



Sobre la semiosis en textos verbales y visuales

TERESA CARBÓ

CIESAS DF, México

RESUMEN. Este trabajo analiza críticamente los significados sociales y políticos (e inclusive interaccionales) que pueden aprehenderse visualmente en una fotografía de prensa. Datos como la colocación recíproca de los personajes, sus respectivas líneas de mirada y la composición general del cuadro se contraponen a los significados verbalmente expresados en el cuerpo del texto que acompaña a la imagen. Este experimento semiótico emplea categorías y procesos analíticos que se postulan homólogos a los que construyen los textos verbales. Aparecen asimismo algunos conceptos básicos que se requieren para una descomposición analítica de los textos visuales, y se exhiben algunas gráficas de descomposición verbal que adoptan el código visual para la presentación de resultados lingüísticos. En conjunto, la argumentación sostiene que la semiosis humana se plasma en distintos soportes materiales con relativa independencia de estos, con base en mecanismos composicionales que, dado cierto nivel de abstracción, son comunes a diferentes campos de construcción simbólica.

PALABRAS CLAVE: *textos verbales, visuales, lectura, construcción simbólica, análisis crítico*

RESUMO. Este trabalho analisa criticamente os significados sociais e políticos (e até mesmo interacionais) que podem apreender-se visualmente em uma fotografia de jornal. Dados como a colocação recíproca das personagens, suas respectivas linhas de olhar e a composição geral do quadro se contrapõem aos significados verbalmente expressados no corpo do texto que está associado à imagem. Este experimento semiótico emprega categorias e processos analíticos que se postulam homólogos aos que constroem os textos verbais. Assim mesmo, aparecem alguns conceitos básicos que são precisos para uma descomposição analítica dos textos visuais, e se exibem alguns gráficos de descomposição verbal que adotam o código visual para a apresentação de resultados lingüísticos. Em conclusão, a argumentação sustém que a semiose humana se evidencia em distintos suportes materiais com relativa independência de estes, com base em mecanismos composicionais que, dado certo nível de abstração, são comuns a diferentes campos de construção simbólica.

PALAVRAS-CHAVE: *textos verbais, visuais, leitura, construção simbólica, análise crítica*

ABSTRACT. This paper critically analyzes the social, political and interactional meanings that can be visually apprehended in a press photography. Certain data, such as the reciprocal collocations of the characters depicted, their respective gaze orientation and the overall composition of the image are opposed to the verbally expressed meanings of the text that appears with the photo. This semiotic experiment employs some categories and analytic processes that are conceived of as homologous to those that build the verbal texts. Some basic concepts are enumerated which are deemed

Recibido: 08 de agosto de 2011 • Aceptado: 14 de octubre de 2011.

necessary for the analytic decomposition of visual texts, and some graphics are also shown that present linguistic findings in a visual code. The general argument postulates that human semiosis materializes itself in different material bases, with a relative independence of these, but grounded on compositional mechanisms which, at a certain level of abstraction, are common among the varied fields of symbolic construction.

KEY WORDS: *verbal, visual texts, reading, symbolic construction, critical analysis*

Dedicatoria

Este texto es la versión escrita (¡finalmente!) de unas reflexiones que presenté varias veces en diferentes encuentros y ámbitos: en 2003, para la apertura del año académico del Programa de Doctorado en Antropología de CIESAS D.F, mi centro de trabajo; en 2004 ante los colegas de la Red México de Analistas de Discurso (en asociación con ALED), también en la Ciudad de México, y en 2009 en el ALEDar que organizó la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), mi alma mater en ésa, mi ciudad natal¹.

En todas esas ocasiones fueron estrechos (aunque imposibles de explicar aquí) los vínculos que unían mi desempeño profesional con la presencia de Teun van Dijk en mi vida, intelectual y personal. Ello fue así desde 1978, cuando tomé con él un curso sobre análisis textual en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (CELL) de El Colegio de México, mi alma mater aquí. Desde entonces hasta hoy, he gozado de su amistad, su solidaridad y sus enseñanzas; he participado en proyectos cuyas puertas él se ocupó de abrir, también para tantos otros colegas y estudiantes en América Latina, continente de su amorosa elección vital. He disfrutado siempre de su generosidad y constancia, y de su atento y experto consejo y asesoría, allí incluida una severa revisión, prontísima y tremendamente útil de la parte conceptual de mi tesis doctoral, que me envió a exacta vuelta de correo, en tiempos de correo postal.

Diré aquí que el hecho de saber que podía contar con él, con su presencia estimulante y animosa en asuntos de vida o de trabajo, con sus positivas perspectivas y perseverante lealtad, significó para mí y para el desarrollo de mi trayectoria intelectual la diferencia que hace una diferencia, una unidad crítica de información, según Gregory Bateson (1972): aquello que puede cambiarlo todo. La gratitud sincera y el intenso afecto que siento por él se acercan apenas a los dones recibidos. Ofrezco este texto en su reconocimiento y homenaje.

1. *Sintaxis, semiótica, lectura y corpus*

Desde hace unos años, con el impulso de una curiosidad ampliada (*apud.* Benveniste 1976) sobre asuntos de lenguaje, específicamente, sobre las formas de la producción significativa, he ido desde el análisis lingüístico de textos verbales al análisis semiótico de textos visuales. Me apoyo para ese tránsito en la experiencia adquirida sobre la complejidad morfológica y funcional del discurso verbal en su más íntima composición, de naturaleza lingüística en la sustancia de su expresión. Básico en mi trabajo resulta un concepto histórico y materialista de la lengua, tal que requiere una esmerada descripción lingüística de la dimensión textual de los procesos discursivos.

Como lingüista de formación estructural, funcional, descriptiva, he indagado con rigor y placer los recursos metodológicos con los que se alcanza un análisis delicado de lo verbal; esto es, un tratamiento cuidadoso, que no violento ni arrolle la intrincada trama y diseño de la trama textual. Aludo con esto al diseño y aplicación (sucesiva o paralela) de numerosas y variadas modalidades manuales de *re/ des/* composición analítica del discurso verbal; de establecimiento de niveles compositivos en él, y a la estipulación de unidades analíticas específicas y regulares en cada nivel, además de replicables, con base en un trabajo que se orienta predominantemente hacia lo sintáctico.

Estas (series de) operaciones de observación y manejo del tejido verbal no constituyen sólo una modalidad de segmentación y recombinación de las partes del discurso, sino que, por su inherente interactividad cognoscitiva con el investigador (en tanto son acciones de análisis), favorecen la emergencia de distintas modalidades de relación entre el analista y su objeto. Los vínculos estrechos entre ambos polos de la relación de pesquisa inician en el momento mismo de la construcción del *corpus*, con base en la previa recopilación de un acervo de evidencia empírica, proveniente éste de una fuente discursiva que sea a su vez un participante significativo en la escena, y esté materializada en un repositorio accesible y abundante de documentación pertinente para las interrogantes señaladas.

Un esbozo así de acercamiento metódico a los productos lingüísticos (que resume impiadosamente mi práctica científica) es coextensivo con el concepto de lectura-como-análisis que he postulado antes (Carbó 1984, 1996, 2001); una constelación compleja de formas de análisis textual donde incluyo éstas y numerosas otras operaciones de segmentación y 'puesta-en-análisis' del flujo ininterrumpido de los procesos discursivos.

