

¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje

Luis Martín Arias *

Resumen: Revisando la contraposición entre los conceptos de “giro lingüístico” (R. Rorty) y “giro icónico” (G. Boehm y W. Mitchell) se propone situar la reflexión sobre la “imagen” dentro de una consideración amplia del lenguaje, entendiéndolo como una estructura general o sistema que engloba a toda la actividad cultural humana, en el mismo sentido, aunque siempre interpretado con un espíritu crítico, de los ya clásicos postulados de Lévi-Strauss y Barthes y teniendo finalmente en cuenta que más allá del lenguaje, pero en relación dialéctica con él, se encuentra precisamente lo real (Lacan); concepto este que es a su vez revisado desde las propuestas de J. G. Requena, sobre todo mediante el desarrollo de su concepción de la imagen fotográfica como “huella de lo real”. A partir de estos presupuestos teóricos proponemos una nueva teoría que aúne el análisis textual o teoría del texto con la gnoseología o filosofía del conocimiento, para tener así en cuenta las tres funciones que desarrolla en el campo epistemológico y gnoseológico el lenguaje, en general y, profundizando un poco más en los objetivos de este trabajo, en relación con eso que llamamos “imagen”. Estas tres funciones del lenguaje son la científica (conocimiento objetivo), la poética (conocimiento subjetivo) y, sobre todo, la función ideológica (que nos aboca al no saber o desconocimiento del mundo), que es la más pregnante y también la peor teorizada hasta ahora, pero que tiene una gran importancia en el ámbito de lo que llamamos educación o pedagogía.

Palabras clave: lenguaje - poética - pedagogía.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 155]

(*) Doctor y Profesor Titular de la Universidad de Valladolid. Doctorado en Comunicación Audiovisual Universidad Complutense de Madrid. Es Vicepresidente de la Asociación Cultural Trama y Fondo.

Presencia y representación: lo real no es la realidad

¿Qué es la “imagen”, qué queremos decir con esta palabra, en el contexto de un tipo de estudio como el que aquí pretendemos iniciar? Interpretando a nuestro modo lo que apunta la enciclopedia filosófica “Symploké” (Anónimo, 2013), la “imagen” es un objeto del mundo perceptivo y sensible que posee la peculiaridad de ser parecido a otro objeto,

siendo este segundo objeto considerado como “original”, es decir referencial respecto al objeto-imagen.

Por tanto, se trata de poner en juego dos objetos que son, ambos, perceptivos: objeto-imagen y objeto-original; de tal modo que si el objeto original es una presencia (un fenómeno o, pensado desde el punto de vista kantiano, una “cosa para mí”), no lo sería menos la imagen, pues esta es a su vez también un objeto y una presencia; ahora bien una presencia que sin embargo denota su carácter de representación; es decir se trata de una “presencia” que es simultáneamente una “representación”, eso sí una representación explícitamente evocada, evidenciada como tal precisamente por el parecido del objeto imagen con el otro objeto, el original. Del mismo modo que consideramos, a la vez, conjuntamente, al objeto-imagen como representación (en tanto que imagen propiamente dicha) y como presencia (en tanto que objeto o fenómeno), en contrapartida concebimos al objeto-original asimismo como una representación aunque, si se quiere, en este caso, “implícita”.

Y es que la representación constituye, nada más y nada menos que el ámbito de la realidad, entendida como efecto o constructo producido y/o inducido por y en el sujeto, al unísono, por la percepción y toma de conciencia subjetiva que en él se desencadena, tanto a partir del objeto-original como del objeto-imagen. Como señaló Schopenhauer, el mundo que nos circunda, formado por todos los objetos perceptivos, por todos los seres en su conjunto –“todo lo que existe para el conocimiento”, en suma– “sólo existe como representación (*Vorstellung*)” (Schopenhauer, 2003), que es donde se sitúa “la cosa para mí” kantiana; por eso podemos equiparar al objeto-original con el objeto-imagen, dado que ambos pertenecen al campo de la representación. Pero, una vez formalizado este concepto de la realidad como representación, tenemos que recordar cómo Kant propone asimismo la existencia de otra dimensión de la cosa, la de “la cosa en sí”; de este modo el concepto de “*das Ding*” (la cosa) en Kant no evoca sólo el ámbito, manejable y cognoscible de “la cosa para mí” sino que se proyecta más allá del mundo de los fenómenos; un más allá donde se encontrarían los “noumenos”, es decir “la cosa en sí”. Por eso, también para Schopenhauer más allá de la representación se situaría otro mundo; una fuerza o esencia última de las cosas, que denomina con el confuso término de “voluntad”.

