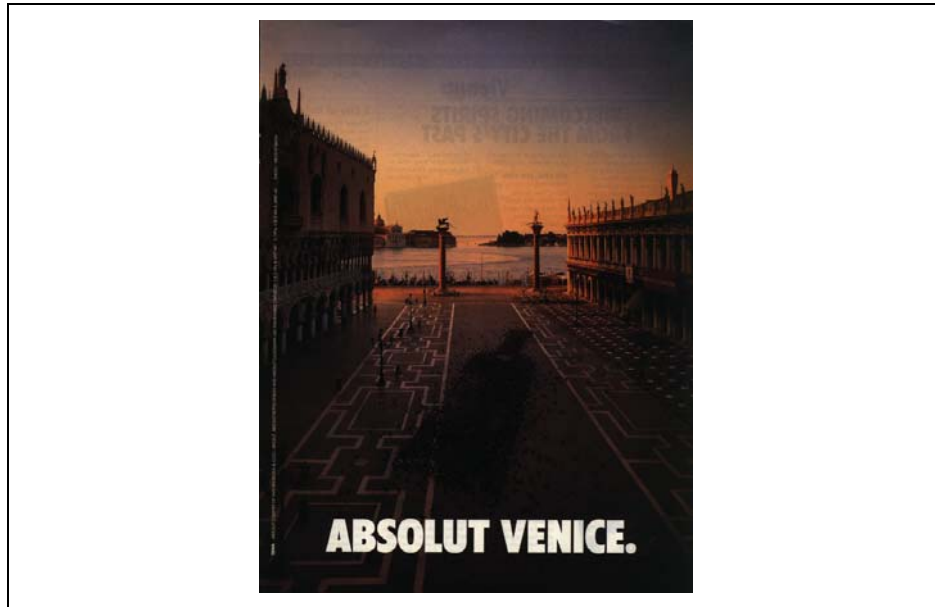
El gato y la cafetera son, como he dicho, simplemente diferentes. Pero si un ser humano, que en ninguna variante conocida tiene la piel azul, se enseña en este color, entonces estamos frente a una oposición entre términos contrarios, o sea, una oposición dentro del sistema de los colores. Son más interesantes los términos contrarios que tienen una carga especial en cierta cultura: esto podría darse, si en el ejemplo citado arriba se introduce lo blanco o lo negro, en una cultura dominada por el apartheid. Más a menudo encontramos objetos en la imagen que a su vez se refieren a propiedades abstractas que son términos contrarios culturalmente cargados: por ejemplo, las estrellas de la Unión Europea que representan lo europeo opuestas a la cabaña roja que realiza lo sueco en la obra "Home Swede Home" de Casmo Info. Si los términos que se realizan de esta manera son universales antropológicos, podemos esperarnos una ruptura más fuerte, por ejemplo, cuando lo masculino y lo adulto se traspasa a un ser que manifiesta lo femenino y lo infantil en el caso de la niña con boca de hombre realizado por van Lamsweerde. Tenemos una manifestación más directa de contrarios antropológicos cuando por ejemplo un círculo y un rectángulo se reúnen, con diferentes formas de factorialidad, en la mandala y en la superelipse de Piet Hein.

La tercera dimensión: grados de irrealdad

La imagen es un tipo de ficción, un tipo especial de irrealdad: en el caso de la imagen, el punto cero es cuando nosotros concebimos la imagen sencillamente como imagen. Contra una expectativa de este tipo puede uno romper en dos direcciones: por medio de introducir algo "real" en el lugar que ya ha sido definido como un espacio fictivo, que es lo que los cubistas hicieron cuando incluyeron boletos del metro y asientos de sillas en sus collages; o por medio de introducir un grado de irrealdad más, lo que uno puede hacer tal vez más fácilmente con una imagen de una imagen (lo que puede ser una imagen específica, reconocible, o sólo algo que se ve como una imagen representada, una representación genérica de la imagen).