Mi objetivo en este artículo es presentar algunas prácticas de lectura semiótica de imágenes (de distinto tipo y procedencia) sobre las que aplico (aunque sea de manera metafórica o de modo abstracto) algunas operaciones de la lectura-como-análisis que he postulado e investigado en los productos verbales. A tal fin exhibo en primer lugar las esquematizaciones de algunos

de los componentes de esa suerte de pequeña ‘máquina’ analítica, y que son, o bien algunos pasos metódicos, momentos intermedios del análisis lingüístico, o bien resultados del análisis en ese nivel, que se sintetizan en formato visual. Esas muestras me sirven para argumentar que, inclusive en el nivel de la pura descripción lingüística (si tal hubiera), el traslado de los datos verbales al código visual, produce en el investigador benéficos efectos cognitivos de aprehensión y comprensión de los procesos en curso y de las apuestas en juego en un desarrollo discursivo específico. Después, exhibo una serie de fotografías, en blanco y negro o en color, con base en las cuales comento distintos aspectos relevantes de la ‘textualidad’ visual (distancia focal, iluminación, *punctum/studium*, orientación de la imagen, etc.). El trabajo concluye con un micro caso de análisis de discurso periodístico: una fotografía interesante, en el marco gráfico de su puesta en página en la portada de la sección cultural de un matutino mexicano sobre el espinoso asunto urbano del *graffitti*.

2. *Lo verbal (re-presentado)*

Concibo los textos verbales como la materialización lingüística de cierto aspecto, dimensión o tramo de los procesos discursivos y semióticos. Estos, por su parte, pueden ser entendidos como fenómenos (hechos, desempeños) de acción simbólica; de producción, circulación y consumo (*apud*. Verón 1993) de sentido/s, significado/s de/en la vida social.

Expandiendo esta misma formulación, veo los procesos semióticos como (series de) complejos de sistemas significantes, materializados en diferentes sustancias o soportes, que actúan de manera simultánea, y 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 (co-construido) de las dos disposiciones básicas de la vida social: la confrontación y/o la cooperación, comunicativa o interaccional, social y política.

Dicha actividad simbólica, que puede ser vista como una auténtica proeza significativa y comunicativa, ocurre en general sin fallas (graves) de desempeño o interpretación, y se ejecuta por medio de textos (orales o escritos), como unidades compositivas diversas y discontinuas (así sea infinitesimalmente), en 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 todos los subsistemas del lenguaje que los constituye (fonológico, morfológico, sintáctico, semántico, pragmático, semiótico). 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 (Carbó 2001).

Una de las modalidades de registro y exhibición que he explorado para la síntesis de los procesos analíticos lingüísticos es el traslado de algunos datos centrados en la lengua, al código visual, con base en esquemas, gráficas, tablas, listas, barras, diagramas y otros recursos de representación visual bidimensional. En mi experiencia, este ejercicio de esquematización y abstracción (que no es prescrito formalmente sino inspirado por el propio material), ayuda al analista a pensar los asuntos de otras maneras, a la vez que sirve muy bien para plasmar los resultados descriptivos obtenidos, y para comunicarlos en tiempos breves. A la vez que esas gráficas esquematizan, resumen y narran, también sintetizan y permiten avanzar en la exploración analítica, constituyendo un camino fructífero en la educación del analista (Cf. Carbó 2004, 2001). En su forma visible, en su aspiración a reconfigurar los datos lingüísticos de manera visual, esos esquemas señalan ya el impulso que subtiende a mi práctica actual de aprehensión deliberada del vasto campo o mundo de lo visual.

En el presente trabajo, las imágenes que se exhiben en el sitio virtual de la *Revista ALED* y que forman parte de este texto, son de dos tipos ². Las primeras 5 son gráficas o esquemas de análisis lingüísticos, en curso o concluidos, y elaborados por el analista con base en su evidencia empírica. Las siguientes 10 imágenes son fotografías, en blanco y negro y en color, completas todas ellas, de distintas fuentes: autores profesionales, la prensa y la propia investigadora. Las fotografías exhibidas serán consideradas en esta ocasión –de manera operativa– como textos visuales, un concepto que está aún en indagación. Tanto para las gráficas como para las fotos, su procedencia se indica en el cuerpo de texto, anexa al comentario de cada una de ellas, y aparecerá también en la exhibición virtual. Los criterios de selección de las imágenes fotográficas han sido prácticos: escogí aquellas que ponían en evidencia con mayor nitidez distintos y más destacados elementos y/o decisiones compositivas en el complejo proceso de formación de una imagen como un texto, relativamente completo en sí mismo. En su condición de principios estructurantes, estos rasgos son asimismo esenciales para la descomposición, análisis e interpretación del material visual.

3. Presentación gráfica de procesos de análisis de discursos verbales

IMAGEN 1

TEXTO DE LA COMANDANTA ESTHER EN EL CONGRESO FEDERAL, 2001. DESCOMPOSICIÓN SINTAGMÁTICA

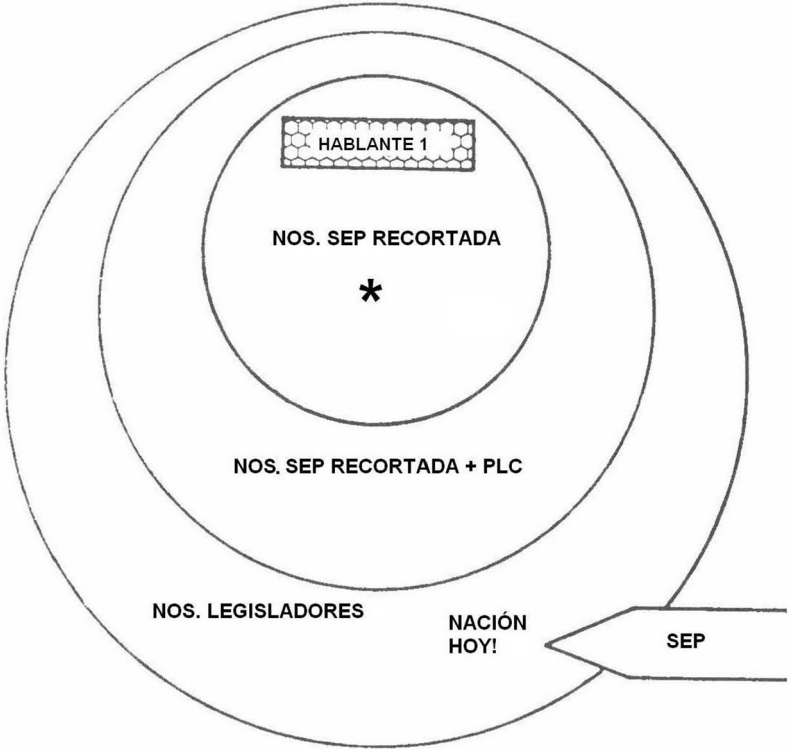
2. Por Mi voz habla la-voz del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. La palabra que trae ésta nuestra voz es un clamor. Pero nuestra palabra es de RESPETO para esta tribuna y para todas y todos los que nos escuchan. No recibirán de nosotros NI INSULTOS NI GROSERÍAS. No haremos lo mismo que aquel que el día primero de diciembre del año 2000 rompió el respeto a este recinto LEGISLATIVO.
3. La palabra que traemos es VERDADERA. No venimos a humillar a nadie. No venimos a vencer a nadie. No venimos a suplantar a nadie. No venimos a legislar. Venimos a que nos escuchen y a escucharlos. Venimos a dialogar.
4. Sabemos que nuestra presencia en esta tribuna provocó AGRIAS discusiones y enfrentamientos. Hubo quienes apostaron a que usaríamos esta oportunidad para INSULTAR O COBRAR CUENTAS PENDIENTES y que TODO era parte de una estrategia para ganar popularidad PÚBLICA.
5. Quienes ASÍ pensarón no están presentes. Pero hubo quienes apostaron y confiaron en nuestra palabra. Esos nos abrieron esta puerta DE DIÁLOGO y son los que están presentes.
6. Nosotros somos ZAPATISTAS. No traicionaremos la confianza y fe que muchos en este parlamento y en el pueblo de México pusieron en nuestra palabra.
7. Quienes apostaron a prestar oído ATENTO a nuestra palabra RESPETUOSA, ganaron. Quienes apostaron a cerrar las puertas al diálogo porque temían una confrontación, perdieron. Porque los zapatistas traemos palabra de VERDAD Y RESPETO. Algunos habrán pensado que esta tribuna sería ocupada por el sup Marcos y que sería él quien daría el mensaje CENTRAL de los zapatistas. YA ven que no es ASI.
8. El subcomandante insurgente Marcos es eso, un subcomandante. Nosotros somos los comandantes, los que mandamos EN COMÚN, los que mandamos OBEDECIENDO a nuestros pueblos. Al sup y a quien comparte con él esperanzas y anhelos les dimos la misión de traernos a esta tribuna. Ellos, nuestros guerreros y guerreras, han cumplido gracias al apoyo de la movilización POPULAR en México y en el mundo. Ahora es nuestra hora.
9. El respeto que ofrecemos al Congreso de la Unión es DE FONDO pero también DE FORMA. No está en esta tribuna el jefe militar de un ejército rebelde. Está quien representa a la parte CIVIL del EZLN, la dirección POLÍTICA y ORGANIZATIVA de un movimiento LEGÍTIMO, HONESTO y CONSECUENTE, y, además, LEGAL por gracia de la Ley para el Diálogo, la Conciliación y la Paz Digna en Chiapas.