Tras Kant, “*das Ding*” será de igual modo un concepto desarrollado por Heidegger y reinterpretado por Lacan; reelaboración que, igualmente, permite pensar ese otro registro diferente al de la realidad perceptiva, al de la representación; otro registro que es el de lo real: de este modo, frente al conjunto o totalidad perceptiva conformada por esos dos tipos de fenómenos que venimos comentando (el objeto-original y el objeto-imagen) estaría “lo cósmico de la cosa” (Heidegger) o lo real propiamente dicho (Lacan). En resumen, debido a la existencia del lenguaje que, como estructura, configura ante, para y dentro de nosotros todo aquello que es capaz de captar el sistema percepción-conciencia; en el ser humano, en el animal que habla, se pone de inmediato en juego un mundo, el de la realidad en tanto que representación, pero al mismo tiempo se establece, de manera si se quiere inconsciente, una dialéctica ineludible con otro mundo, separado, disjunto, pero por ello mismo puesto también en juego: el de lo real (González Requena, 1998).

Pues bien, al estar fuera precisamente de lo real, por la acción del lenguaje, la realidad se configura como representación, ya que la representación es la realidad misma del ser sumergido en el lenguaje. Al ser lo mismo, ambas, realidad y representación, construyen

el ámbito de los fenómenos y de los hechos, un mundo poblado por objetos originales y por objetos imágenes, es decir por conceptos que se constituyen, de entrada, en tanto que figuras o representaciones figurativas; que pueden ser a su vez representaciones explícitas (imágenes) o implícitas (objetos originales).

Por tanto eso que llamamos presencia, en relación con el objeto-original, no es sino, en el campo gnoseológico, en el ámbito del conocimiento o reconocimiento del mundo como realidad sensible, una representación de otra cosa, de la auténtica cosa, es decir de “la cosa en sí”; siendo esta “cosa en sí” una verdadera esencia ontológica, que pertenece a lo real y de la que sólo sabemos, indirectamente, pues llega a nosotros únicamente –y sólo en el mejor de los casos, de forma productiva, tras un esfuerzo gnoseológico considerable– como pequeña muestra, sombra o huella de lo real, quedando en su mayor parte tapada dicha cosa-en-sí por la representación que la solapa; una representación que supone ser, en definitiva también ese objeto-original en relación con lo real de la cosa. Por el contrario, y en esto se diferencian ambos tipos de objetos perceptivos que estamos considerando, la imagen se explicita a la vez que se manifiesta como representación, ocultando –ese es su juego– que es representación, a su vez, de otra representación. Ambos objetos (original e imagen) son tipos de representación categorial (representación propiamente dicha o implícita, en un caso, y representación de una representación o explícita, en el otro) y configuran, finalmente, la realidad.

En definitiva, si la realidad se establece mediante la percepción de lo cotidiano, tal y como la conciencia lo elabora, en tanto que ámbito de la representación objetual y de la representación representada; lo real es, por contraposición, aquello que se nos escapa, la esencia que queda más allá de nuestras representaciones, en tanto que estas no son otra cosa que juegos de lenguaje, como diría Wittgenstein.