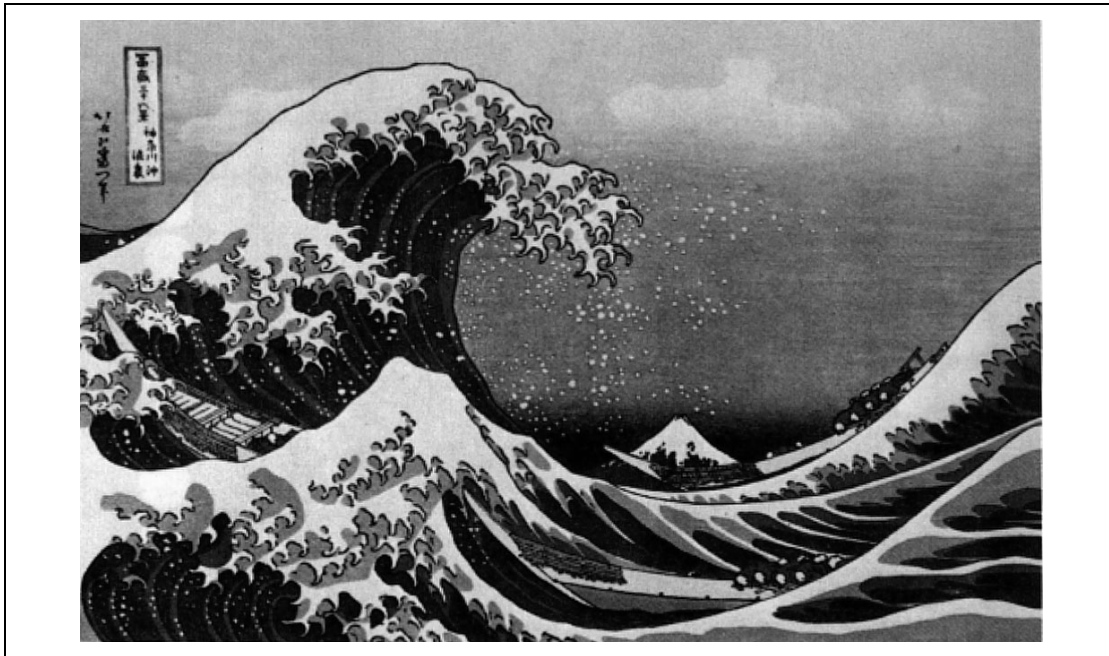
En la escala de lo que es más irreal que la imagen podemos imaginarnos una tensión que aumenta entre los grados de ficción. Las imágenes pueden enseñar objetos que podrían existir como tales, pero que reciben sentido porque se parecen a otra cosa que hemos visto, por ejemplo un detalle en un mecanismo de reloj y un par de tirantes que hacen pensar en la botella característica en la publicidad para Absolut Vodka. O bien algo que uno reconoce como un objeto real puede estar deformado más allá de lo que es posible en la realidad, para parecerse a algo, por ejemplo, la salida del metro en el anuncio de Absolut Vodka, que se ha representado más estrecha de lo que es posible para hacer pensar en una botella. La reinterpretación puede también salirse del contexto donde el objeto aparece, como contigüidad o factoralidad. Un ejemplo de lo anterior es cuando, en una obra de la exposición "Bad Girls", una muñeca de la película "Aladino" de Disney ha sido colocada entre las piernas de un hombre, de manera tal que sus testículos parecen ser un turbante. La igualdad resulta de la relación de cercanía, junto con un rasgo de "orientalidad" que se traspasa de la muñeca a los testículos. Un ejemplo de factoralidad podría ser cuando, en un ejemplo que se nombró antes, objetos independientes como ropa y un farol crean conjuntamente la ilusión de otro objeto ausente en la imagen, la botella de Absolut.