Aquí, una modalidad de descomposición sintagmática de un texto, fase temprana del análisis. La tipografía marca fenómenos distintos que serán ulteriormente estudiados con otros conjuntos y agregaciones. Aquí se trata de formas flexivas y pronominales de 1ra persona, singular y plural, tiempos y modos verbales, adjetivos, adverbios (modalización en general); deixis, impersonalidad, negación; recursos de construcción de interlocutores,

pautas retóricas y otros rasgos de la morfosintaxis de la superficie textual. (Gráfica de marcación sintagmática, codificada en tipografía, muestra de página; procedencia: Carbó 2005).

IMAGEN 2

**PROCESO LEGISLATIVO DE CREACIÓN DE LA SEP 1921.
VARIADAS ESCENAS DEL NOSOTROS EN UN TURNO DE HABLA**



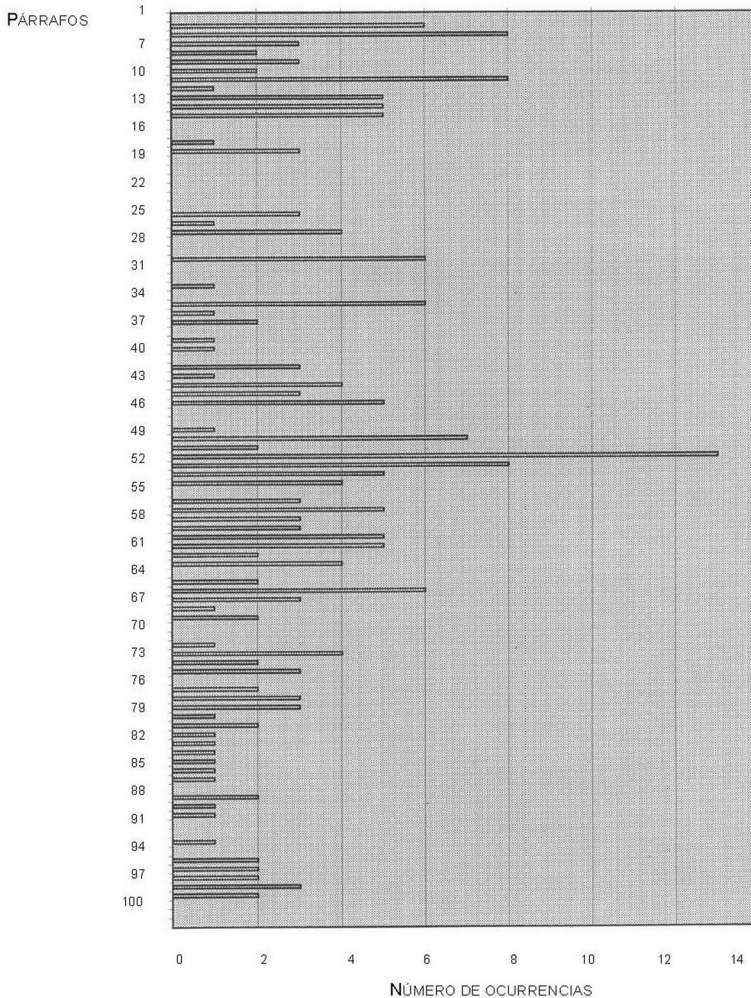
* indica el tiempo real de la sesión de debate

Éste es un ejercicio muy sencillo de esquematización (con base en conjuntos) de la secuencia cada vez más abarcadora e inclusiva de la 1ra persona plural, tal como aparece a lo largo de los 7 Considerandos de la propuesta de creación de la SEP que, en 1921, presentó un grupo de diputados para facilitar el trámite de la iniciativa legislativa de José Vasconcelos, que llevaba varios meses ‘congelada’. La autoconstrucción de los hablantes como sujetos legítimos, en sintonía con el sentir nacional, requirió este movimiento de expansión discursiva de las endebles alianzas políticas de este grupo al comienzo del régimen postrevolucionario. Los sucesivos ámbitos (escenas) del *nosotros* ponen discursivamente en acto un mapa complejo de alianzas

estratégicas en el complicado desarrollo de un proceso legislativo de alta tensión política en su coyuntura histórica de origen. (Esquematación histórico-pragmática del alcance referencial de las ocurrencias de formas de 1ra persona plural, en un texto dado; procedencia: Carbó 1996).

IMAGEN 3

FORMAS PRONOMINALES Y FLEXIVAS DE 1ERA. PERSONA (SINGULAR Y PLURAL; AFIRMATIVO Y NEGATIVO) POR PÁRRAFOS



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 sus valores y sentidos en el conjunto mayor que los engloba. Se presentan, como barras (en disposición vertical, evocando el desarrollo lineal del texto), todas las formas de 1ra persona singular y plural, en modalidad afirmativa y negativa. Esas variaciones sintácticas están concebidas como distintas operaciones estratégicas en una cierta coyuntura interaccional con altas apuestas en la esfera política y pública nacional. (Gráfica completa de frecuencias de formas pronominales y flexivas de 1ra persona, en un texto dado; procedencia: Carbó 2005).

El trazo de los movimientos pronominales en el desarrollo de la intervención completa muestra que la mayor densidad ocurre en la primera mitad del texto. La cúspide aparece en el párrafo 50, medio exacto de la intervención. Presenciamos, se diría, un difícil comienzo textual, el momento de apertura (donde palpita siempre, dice Barthes 1986, el miedo a la afasia). En este caso es 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 altamente personalizada, la intervención de Esther se centra en la enunciadora individual o en el grupo del cual ella es portavoz.

IMAGEN 4

INICIATIVA DE LÁZARO CÁRDENAS PARA LA CREACIÓN DEL DAI, 1935.