El giro lingüístico y la dimensión fundadora del Lenguaje

Lenguaje. De eso se trata, pues a estas alturas, tras el “giro lingüístico” que, según Richard Rorty, ha debido dar el pensamiento universal, no podemos reflexionar ya filosóficamente al margen del estudio y análisis del lenguaje. Y en ese sentido tenemos que señalar cómo la relación que venimos sugiriendo entre objeto-imagen y objeto-original evoca poderosamente la que se establece en lingüística entre significante (representación representada o explícita) y significado (representación implícita y objetual), ya que como venimos afirmando el objeto, incluso en su materialidad objetiva, no es la esencia ni la cosa en sí, sino una apariencia o representación de la misma, pues no hay referente material que pueda separarse, en modo alguno, de su significado, ya que, para el animal que habla, el lenguaje recubre y configura de inmediato y de manera irreductible a todas las cosas (que por eso pasan a ser cosas para mí), a todos los objetos materiales –e inmateriales– del mundo perceptible y cognoscible. De este modo, si el significado es una representación, lo es tanto en el caso de que el significante con el que se correlaciona se refiera a un objeto material con forma o figura, por ejemplo [piedra], como cuando se refiera a un concepto inmaterial o abstracto, como puede ser [libertad], evitando así lo que Wittgenstein criticaba como una “concepción agustiniana” del lenguaje (es decir, la de postular que toda palabra designa

siempre a un objeto concreto, sin tener en cuenta otros juegos entre palabras, juegos que el lenguaje, en sí mismo, propicia). Y es que, finalmente, en la concepción de la realidad como representación construida por el lenguaje que aquí proponemos, lo que cuenta es esa “preeminencia del significante sobre el significado” que propuso Lacan.

Sin embargo, para poder establecer esta equivalencia entre objeto-original y significado, por un lado, y objeto-imagen y significante, por otro, debemos obviar, aunque sólo sea por un momento, el enojoso asunto del “parecido” entre ambos (significante y significado), pues no todos los significantes son imágenes que guardan relación de parentesco o similitud con el objeto significado, problema que ya interesó tanto a Platón como Aristóteles, propiciando el llamado debate sobre el convencionalismo.

Platón hace sostener a los diversos personajes del “Crátilo” los dos puntos de vistas, el del naturalismo presocrático según el cual para que un nombre (significante) sea auténtico debe relacionarse no con la apariencia de lo que nombra (es decir el objeto-original en tanto que representación o cosa para mí) sino con la esencia pura e inmutable de la cosa nombrada, que sería la cosa en sí, lo real de la cosa. Según esta teoría naturalista, por la que parecen también inclinarse en cierto modo Sócrates y Platón, el nombre está motivado por la naturaleza misma, por la esencia, de las cosas, de tal modo que la palabra mantiene una relación estrecha con la naturaleza de la cosa nombrada. El otro punto de vista, sostenido asimismo en el “Crátilo”, es el que apoyará ya claramente Aristóteles, el de la convencionalidad del lenguaje, de tal modo que la relación entre una cosa (referente) y su forma de denominarla (significante) es totalmente arbitraria, pues los “símbolos” (las palabras) mantienen una relación convencional con los “contenidos mentales” (que forman parte de lo universal y objetivo, junto al otro vértice del triángulo, formado por los referentes, por las cosas de la realidad. En definitiva, entre los “símbolos”, por un lado, y el conjunto “experiencias mentales y cosas de la realidad”, por otro, no hay mimesis o similitud.

Los postulados de Aristóteles se verifican explícitamente en las lenguas naturales, pues la diferencia y arbitrariedad entre los significantes de cada lengua es obvia, y tampoco guarda ningún parecido cada significante con el referente. Sin embargo, en el caso de la imagen o –como dice la semiótica– del signo icónico, el punto de vista de Platón podría ser en cierta forma reivindicado: la imagen nos devuelve algo del objeto, su “forma”, nos repone a la cosa ahí delante, allí donde el signo convencional parecía alejarse de ella. Como es sabido, para Aristóteles, y según su teoría del “hilemorfismo”, la realidad está constituida por dos principios esenciales, “forma” y “materia”, de tal manera que en este ámbito de lo perceptible la materia no puede darse sin forma y la forma no puede darse sin materia: pues bien el objeto - original (o significado) y el objeto - imagen (o significante icónico) compartirían una misma forma pero sustentada en materias diferentes (en el caso de la imagen el pergamino, el papel del dibujo, el lienzo de un cuadro o la piedra de la pintura rupestre), mientras que el objeto - original (significado) y el significante convencional (palabra) tendrían tanto formas como materias diferentes (en el segundo caso la materia es o bien fónica o bien, mediante la escritura, de expresión visual), de tal modo que entre el significante no figurativo y el significado, al no coincidir ni la forma ni la materia de la expresión, la relación es arbitraria, abstracta y convencional. Finalmente convendría señalar que además de esta realidad perceptiva, en la que no pueden separarse forma y materia, estaría el universo de la “materia prima” (un concepto que será importante en la filosofía