La cuarta dimensión: cambio de categoría

La cuarta dimensión es la más claramente social. Una división concebible de las imágenes sale de cuatro tipos de categorías: géneros de construcción, que se definen por lo que es relevante en la expresión con relación a lo que es relevante en el contenido, lo que, entre otros, distingue la fotografía de la pintura; géneros de función, que se dividen de acuerdo a efectos socialmente intencionados, por ejemplo la publicidad sirve para vender artículos, la sátira pone en ridículo a alguien, etc.; y los géneros de circulación, que se caracterizan por los canales en los cuales las imágenes circulan dentro de la sociedad, lo que hace el cartel algo distinto de la imagen del diario, o la tarjeta postal algo diferente del póster.

En esto tenemos, por supuesto, una primera fuente para la retórica: por medio de mezclar diferentes géneros de construcción, géneros de función y géneros de circulación, uno produce una ruptura contra nuestras expectativas. Como mezcla de los géneros de construcción se pueden contar los collages cubistas, cuyos materiales son heterogéneos, como lo expresa el Grupo μ . Nos enfrentamos a una mezcla de géneros de función en la conocida publicidad de Benetton, donde las imágenes de noticias han establecido una extraña alianza con las imágenes publicitarias. Fue una mezcla de géneros de circulación cuando Casmo Info expuso sus obras tanto en una galería como en un centro comercial.



Una fuente más rica de ruptura de normas son, sin embargo, las expectativas que tenemos de las correlaciones entre algunos de los géneros de construcción, géneros de función y géneros de circulación. Una gran parte del modernismo (inclusive el postmodernismo) ha consistido en romper, constantemente de manera nueva, contra el prototipo de la obra de arte que había en el siglo 1800: una pintura al óleo (género de construcción) con función estética (género de función) que circula a través de galerías, museos y salones (género de circulación). En éste sentido el modernismo no ha sido otra cosa que un proyecto retórico gigantesco.

La cultura como retórica

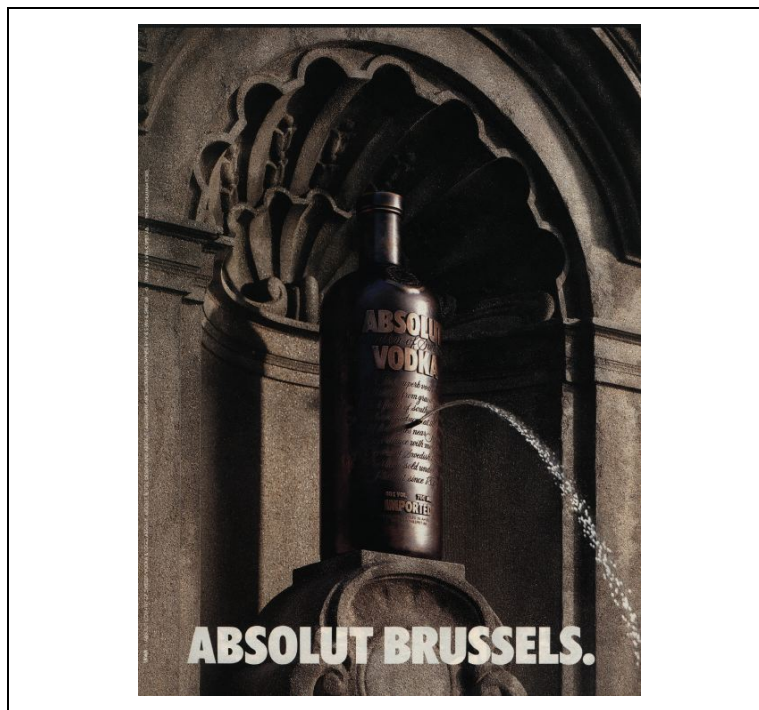
Una cultura se entiende dentro de la semiótica de la cultura, como la escuela de Tartu lo ha definido, como un mecanismo para producir textos, pero también para excluir, o deformar los textos de otras culturas. Aquí debe entenderse el término "texto", como tan a menudo en la semiótica, no únicamente como algo verbal, sino como obra deducida de todos tipos de sistemas semióticos; por otro lado, un "texto" no es para la escuela de Tartu cada realización de un sistema semiótico, sino solamente uno al que se ha dado especial importancia en la cultura.