PAUTA TEXTUAL DINÁMICA SEGÚN VARIACIONES EN PRESENCIA PRONOMINAL POR PÁRRAFOS

Párrafos	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Formas + <i>personal</i>	<i>Si</i>	Si	No	No	Si	<i>Si</i>	No	Si	No
Cantidad de párrafos	2		2		2		1	1	1

Ésta es la pauta dinámica de un texto en párrafos, según la densidad respectiva de cada uno de ellos con respecto a lo que E. Verón (1971) llama la dimensión de 'lo personal', la cual contiene sin duda pronombres, adjetivos posesivos y formas flexivas, pero también marcas de la posición del hablante ante lo dicho (como el precedente "sin duda"). En esta gráfica lo que se observa es la forma de la distribución de la presencia o ausencia de formas de 1ra persona (singular, plural), y la distinción entre presencia 'normal' y presencia abundantísima de mismas formas, en la exposición cardenista de motivos para la creación del Departamento de Asuntos Indígenas en 1935. (Esquematación en párrafos de grados de densidad en la dimensión de 'lo personal'; procedencia: Carbó 1997).

La reducción de lo dicho por el hablante a la forma simple de *Si/No* (ocurrencia) nos aleja de la especificidad léxica y el contenido proposicional

de los párrafos. Esa distancia analítica y mayor abstracción permite apreciar que el texto exhibe una forma (como pauta visible, perceptible, de organización) que está compuesta por dos partes de tamaño desigual: del párrafo 1 al 6 y del 7 al 9. La primera se integra en 3 grupos de 2 párrafos; la segunda, en 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 analítica (y no otra) de la estructura lingüística: el uso de la 1ra persona en el marco 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 significante 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*; de los vocativos y formas de interpelación y tratamiento, los verbos y sus tipos, tiempos y modos u otros. En todos los casos aquí presentados la información ha sido obtenida sobre la base del análisis sintáctico a nivel de oración.

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

TEXTO DE LA COMANDANTA ESTHER EN EL CONGRESO FEDERAL, 2001.
DESCOMPOSICIÓN SINTAGMÁTICA (EN COLOR)²

58. honesto y consecuente, y, además legal por gracia de la
59. ley para el diálogo, la conciliación y la paz digna en
60. Chiapas./Así **demostramos** que **no tenemos** ningún
61. interés en provocar resentimientos ni resquemores en
62. nadie./Así que **aquí estoy yo**, una mujer indígena./**Nadie**
63. **tendrá** por qué sentirse agredido, humillado o rebajado
64. porque **yo** ocupe **hoy esta tribuna** y **hable**./**Quienes no**
65. **están ahora** ya **saben** que **se negaron a escuchar** lo que
66. una mujer indígena venía a decirles y se negaron a
67. hablar para que **yo** los escuchara./**Mi nombre** es Esther,
68. pero eso no importa ahora./**Soy zapatista**, pero eso
69. tampoco importa en **este momento**./**Soy indígena y soy**
70. **mujer**, y eso es lo único que importa **ahora**./**Esta tribuna**
71. **es un símbolo**./ Por eso convocó tanta polémica./Por eso
72. **queríamos hablar** en ella y por eso
73. **algunos no querían** que **aquí estuviéramos**./Y es un
74. símbolo también que sea **yo**, una mujer pobre, indígena
75. y zapatista, quien tome primero la palabra y sea el **mío**
76. **el mensaje central** de **nuestra palabra** como
77. **zapatistas**./**Hace unos días, en este recinto legislativo,**
78. **se dio una discusión** muy fuerte y, en una votación muy
79. cerrada, ganó la posición mayoritaria./**Quienes pensaron**
80. diferente y **obrarón** en consecuencia **no fueron a dar** a la
81. cárcel, ni se les persigue, ni mucho menos **fueron**
82. **muestrados**./**Aquí, en este Congreso**, hay diferencias
83. marcadas, algunas de ellas hasta contradictorias, y hay
84. respeto a esas diferencias./Pero, aún con estas
85. diferencias, el Congreso no se parte, no se balcaniza, no
86. se fragmenta en muchos congresitos, sino que,

El color alcanzó ahora a la añeja descomposición sintagmática. No es ésta una contribución tecnológica *high tech*; no proviene de inmensos *corpora* electrónicos y sus avezadas maneras de penetrar en el texto (colocaciones, co-ocurrencias, frecuencias, fragmentos de distinto tipo), tema de mucho interés

que he explorado con sincero interés. En realidad esta gráfica es prácticamente idéntica a la número 1, y éste aquí es sólo el recurso deliberado al ojo cromático, a la memoria visual o 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 a color facilita muchísimo el trabajo lingüístico de descripción fina. (Gráfica de marcación sintagmática, codificada cromáticamente, muestra de página; procedencia: Calderas Puebla 2009).

4. *Prácticas y datos*

Concibo como lectura la práctica sistemática de estos y parecidos procesos (o series de procesos) de tratamiento analítico del material. Es una lectura lingüística, sintáctica sobre todo, pero también histórico-social (en maneras que no puedo presentar ahora; cf. Carbó 1984, 1995, 1996, 2001); una lectura de índole estructural y semiótica, además de históricamente informada y metodológicamente rigurosa. Se produce de manera simultánea o sucesiva en numerosos niveles diferentes de la composición significativa del mensaje, y la postulo como método apropiado para asuntos complejos de semiosis. En esta lectura-como-análisis, la descomposición del material en unidades discursivas (de distinto tamaño e índole) incluye lo que en lingüística llamamos *parsing*, y va también más allá, porque el análisis de discurso requiere de precisas y numerosas operaciones específicas para la elaboración de su evidencia empírica.

Los textos de los que provienen las gráficas antes presentadas, de Esther, o de Cárdenas, o de varios diputados federales, constituyen unidades (complejas, ciertamente) en respectivos *corpora* que estudian distintos procesos discursivos. Dentro de la demostración argumental de cada *corpus*, los textos ocupan lugares también diversos: el de Esther es central en su respectiva coyuntura, e irradia sentidos hacia otras intervenciones en la Caravana Zapatista (2001). Los textos de 1921 y de 1935 integran un extenso ciclo histórico del régimen mexicano postrevolucionario: la creación de la actual SEP, y el período cardenista, ambos atravesados por la cuestión indígena, y atestiguando una institucionalidad post-revolucionaria temprana. Constituyen unidades (finitas), establecidas como tales por el analista en los diferentes casos, con base en (conjuntos de) criterios explícitos (formales, funcionales, pragmáticos) de segmentación sistemática del flujo indiferenciado de la semiosis incesante, que es la vida, en realidad.

La observación anterior procura destacar el hecho de que en el análisis de los discursos verbales resulta central la condición ‘construida’ de los textos. Esto es: han sido delimitados como textos (datos) con criterios diferentes de la convicción natural y empírica de que algo es un discurso o un texto. Los principios de segmentación en análisis de discurso son ajenos a esa evidencia 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 en el marco de situaciones de habla más o menos definidas: los ‘discursos’ de un homenaje fúnebre, de un acto escolar, del Presidente en una fecha patria: materializaciones verbales identificables en el repertorio comunicativo de las personas como instancias apropiadas del género, provistas de una cierta duración, inicio y fin (entre otros rasgos).

5. *¿Textos visuales?*

En el espacio de lo visual, la cuestión de las unidades de análisis conlleva problemas complejos que no se resolverán aquí. La noción misma de la imagen como una unidad (¿en sí misma, fija, móvil?), como una instancia de visibilización sobre el fondo de lo visible, implica dificultades peculiares de conceptualización. Uso “visibilización” porque, como asevera John Berger (1972:9), toda imagen es hecha, fabricada, *man-made*; es un recorte deliberado dentro del despliegue incesante de lo que está para ver/se. Resulta asimismo difícil trasladar el concepto de texto a las imágenes que, a diferencia de un producto verbal, ostentan en instantánea simultaneidad todos los elementos, niveles y rasgos que las integran.