escolástica), es decir el formado, más allá de la realidad perceptible, por la materia indeterminada, la materia sin ninguna forma; un registro que podemos extrapolar o equiparar a nuestro concepto de lo real. Quedaría por discutir si existen las formas puras, sin materia, las “ideas”, como sostenía Platón, distanciándose en esto de Aristóteles, pero aunque no podemos detenernos ahora en este asunto, digamos que desde nuestro punto de vista materialista se podría reelaborar la propuesta platónica bajo el concepto de “autonomía de la forma” expresada en la ya mencionada “preeminencia del significante”, en tanto que este es convencional y arbitrario respecto a las cosas, a los objetos y a los conceptos que nombra. De todos modos, el objeto - original y la imagen comparten una misma forma, y esto nos remite de nuevo al problema del parecido. Ya hemos señalado que ese parecido se refiere al ámbito de la representación, pues la materia prima, la esencia de la cosa, “la cosa en sí” (que está o es en lo real) se sitúa siempre fuera del lenguaje, lejos de la forma, es decir fuera tanto del ámbito de los signos convencionales como de los icónicos. La esencia pura e inmutable de la cosa nombrada está más allá del mundo de los objetos y los conceptos, de la realidad en suma (de “la cosa para mí”); por lo tanto la imagen, el signo icónico es también o mejor dicho es precisamente una apariencia, una representación tan conceptual y convenida en el fondo como pueda serlo el significante convencional de las lenguas naturales. Todo significante es una “imagen” del objeto - original (significado), aunque esta imagen o representación puede ser a su vez abstracta (convencional) o figurativa (parecida al objeto); siendo esta dialéctica –abstracción vs. convencionalidad– un juego constante en el lenguaje: no hay lenguaje completamente abstracto, sin presencia de imágenes y figuras; incluso las matemáticas necesitan de la geometría y de las imágenes diagramáticas, por no hablar de las imágenes mentales que deben constituirse para pensar sus conceptos. Veámoslo: si ponemos entre corchetes y escritas en español las menciones a los objetos materiales en tanto que referentes o significados (objetos originales) y entre comillas sus representaciones lingüísticas (significantes), escritas en español cuando se trate de un “significante icónico” y en inglés cuando se refiera a un “significante convencional” (para reflejar mejor así su arbitrariedad), tenemos, a modo de ejemplo: [piedra] ® objeto material que se abstrae en “stone”, pero si hacemos un [dibujo de la piedra] en un papel, obtenemos un objeto-imagen no menos material, de tal modo que este objeto pasa a ser (imaginémoslo) el significante figurativo o icónico “piedra”, pero cuando lo hablamos o escribimos, aparece, a su vez, bajo la forma de significante abstracto, “drawing stone”, respecto al objeto material [dibujo de la piedra], es decir pasa a ser de nuevo un significante convencional. El incesante juego entre representaciones o apariencias abstractas (significantes convencionales) y figurativas (referentes o significados y significantes icónicos) configura el universo del lenguaje, que es en contrapartida el que configura a su vez, precisamente, el universo humano, nuestra sociedad; es decir, la realidad que nos rodea, hecha por tanto de imágenes y palabras.

Estamos dentro de un universo configurado por el lenguaje, pero un lenguaje entendido en el sentido en el que lo planteó Roland Barthes, invirtiendo los términos de la propuesta de Saussure. En efecto, tras su estudio de lo que llamó el Sistema de la Moda, es decir “el análisis estructural del vestido femenino tal y como lo describen en la actualidad (años 60) las revista de Moda”, Barthes le da la vuelta a la relación entre la lingüística, por un lado, y la semiología o semiótica, por otro. Para dicho estudio Barthes partió al principio,

según confesión propia, del método inspirado “en la ciencia general de los signos que Saussure postuló con el nombre de semiología” y “del postulado saussuriano según el cual lo semiológico «desborda» lo lingüístico”, pero inmediatamente después, tras considerar “a la lingüística ciencia de los signos verbales” y “a la semiología ciencia de los signos objetuales”, se preguntaba: “¿Existe un solo sistema de objetos mínimamente amplio, que pueda prescindir del lenguaje articulado? ¿No es la palabra la mediación fatal de cualquier orden significante?” para concluir que “el hombre está condenado al lenguaje articulado y ninguna empresa semiológica puede ignorarlo. De modo que quizás hay que invertir la formulación de Saussure y afirmar que es la semiología la que constituye una parte de la lingüística”, de tal modo que el lenguaje humano es el “fundamento” de nuestra sociedad y no “sólo el modelo de sentido” (Barthes, 1978).