Cada cultura se entiende a sí misma como immanente y se define a sí misma en relación a algo externo, a una no-cultura. Oposiciones como naturaleza contra cultura, artificial contra no-artificial, etc. son variaciones dadas históricamente de inclusión respectivamente exclusión. La cultura tiene una carga positiva para sí misma: es el cosmos que se enfrenta al caos externo. Durante el paso de la historia la cultura, no obstante, incorpora parte de los "no-textos"; mientras que otras partes se rechazan fuera de la cultura, en lo "no-textual". Los "no-textos" que se asimilan tienen que ser primeramente "traducidos", lo que conduce a menudo a deformaciones,



dado que se leen con los códigos de la cultura propia. Sin embargo, se puede constituir con el tiempo un código nuevo que también incluya esos "textos" importados.

Lo que la escuela de Tartu dice sobre la cultura y la no-cultura se puede fácilmente trasladar a la esfera del arte y a su opuesto. La epopeya heroica del modernismo trata precisamente de como unos "tipos de texto"" que al principio fueron definidos como "no-textos" paulatinamente se volvieron "leíbles" dentro de la cultura del mundo del arte, en otras palabras, como se establecieron códigos para su "lectura". Pero al mismo tiempo que fue conquistado parte del terreno de la no-cultura, también perdió parte del territorio en favor de la no-cultura, o sea, ciertos códigos que antes podían dar lugar a textos dejaron de hacerlo.



La semiótica de la cultura es problemática de muchas maneras, también en su desarrollo ulterior debido a Roland Posner, dado que postula una continuidad falsa entre otra cultura y la no-cultura; no esclarece teóricamente el caso en que el ego se identifica con otra cultura (por ejemplo, Pedro el Grande que se identificaba con el Occidente), cuando lo más comprensible no coincide con lo más organizado y valorizado; no tiene nada que decir sobre la posibilidad de que algo que es no-cultura se convierta en cultura en relación a algo que es todavía más no-cultural; y no puede analizar porciones de cultura, como por ejemplo la esfera del arte, en relación a la cultura en su totalidad. Pero en este contexto tiene la ventaja de ser homólogo con la retórica.

Es cuando se traspasa los límites entre la cultura y la no-cultura que un texto se carga de significación: pertenece o no pertenece, es traducible o no traducible, valorado o no. Uno puede comparar también con el modelo de la proxémica sobre el significado de la distancia: es cuando alguien trasgrede los límites entre lo que culturalmente se comprende como distancia personal y



distancia íntima, que el significado de la distancia es experimentado. Tanto en la escuela de Tartu como en la proxémica se trata de una ruptura de la norma: son diferentes variantes de una retórica social.

Los modelos de la semiótica de la cultura y de la proxémica se parecen también en que son egocéntricos: el ego está dentro, y los textos le vienen desde fuera. Cuando irrumpen en su mundo adquieren significado. Y es aquí que la metáfora espacial ya no corresponde exactamente con la temporal: en la retórica que hemos esbozado arriba los significados se abren paso desde el ego mismo, de la propia cultura. El significado a veces no viene de fuera sino de dentro. Hay escondrijos y matorrales dentro de la cultura donde un significado nuevo puede nacer — tal vez reservados de no-cultura.

Hay también otra diferencia: el no-texto parece retórica cuando se le da entrada en la cultura, sobre todo en una forma deformada. Cuando no se deja entrar ningún texto no hay retórica. Cuando el arte de exilio latinoamericano en Suecia no se incorpora a la circulación artística normal, no aparece como arte retóricamente divergente, sino como no-arte. La xenofobia, el racismo, y otras formas de persecución a los que son diferentes no producen ninguna retórica: sin encuentro no surge ningún significado.

De lo que no se puede hablar, de eso hay que callarse, ¡en todos los sistemas semióticos!