Empero, 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. Si reconocemos en la sintaxis de la lengua, en sentido primario, un esquema de orden que establece relaciones jerárquicas entre las partes, puede admitirse que en los textos visuales se perciba asimismo (e intente explicitarse) una organización de las formas y sus valores. Postulo que ésta ocurre en la materia visible de manera análoga al tejido verbal, o sea: confiando al todo un orden, disponiéndolo en un particular arreglo y no otro.

Sostengo asimismo que, sobre diferentes soportes significantes, el enfoque discursivo o semiótico puede acudir a la lectura-como-análisis, en tanto ésta es una ‘operatividad’ analítica del texto, de índole regular, explícita, informada, no personal y cercana a las modulaciones particulares de la voz textual, a los accidentes mínimos y propios de esa piel. Si toda forma de expresión simbólica es una configuración compleja que materializa (encarna, pone en cuerpo y presencia) ciertos tipos de relaciones entre participantes y procesos, con base en diferentes soportes, entonces, esa instancia de ocurrencia (en cualquier sustancia material) permite reflexionar sobre lo que la compone como tal, lo que la hace ser de una determinada manera y no otra, que es a su vez específica en cada imagen, o texto, o acto comunicativo.

Es con respecto a ese orden compositivo general que se modulan (¿se declinan, como las conjugaciones?) los diferentes elementos que participan en la emergencia de una cierta configuración visual. Allí es donde creo que puede situarse el análisis: en los puntos cruciales de la formación composicional o

articulación significativa (estructural, plástica) inmediata del mensaje visual como acto de comunicación social simbólica (pautado, como todos, en sus repertorios de especificidades de realización). Empero, admitiré que sólo puedo mencionar 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.

6. *Algunos conceptos (para trabajar)*

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, también esa práctica requiere aplicarse en el análisis de imágenes. El 'cuadro completo' (expresión figurada que súbitamente resuena de manera literal) no se alcanza nunca, claro está (¿*QUIÉN COMO DIOS?*, reza la florida fachada de mi vecina iglesia patronal el día de San Miguel), pero sí se necesita siempre un panorama más amplio. Sí: es benéfico todo cuanto ensancha la mirada y aguza la comprensión de lo que 'se ve'; ése es el tesoro de la información histórica pertinente, desde las fases más tempranas del estudio. Por añadidura, la construcción de un objeto de investigación en forma de series, práctica regular mía con los textos verbales, educa la mirada del analista y estimula su capacidad de aprehensión significativa, porque en el despliegue de las series, además de facilitarse la suficiencia de los datos, es posible captar el transcurrir de la recurrencia, que genera resultados siempre diferentes.

El tema de las fronteras o lindes en lingüística, los límites morfo-fonémicos por ejemplo, es asimismo importantísimo en materia visual. En las imágenes están en juego, ciertamente, los marcos pre-existentes del soporte bidimensional; también la colocación de la imagen sobre éste, la materia del mismo y los impactos posibles que estos elementos tuvieren sobre la realización. Pero inclusive dentro del territorio mismo de la imagen existen cortes, tramos o fases. Es reconocible la presencia de discontinuidades o cambios; de que allí (o allá) algo termina y otra cosa comienza. En suma, la composición contrastiva que ocurre reiteradamente en la lengua en sus distintos ámbitos y subsistemas, está asimismo activa (sin ser de tipo segmental) en la (des/)composición visual, con un inmenso valor cognitivo y perceptual, *ergo*, analítico. La aprehensión de esos fenómenos facilita a su vez la experiencia de la integración, la cohesión, que conocemos verbal, y que rige asimismo, con distintos grados de apertura de trama, en los textos visuales. El color, claro está, es un potente cohesionador, pero no el único.

Simplemente el asunto básico de la orientación de la imagen en sentido vertical u horizontal suscita cuestiones que semejan 'patafísica' pero que son esenciales (y frecuentemente inconscientes) en nuestra aprehensión de un

texto visual. Son incontables los casos de fotografías en los que, sin pies de foto o cédulas informativas, nos resultaría difícil establecer qué es arriba, abajo, derecha o izquierda. Rodea a las imágenes 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. Tal desconocimiento se muestra en el gesto mismo de tomar las imágenes en las manos: ¿arriba? ¿abajo? ¿este lado? ¿aquél? Los textos verbales, a su vez, y a pesar de que requieren igualmente conocimiento, siquiera sumario, de sus condiciones históricas de emergencia, portan, diríase, su propio diccionario (cuando se conoce el código escritural).

El texto visual, su información o contenido semántico, descansa, al igual que los textos verbales, en complejos procesos de integración, 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. Tal integración no es uniforme ni simétrica, sino compleja y jerárquica, y por tanto, dinámica, 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 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. Ello es así tanto en los hechos lingüísticos como en los visuales. La 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, la perspectiva puede ser vista asimismo como una estrategia de jerarquización, una forma simbólica (Arheim 1988).

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 verbales 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, en efecto, alineadas, confrontadas, sumadas o no, dispuestas de algún modo para ciertos propósitos, aparecen también en la forma dinámica y los sentidos no necesariamente convergentes de un texto visual. Ésa es la mostración indudable del empuje de tensiones distintas, combinadas de incontables maneras específicas en cada caso, cual ocurre en todo producto simbólico, en cada construcción significativa. La energía de esas fuerzas no necesariamente concurrentes está siempre allí -podemos postular. Si abstrayéramos todo cuanto ocurre semióticamente a su forma más esencial, mínima binaria de sí o no, encontraríamos que, como en los textos verbales (que son binarios en su materia

y realización), también en los hechos de la visión existe la alternancia de pares opuestos: lleno-vacío, habla-silencio, blanco-color, marcado-no marcado. Cabe imaginar que el riesgo de la insignificancia, 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, consigno ahora una recapitulación anticipada (en forma de lista) de los asuntos que sería bueno escrutar en ulteriores análisis 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 de curiosidades, ilusiones y hasta anhelos. Esos asuntos pendientes son los siguientes: Orientación, Formato, Lateralidad, Punto de vista, Composición, Planos (inter-relaciones; 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, Integración.

7. Pequeños itinerarios en algunas fotografías

IMAGEN 6



ORIENTACIÓN DE LA IMAGEN, CONOCIMIENTO DEL MUNDO

Intervienen aquí fenómenos muy interesantes de saber perceptivo sobre el aspecto probable de las cosas, sobre su manera de estar en el espacio (inclusive con respecto a la fuerza de gravedad), sus modos de reunir polvo y de perder esmalte (o ‘escarapelarse’ la pintura) que son pistas esenciales en la de-codificación de esta toma, deliberadamente desconcertante, de las luces traseras de un viejo coche. La imagen sirve asimismo como excelente ilustración de las maneras como nuestra percepción está íntimamente habituada, constituida, por la observación de las fotos con 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 éste en la correspondiente imagen. Así, las fotos que solemos observar son, desde el principio, textos sincréticos en el sentido de Jakobson (1974), es decir, mensajes que combinan diferentes sistemas significantes. (“Tail lights”, Bullock 1999)

IMAGEN 7



BORDES; AUSENCIA O ARTIFICIALIDAD DE LOS MISMOS

Ésta es una composición con numerosos elementos que se despliega 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 tienden a eliminar la percepción de profundidad. El efecto es lo bastante fuerte como para que, de no mediar 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. (“Puerta de entrada”, Carbó 2003).