La conclusión que cabe extraer de lo propuesto por Barthes es que no existe una semiótica o semiología general que comprenda en su interior a la lingüística, la semiótica de la moda o la semiótica de la imagen, sino que es la lingüística la ciencia general que comprende a todas las demás posibles semiologías, a todos los demás “lenguajes”. En este sentido, y como es sabido, durante mucho tiempo se planteó la posible existencia de un “lenguaje” específicamente propio de la imagen, del audiovisual o, más en concreto del cine, diferente por tanto del lenguaje verbal, de las lenguas naturales y en el que precisamente la “imagen” jugaría un papel esencial. Pero dado que un lenguaje comprende tanto al sistema de códigos (lengua) como a los hechos de lenguaje (habla), esta hipótesis chocó con la inexistencia de reglas sintácticas y códigos específicos, así como con la ausencia de unidades mínimas; pero sobre todo se las tuvo que ver con la imposible identificación de una “doble articulación” (morfema / fonema), que es la característica esencial que diferencia al lenguaje humano de cualquier tipo de sistema de señales utilizado por los otros animales. La manera de evitar ese callejón teórico sin salida, siguiendo la propuesta de Barthes, y yendo desde la semiótica de primera generación, centrada en la lengua, a la de segunda generación, centrada en el habla, fue postular que las películas o los productos audiovisuales en general son “hablas”, en relación con un sistema general (el Lenguaje, escrito con mayúscula) que tiene como modelo de referencia, eso sí, a las lenguas naturales.

A partir de aquí el principal problema teórico es caracterizar a dicho Lenguaje, que podríamos definir como el “conjunto universal” de todos los objetos perceptivos y sensibles considerados como signos (convencionales, icónicos o imágenes y referentes u objetos originales –la cosa para mí–) o bien considerados, en su conjunto, como representaciones. Lenguaje como estructura semiótica y conjunto universal, del que forman parte los discursos y los textos audiovisuales en tanto que pueden ser considerados como hechos de lenguaje semióticamente heterogéneos, ya que su materia de la expresión comprende tanto a la banda sonido (con tres materiales expresivos: ruidos, música y diálogos, estos últimos considerados como lenguaje fónico o verbal de una lengua natural) y la banda imagen (con otras dos materias: imagen fundamentalmente fotográfica y textos escritos, por ejemplo en los intertítulos o los subtítulos o, simplemente, cualquier frase o palabra que aparezca fotografiada en la pantalla, como escritura asimismo de una lengua natural). Al analizar estos componentes aparece, en primer lugar, el problema de la música como lenguaje, ya que su característica principal es que casi siempre carece de significado, por lo cual la música resulta ser un subconjunto de significantes sin referentes explícitos. Es decir

se trata, curiosamente, del problema opuesto al que plantea la imagen y su parecido con el objeto original: en la música no hay objeto original; como diría Wittgenstein es un “juego de lenguaje” completamente ajeno a esa concepción agustiniana del lenguaje. Es este un tema que resulta apasionante pero en el cual no nos podemos ahora detener, aunque en un trabajo anterior (Martín Arias, 2011) y siguiendo las propuestas del filósofo Eugenio Trías hemos considerado a la música como gnosis sensorial y hecho prelingüístico, estructurado merced a la adquisición intrauterina y prenatal del sentido del ritmo, la melodía y la armonía, directamente relacionado todo ello, en términos sensoriales y afectivos, con la voz materna filtrada a través del líquido amniótico (Trías, 2007). Pensar esta etapa previa, prenatal, de relación del ser humano con el Lenguaje permite también valorar el sentimiento de caos total, de angustia existencial que percibe el neonato, en el momento del nacimiento, al separarse del cuerpo de la madre.

El origen del Lenguaje puede plantearse en dos ejes. Uno es el eje, digamos “sincrónico”, en el que estamos ahora, el de la construcción de la subjetividad a través de ese proceso que denominamos “dimensión fundadora del lenguaje” y que se describe, tras el parto, a partir del que podemos denominar “Esquema de Requena” tal y como ha sido explicado e incluso dibujado por este autor (González Requena, 2010), reinterpretando muy certeramente tanto los conceptos de “complejo de Edipo” en Freud y Lacan, como el de “escena primordial o primaria” (asimismo de Freud) para finalmente articularlos con su concepto de “relato”, construido a partir del análisis del cuento maravilloso de Propp (González Requena, 2006); aunque en nuestra opinión, tal y como ya hemos sugerido, hay que añadir a este esquema, justo antes del comienzo, la etapa prenatal e intrauterina de contacto con el Lenguaje.

Ahora bien, hay otro posible eje, en este caso “diacrónico”, en el que puede y debe plantearse el problema del origen del lenguaje: eje histórico, o prehistórico, que tiene que ver con la aparición de las especies de homínidos que han poseído lenguaje, hasta llegar a la nuestra, la del *Homo Sapiens*. Actualmente existe un cierto consenso científico a la hora de considerar al Hombre de Neandertal como una especie de homínido que ya poseía lenguaje, por la reconstrucción del aparato fonador que ha podido realizarse a partir de los restos fósiles, demostrándose que en los neandertales su estructura ya implica una determinada situación del cuello y disposición de la laringe; pero sobre todo se ha podido establecer a partir del estudio del hueso hioides, que tiene una posición y desarrollo en el Neandertal que lo hace ser muy similar al nuestro y que no existe, como tal, en otras especies de homínidos ni en los monos actuales. Esta hipótesis pareció confirmarse tras la reciente identificación en restos neandertales procedentes de *El Sidrón (España)*, yacimiento de 43.000 años de antigüedad, del gen FoxP2, muy relacionado en humanos con la posibilidad del habla.

Al tiempo, estos mismos estudios de restos fósiles coinciden en señalar que en los Neandertales se daba una emisión de fonemas discretos y que por tanto tenían un lenguaje mucho más tosco que el del *Homo Sapiens*, lo cual se ha relacionado también con la carencia, en estos homínidos, de arte rupestre, pese a que convivieron con nosotros en Europa hasta hace tan solo entre 40.000 y 28.000 años. Los neandertales por tanto no creaban imágenes simbólicas, como las que, por ejemplo, encontramos en las cuevas de Altamira, un hecho muy interesante en relación con el problema de la imagen que aquí estamos tratando. Sin

embargo, sí conocían la música, ya que se han encontrado flautas fabricadas por ellos con huesos de animales, lo cual ha llevado a algunos investigadores, como por ejemplo el catedrático de arqueología de la Universidad de Reading, Steven Mithen, a postular que «Los *neandertales* usaban una forma de comunicación prelingüística, basada en las variaciones del tono, el ritmo y el timbre de sus voces, un lenguaje musical que acompañaban con gestos y con el que expresaban emociones y fomentaban el sentimiento de grupo» (Mithen, 2007); es decir que el lenguaje tosco y prematuro de los Neandertales era musical, lo cual confirmaría esa posición previa, prelingüística, en la que hemos situado a la música también en el eje del origen “sincrónico”.

Lo visual, lo escópico, lo imaginario

Dejando ahora de lado el, sin embargo apasionante, problema de la música, nos queda por resolver, de algún modo, el de la imagen y su parecido con el objeto. Desde el punto de vista de la semiótica el problema se solventa, en cierto modo, diciendo que existen dos tipos de signos: los convencionales y los icónicos, y que estos últimos se diferencian de los primeros por ser figurativos y analógicos. Pero, podemos preguntarnos, ¿es ciertamente lo mismo –un signo– la palabra, abstracta, universal, [casa] que la [imagen fotográfica de una casa], concreta y llena de detalles?