COLOCACIÓN DE LA CÁMARA Y DEL OBJETO, ABSTRACCIÓN

Esta imagen, ¿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. (“Wood”, Bullock 1999).



PLANOS, COMPOSICIÓN, CONOCIMIENTO DEL MUNDO, EXTRAÑEZA CULTURAL

Tomada desde lo alto (¿un primer piso? ¿un desván o entresuelo?), la imagen se extiende de izquierda a derecha y sigue un movimiento de abajo hacia arriba. En lo representado -una cafetería- tres planos espaciales están claramente definidos: el mostrador, cuyo interior no pueden ver los (ausentes) clientes pero sí nosotros, como relativos intrusos; el área de mesas y sillas y, rematando el movimiento y la composición, un cauce de agua visible a través de un muro de cristal. La extrañeza cultural de una cafete-

ría que balconea sobre un canal dificulta en México la identificación del tercer plano como agua que corre, con efectos de luz y sombra, de derecha a izquierda de la composición. (“Cafetería”, Carbó 1999).

IMAGEN 10



COLOCACIÓN DE LA CÁMARA, ARQUITECTURA, HISTORIA, RELIGIÓN

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. Empero, 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 lo definido de la escena de la Anunciación a María que aparece al pie del óculo, en el muro central, con buenos aplanados (revoques). ¿Será 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? Es posible, aunque también éste puede ser un efecto involuntario que obedezca a diferentes razones. Como en los textos verbales, el análisis debe sólo destacar la presencia de ciertos rasgos compositivos, mientras la intención del autor puede permanecer inaccesible en ausencia de mayor contexto. (“Iglesia”, Carbó 1999).



HERMOSURA, *PUNCTUM*, ¿VIRTUOSISMO?

En esta foto (¡impresionante!), la profundidad de la composición sobre un formato horizontal es su principio organizativo estructural. Es un velorio gitano y los dolientes aparecen en un cuarto de techo bajo, 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. ¿Una metáfora del tránsito hacia la otra vida? El *punctum* (Barthes 1990) en mi recepción de esta obra hermosa y fuerte: las botas flamantes que, en la obvia pobreza del entorno y de los familiares y deudos, calza la difunta para su último viaje. (“Jarabina (Eslovaquia)”, Kudelka 2002).



BORDES, GRAFITTI, CIUDAD

Aquí, la ausencia deliberada de un marco contextual para situar esta obra de arte urbano impide hacer inferencias con respecto a la escala (tamaño) del asunto. Lo que observamos es un muro de casi 3 mts. de frente y 2.50 de altura aproximadamente, cubierto en su totalidad por inscripciones multicolores. La toma es completamente frontal, lo cual tampoco ayuda al espectador a situarse en relación con lo observado. En otro ámbito analítico, destacaré que el escrutinio de las inscripciones (sobrepuestas muchas) permite apreciar la naturaleza cuasi caligráfica, escritural, de los ‘garabatos’ grafitteros, y su desarrollo lineal de izquierda a derecha, como el *Pepe* claramente legible que aparece en la parte superior central. (“Graffiti en la curva”, Carbó 2001).

Llevar pintados mil metros de la Calzada Zaragoza

Ceden 20 kilómetros para ‘megagraffiti’

El Metro patrocina el mural, en el que ha invertido 50 mil pesos

POR DORA LUZ HAW
En un acto sin precedentes, graffiteros legales (los que realizan pintas sin autorización del dueño de la barda) y legales de todo el País participan en la creación del que será el mural graffiado más grande de México, con una extensión de 20 kilómetros lineales, de los que el primer kilómetro ya está terminado.

Esta cifra, equivalente al 66 por ciento de la longitud de la Avenida Insurgentes, que mide 30 kilómetros, abarca la ruta de ida y vuelta de las bardas exteriores del metro férreo de la Línea “A”, que corre sobre la Calzada Ignacio Zaragoza.

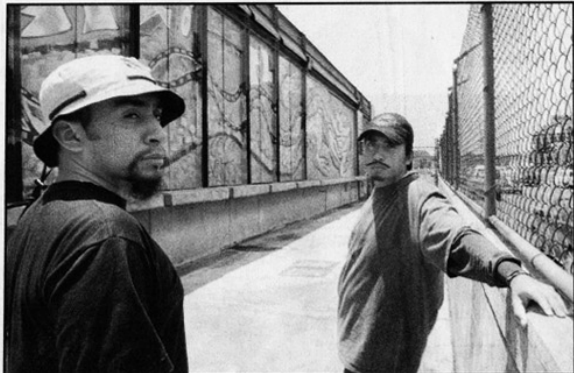
Convocados por los integrantes de la agrupación de “artistas chafas” Neza Arte Néi, los graffiteros pintaron el primer tramo apoyados económicamente por el Sistema de Transporte Colectivo Metro, instancia que hasta ahora ha aportado alrededor de 50 mil pesos en 20 cubetas de pintura de 19 litros.

Lapas y Oscar Rivera, quienes se definen como “neomuralistas hechizos”, explican que el proyecto se llama *Ensamble Mural Graffiti Axolotl*, y tiene como finalidad contrarrestar la monocromía gris que caracteriza no sólo a esa zona de la ciudad, sino a todo el Distrito Federal.

Ambos calculan que en año y medio terminarán de pintar los 20 kilómetros lineales de barda sobre la calzada. El primer tramo terminado se ubica cerca del cruce de esta vía con Río Churubusco.

“La iniciativa plantea un diálogo entre la pintura formal y el arte popular. Partimos del muralismo porque estructuramos la obra de una manera plástica, en relación con la arquitectura y el contexto urbano, pero al mismo tiempo esta intervención es esencia espontánea, caótica y fuera de las reglas establecidas”, asegura Lapus, quien explica que utilizan el spray y el acrílico aplicado con brocha, lo que da al mural un terminado muy particular.

Egresados ambos de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado del INBA, La Esmeralda, quienes han expuesto en el Museo de la Ciudad de México, el Museo Universitario del Chopo y el Museo de Culturas Populares de Toluca, aseguran que su formación en el Centro Nacional de las Artes no se relacionó con su realidad como habitantes de Neza y, en consecuencia, la concepción del arte no satisfizo sus necesidades expresivas ni de identidad.



“Lapus” y Oscar Rivera, junto al primer tramo de la calzada cubierto de graffiti.



Los graffiteros respetaron las pintas que se encontraban en la barda y las integraron al proyecto.



El arte, coinciden, implica originalidad, y ésta requiere de la identidad que dan el contexto y la idiosincrasia en que el individuo se desarrolla. El material, la técnica y la temática deben corresponder a la realidad del

creador y guardar relación con los valores e historia de su entorno para que la obra muestre su identidad y sea demandada por su comunidad. Lapus y Rivera, quienes también son talleristas de la Fábrica de Artes

y Oficinas de Oriente (Faro), refieren que hace mes y medio, cuando comenzaron el mural, los graffiteros legales, autores de las “bombas” (imágenes) que se encontraban en la barda desde hace años, les dejaron rocados amenazantes, a los que respondieron con un letrero que decía: “Que nuestro trabajo sirva para construir en este mundo mierda y no para darnos en la madre la banda”.

“Y es que nosotros pintamos respetando íntegramente los graffitis que había. Poco a poco se nos comenzaron a acercar crews (agrupaciones) legales y, después de platicarles el proyecto, decidieron participar. Lo que buscamos es una tregua, forjar alianzas en pro del color y de la creación”, señala Rivera. Hasta ahora, han participado en el proyecto las crews CHK, MK, GAS (integrada por mujeres), 7BK y Aser, entre otras. Incluso han llegado graffiteros de Costa Rica y Los Ángeles.