Lo primero que conviene recordar, a la hora de plantear esta dicotomía “palabra / imagen”, es que el lenguaje verbal, las lenguas naturales, formadas en principio, en el eje originario “diacrónico”, por sonidos, adquirieron con el tiempo, y más allá del lenguaje gestual que sin duda siempre ha acompañado al lenguaje verbal, un componente visual, la escritura, que sin embargo el Homo Sapiens tardó miles de años en desarrollar y que no apareció hasta mucho después de la explosión, entre el final del paleolítico y el comienzo del neolítico, del arte figurativo rupestre, hecho de imágenes simbólicas. Como es lógico suponer, la escritura se configuró en sus inicios a partir de imágenes más o menos figurativas (escritura jeroglífica), imágenes que luego fueron evolucionando hacia caracteres que se irían separando paulatinamente de su relación con la figuración, aunque sin perderla del todo, desde los pictogramas a los ideogramas y otros caracteres, como podemos observar aún en la escritura china.

Pero curiosamente, el desarrollo de este componente visual del lenguaje, fruto de la convergencia explícita entre la imagen figurativa (y simbólica) y el lenguaje verbal –en tanto que formado también por imágenes mentales–, fue visto de manera crítica, como algo negativo, en la filosofía socrática-platónica, tal y como refleja el diálogo “Fedro”: “Ella (la escritura) no producirá sino el olvido en las almas de los que la conocen, haciéndoles despreciar la memoria; fiados en este auxilio extraño abandonarán a caracteres materiales el cuidado de conservar los recuerdos, cuyo rastro habrá perdido su espíritu. Tú no has encontrado un medio de cultivar la memoria, sino de despertar reminiscencias; y das a tus discípulos la sombra de la ciencia y no la ciencia misma. Porque, cuando vean que pueden aprender muchas cosas sin maestros, se tendrán ya por sabios, y no serán más que ignorantes, en su mayor parte, y falsos sabios insoportables en el comercio de la vida”. Este diálogo se refiere además a la educación, de tal modo que Platón señala al componente

visual del lenguaje como enemigo de dos elementos esenciales en la transmisión de conocimiento: el maestro y la memoria (dos conceptos, por cierto, rechazados por la moderna pedagogía).

En general, lo visual ha sido concebido en nuestra cultura, de tradición judeocristiana y grecolatina como algo pernicioso, de tal modo que la sabiduría suprema ha estado relacionada incluso con la ceguera, como demuestra la presencia del profeta ciego Tiresias, como emblema del saber, en tantas obras clásicas griegas, o el hecho de que Edipo se arranque los ojos cuando accede al estatus de conocer, por fin, toda la verdad sobre sí mismo, cumpliendo el mandamiento socrático. Y es que los ojos son las ventanas por las que entra el pecado, como nos recuerda Quevedo en “Gracias y desgracias del ojo del culo”: “Sábese que ha habido muchos filósofos y anacoretas que, para vivir en castidad, se sacaban los ojos de la cara, porque comúnmente ellos y los buenos cristianos los llamaban ventanas del alma, por donde ella bebe el veneno de los vicios. Por ellos hay enamorados, incestos, estupro, muertes, adulterios, iras y robos”.

Freud dará una explicación teórica a ese peligro que encierra lo visual, al señalar que el ojo puede considerarse como una “zona fuertemente erógena”, en la que se fija con gran facilidad la libido, como uno de sus “destinos preferentes” (Freud, 1981); por lo cual podemos pensar al ojo como una vía muy propicia para que emerja el morbo visual y la perversión (el voyeurismo) y, más allá, para que lo haga lo real que nos habita (a nosotros también, pues el lenguaje se encarna en un cuerpo material, biológico); siendo eso real interior la pulsión (*Trieb*) que puede ser considerada, cuando adopta este destino, como pulsión escópica.

Este componente, digamos perverso, que encierra lo visual, permitiría explicar, tal y como ya hemos propuesto en un trabajo anterior (Martín Arias, 2009), una de las mayores paradojas de la historia del audiovisual contemporáneo: la que plantea el desarrollo del cinematógrafo Lumière. Como es bien sabido, tanto los hermanos Louis y Auguste Lumière como su propio padre, Antoine, encargado inicialmente de explotar el invento en París, postularon que, más allá de unas primeras proyecciones en las que se exhibía como curiosidad o novedad científica, su invento, concebido para la investigación y la educación, tendría finalmente estas utilidades prácticas. Nos encontramos aquí con esa idea, que luego habrá de ser recurrente en nuestra contemporaneidad, de que una tecnología basada en lo visual supla la presencia del maestro, completando así ese proceso que, según Platón, comenzó a manifestarse ya con la invención de la escritura.