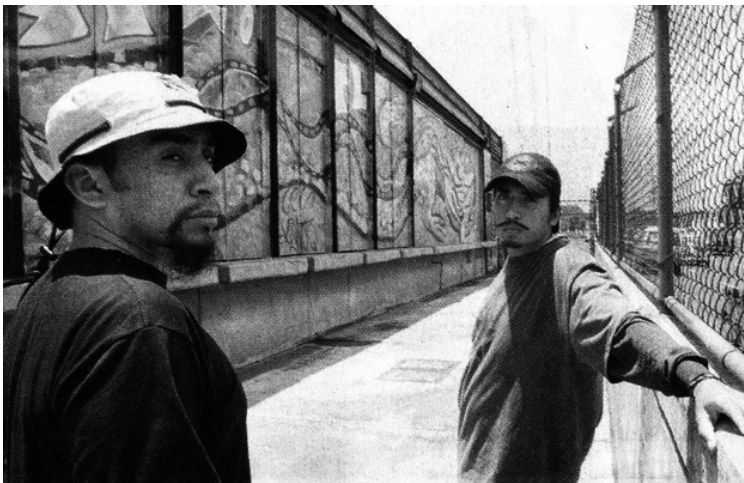
“Lo importante es que no hay bocetos. A los participantes les decimos que el tema principal es el ajolote y tienen la libertad de hacer lo que quieran. La creación surge de forma impredecible, como los asentamientos irregulares en la ciudad. Estamos abiertos a todos, incluso a los graffiteros maletas”, subraya Lapus, quien explica que decidieron plantear como línea temática el ajolote porque es una de las pocas especies que ha logrado sobrevivir en la zona oriente de la ciudad, medio agreste que ha sido invadido por la mancha urbana.

PRIMERA PLANA (COMPLETA) DE SUPLEMENTO CULTURAL EN PERIÓDICO
 (TEXTOS, GRÁFICAS Y FOTOGRAFÍAS EN COLOR)

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 (Metro) de la ciudad capital de México. Diversos grupos (*crews*) de graffiteros 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 confluencia tan peculiar de actores sociales, y se expande en torno al asunto de la monocromía gris de la ciudad (“la mancha urbana”); se evoca 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 tienen formación académica en artes plásticas: son graduados de la Escuela de Arte *La Esmeralda*, del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). En principio, todo muy bien; excelentes noticias. (Portada del suplemento cultural del periódico *Reforma*, Ciudad de México, 26/VIII/2003).

IMAGEN 14



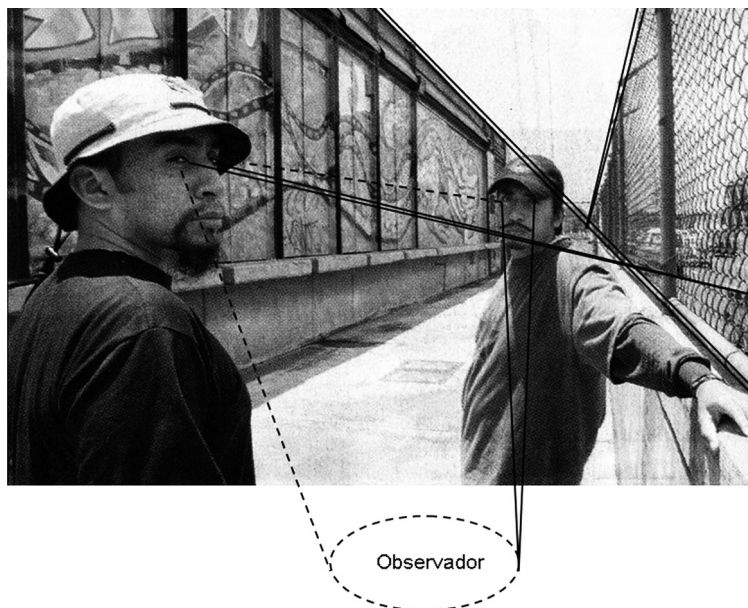
AMPLIACIÓN DE LA FOTO PRINCIPAL

Sin embargo, la fotografía no parece resonar en la misma clave optimista del texto verbal. Enmarcados 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.

IMAGEN 15



COLOCACIONES RECÍPROCAS DE LOS PARTICIPANTES (SEGÚN SUS MIRADAS Y EL PUNTO DE FUGA DE LA IMAGEN COMPLETA)

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 o tensión parcial, 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, así como la oblicua que este personaje nos destina realmente desde la esquina del ojo derecho, en un giro al parecer desganado, y la mirada tendida y estable de Óscar, esa conjunción, decía, 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 incoloro piso de cemento del corredor y, de resultas 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 mismo tiempo que impide la unión de Óscar con el observador, o el acercamiento del observador al mural.

Los resultados de este rápido experimento señalan una inquietante paradoja. Distancia, reticencia, vacío y desconfianza, visualmente sugeridas (¿inducidas, construidas, ficcionalizadas?), parecen regir 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. Si regresamos a la página completa (imagen número 13), veremos que la segunda fotografía del reportaje (en mucho menor tamaño y prominencia), parece intentar llenar esas múltiples y tácitas ausencias y distancias con un acercamiento fotográfico a un tramo determinado de pintura, sin bordes algunos indicativos de nada. El pie de foto reza: “Los grafiteros respetaron las pintas que se encontraban en la barda y las integraron al proyecto”. Visualmente nada indica qué estaba allí de antemano y qué es atribuible ‘al proyecto’. Los seres humanos parecen disiparse en la estructura burocrática del gobierno urbano y de la institución de prensa. Refuerza este efecto de despersonalización un mapa en color que muestra el sitio y alcance geográfico de la barda concedida.

8. *A modo de conclusión*

En primer lugar, diré que es posible afirmar la utilidad cognitiva y analítica de las prácticas de presentación en modo visual de distintas modalidades de escrutinio lingüístico, que incluí al comienzo de este trabajo. Además de mostrar algunas prácticas de la lectura-como-análisis y de servir como preámbulo a la presentación de las imágenes fotográficas, las gráficas lingüísticas exhiben notable potencia metodológica, dado que construyen con solidez los caminos y pasos intermedios del análisis, como la descomposición sintagmática en múl-

tiples niveles, los conteos de pronombres y los alcances de los mismos, datos primarios de descripción que serán después incorporados en trayectorias analíticas e interpretativas diferentes o más amplias. Por añadidura, la graficación permite proseguir el análisis en niveles de mayor abstracción, y comunicarlo con mayor economía expresiva. Caso típico de esto es la gráfica número 4 donde el esquema por párrafos, elaborado después del análisis sintáctico, permitió apreciar la forma dinámica del texto con respecto a esa dimensión específica de análisis, además de sugerir el empleo de ese mismo formato para el tratamiento de otros rasgos configuracionales del texto. En suma, pienso que el traslado del código verbal al código visual para el resumen, profundización y/o simple mostración del análisis morfo-sintáctico de los textos, o para el escrutinio de los procesos discursivos en su desarrollo lineal temporal, permite que los hallazgos descriptivos sean comparables y generalizables (algo que es de extrema importancia en la consolidación del campo disciplinario del análisis de discurso), al tiempo que incrementa la agudeza y penetración del análisis textual.

Con respecto a la lectura semiótica de imágenes fotográficas, creo que inclusive este sencillo ejercicio pone en evidencia la condición estructurada de dichos 'cortes' del continuo visual; esto es, su carácter de textos visuales, en tanto están compuestos por elementos composicionales discretos o continuos en la totalidad del campo recortado por los bordes o lindes. Esos componentes (visibles o invisibles pero activos) obedecen a ciertas reglas de organización visual o atentan contra ellas, produciendo efectos de sentidos semejantes a los que llamamos discursivos. Caso claro de esto último es la anulación de la profundidad de campo en la imagen número 8, por medio de una toma frontal que elimina la perspectiva y el ancla observacional que se implica en el punto de fuga, cuando lo hay. Un caso semejante pero atenuado de esto mismo es la imagen 7. De manera opuesta y complementaria, la imagen número 11 está íntegramente regida por las líneas de una perspectiva clásica cuyo punto de fuga ejerce una tensión poderosa sobre la totalidad del conjunto y la disposición de sus elementos en el espacio del texto visual.

Concluiré diciendo que, según mi apreciación, el conjunto de estas fotografías permite detectar varios fenómenos de alta pertinencia analítica. En primer lugar, confirma la posibilidad -frecuentemente negada- de desconstruir los mensajes visuales en los elementos y principios configuracionales que los constituyen, aunque dichas modalidades de (des/)composición no sean idénticas a lo que en lingüística llamamos segmentación. Asimismo, muestra la íntima imbricación de las fotografías con el código verbal que frecuentemente las acompaña en el mundo actual, entrettejido que permite una decodificación precisa de esos mensajes sincréticos. También resultó notoria la dependencia que los textos visuales tienen con respecto a un universo (¿'externo' o constitutivo del mensaje mismo?) de información cultural e histórica proveniente del campo significativo del cual emanan esas imágenes, al tiempo que contribuyen a realizarlo. De allí me atreveré a inferir que los fenómenos semióticos -todos

ellos- se inscriben en una misma esfera de producción simbólica, con relativa independencia de su variación en soportes materiales. Esto implica que pueden someterse a análogo escrutinio metodológico, y que el análisis de discurso no precisa detenerse en la frontera del habla, a condición de observar amplia cautela y prudencia en el manejo del texto visual y en las modalidades de su descomposición. La semiosis humana es una sola, diríase, y el vasto campo de su producción y desciframiento representa nuestro patrimonio y nuestra responsabilidad.

NOTAS

- 1 Agradezco especialmente a Robert Hodge y a César González sus comentarios y críticas en la presentación de este trabajo en la Red México de Analistas de Discurso; y a Rodrigo de la Torre Yarza sus observaciones y sugerencias sobre varios de los conceptos de aprehensión visual aquí empleados. Quedo asimismo en grata deuda con los dos dictaminadores anónimos, quienes contribuyeron significativamente a la mayor claridad (y plausibilidad) de este trabajo.
- 2 De aquí en adelante, se invita al lector a apreciar las imágenes en blanco y negro y en color en el sitio virtual de la revista: <<http://www.portaled.com>>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, R. (1988). *The power of the center. A study of composition in the visual arts*. Berkeley: University of California Press.
- BATESON, G. (1972). *Steps to an ecology of mind*. Nueva York: Ballantine Books.
- BARTHES, R. (1986 [1977]). *Fragments de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI Editores.
- BARTHES, R. (1990 [1980]). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- BENVENISTE, É. (1966 y 1974). *Problemas de lingüística general I y II*. México: Siglo XXI Editores.
- BERGER, J. (1972). *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books y BBC.
- CARBÓ, T. (2004). Parliamentary discourse when things go wrong: Mapping histories, contexts, conflicts, en: P. Bayley (ed.), *Cross-cultural perspectives in parliamentary discourse*, pp. 301-37. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins
- CARBÓ, T. (2002^a). Un experimento en lectura de fotografías, en: Luz E. Galván (coord.), *Diccionario de historia de la educación en México, siglos XIX y XX*. México: CIESAS.
- CARBÓ, T. (2002b). Investigador y objeto: Una extraña/da intimidad, 2002, *Iztapalapa*, Año 23, Núm. 53, julio-diciembre, pp. 15-32. México: UAM-Iztapalapa.
- CARBÓ, T. (2001a). Regarding reading: On a methodological approach, *Discourse & Society*, 12(1), pp. 59-89.
- CARBÓ, T. (2001b). El cuerpo herido o la constitución del corpus en análisis de discurso en: *Escritos* 23, pp. 17-47. Universidad Autónoma de Puebla,

- CARBÓ, T. (1997). Lázaro Cárdenas. Coyuntura, persona, pronombre, en: Barriga, Rebeca y Pedro Martín Butragueño (eds.). *Varia Lingüística y Literaria. Vol. I*, pp. 225-42. México: El Colegio de México.
- CARBÓ, T. (1996). *El discurso parlamentario mexicano entre 1920 y 1950 (Un estudio de caso en metodología de análisis de discurso)*. México: CIESAS y El Colegio de México.
- CARBÓ, T. (1995). Lectura y sintaxis en análisis de discurso (Una reflexión teórico-metodológica) en: *Discurso* 18, pp. 35-71. México: UNAM.
- CARBÓ, T. (1984). *Discurso político: Lectura y análisis*, Cuadernos de la Casa Chata 105. México: CIESAS.
- HALL, E. T. (1991 [1966]). *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI Editores.
- JAKOBSON, R. (1963 y 1973). *Essais de linguistique générale I y II*. París: Les Éditions de Minuit.
- VERÓN, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

FUENTES DE LAS IMÁGENES

1. Carbó 2005. *Un corpus discursivo (verbal-visual) de la Caravana Zapatista (2001), con especial énfasis en la Comandanta Esther, Ms.*, CIESAS, México.
2. Carbó 1996
3. Carbó 2005
4. Carbó 1997
5. Calderas Puebla, Andrea. 2009. *La intervención de la Comandanta Esther en el Congreso de la Unión (2001): Pronombres personales y voces*, Tesis de Licenciatura en Lingüística, ENAH, México.
6. Bullock, Wynn, 1999 [1976] "Tail lights", en: *Wynn Bullock (Aperture Masters of Photography)*, Könnehan, Colonia, p. 77.
7. Carbó, Teresa, 2003. "Puerta de entrada", Santo Tomás Ajusco, Ciudad de México.
8. Bullock, Wynn 1999 [1972]. "Wood", en: *op. cit.*, p. 29.
9. Carbó, Teresa, 1999. "Cafetería", Berlín.
10. Carbó, Teresa, 1999. "Iglesia", Berlín.
11. Kudelka, Josef, "Jarabina (Eslovaquia)", 2002 [1963], en: *Josef Kudelka* (ed. de Anna Fárová), CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, p. 34.
12. Carbó, Teresa, 2001 "Graffiti en La Curva", Santo Tomás Ajusco, Ciudad de México.
13. Periódico *Reforma*, portada de la sección C (*Cultura*); Ciudad de México, 26 de agosto de 2003.
- 14 y 15. Acercamientos a la fotografía central de la imagen 13.

TERESA CARBÓ es investigadora en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México. Doctora en lingüística por El Colegio de México, ha trabajado extensivamente sobre discurso político, parlamentario y presidencial. Después, se ha inclinado hacia el discurso visual: la fotografía política de prensa, la fotografía (auto-) etnográfica y la foto de autor. Experimenta en esa nueva línea el modelo de la lectura-como-análisis que desarrolló para el discurso verbal. Es integrante de la Academia Mexicana de Ciencias, del Sistema Nacional de Investigadores y socia fundadora además de ex presidenta de ALED.

Correo electrónico: tcarbo@cieras.edu.mx