Esta idea fracasó, pese a los numerosos intentos para llevarla a cabo, desde la producción de cine educativo o pedagógico hasta, poco después, los ensayos con la televisión. En España, durante el gobierno de Franco, se implantó a principio de los años 60 del pasado siglo en 12.000 escuelas de enseñanza primaria la llamada “Televisión Escolar”, de tal modo que los niños recibían, en una televisión situada en el aula, todas las mañanas durante dos horas, programas educativos (García Jiménez, 2003). Fracasada esta idea también con la televisión (¿quién piensa en ella actualmente como un instrumento educativo?), se vuelve a plantear lo mismo, una vez más, sin tener memoria de los anteriores intentos fallidos, con internet, el e-learning, el multimedia y otras supuestas tecnologías para la educación y el conocimiento desde la virtualidad y la distancia, olvidando siempre la advertencia platónica del peligro que conlleva la pretensión de que cualquier componente visual (finalmente escópico) sustituya a la memoria y al maestro: la presencia de la imagen en el

multimedia es de entrada un problema, porque no sólo no favorece sino que entorpece precisamente la transmisión del conocimiento.

Pero volviendo a los inicios del cinematógrafo, lo que ocurrió es que, según los Lumière muy pronto se prostituyó (literalmente) su invento, y este pasó a ser no un instrumento para avanzar en el conocimiento científico sino un espectáculo degradante, de baja estofa, propio de locales de mala reputación. Veamos como describe el escritor Máximo Gorki, que trabajaba entonces como periodista, la llegada a Rusia del cine, tan sólo unos meses después del estreno en París, en su crónica “El reino de las sombras”. En efecto, en 1986 el cinematógrafo Lumière se exhibía en un café que era también un prostíbulo regentado por un tal Aumont en San Petersburgo: “¿Por qué entre todos los locales este notable invento de Lumière había de abrirse camino y ser exhibido aquí, este invento que afirma una vez más la energía y la curiosidad de la mente humana, desentrañándola y atrapándola, y que...en su intento de ahondar en el misterio de la vida ayuda de paso a construir la fortuna de Aumont? No percibo aún la importancia científica del invento de Lumière pero no hay duda de que la tiene y probablemente será útil a los fines generales de la ciencia, es decir mejorar la vida del hombre y desarrollar su pensamiento. No es esto lo que encontramos en el Aumont, donde no se fomenta ni se da a conocer sino el vicio. ¿Por qué pues en el Aumont, entre las «víctimas de las necesidades sociales» y entre los holgazanes que compran aquí su amor? ¿Por qué entre todos los locales han escogido éste para la exhibición de la última conquista científica? Es probable que el descubrimiento de Lumière se perfeccione rápidamente, pero lo hará en el espíritu de la Aumont-Toulon and Company”. Acierta Gorki, porque el cine no será nunca un instrumento científico (como lo había sido el telescopio o el microscopio, por citar otros aparatos similares producidos por el desarrollo de la óptica) sino un espectáculo de barracón de feria, volcado al voyeurismo y a la explotación comercial de la pulsión escópica que, eso sí, al cabo de los años, y con un giro otra vez sorprendente, daría lugar a un arte nuevo, a unas imágenes no ya sólo espectaculares, sino también simbólicas y por tanto valiosas en un plano estético; mientras que el lado canalla de la imagen, su explotación escópica, pasaría poco a poco a ser la tendencia dominante en esa tecnología derivada que es la televisión, ya convertida en “telebasura” (Gustavo Bueno, 2002). En resumen, la historia del cine y de la televisión nos hacen percibir lo que podríamos llamar el “doble estatuto de la imagen”: si bien por un lado estos hechos históricos confirman aquello que lo visual tiene de peligroso y degradante (lo escópico) por otro lado nos habla de su capacidad simbólica y estética, que asemeja al séptimo arte con la pintura del renacimiento o con el arte rupestre neolítico; confirmando y justificando ese vaivén, esa eterna oscilación que se ha dado en la historia de la humanidad entre, por un lado, la iconoclasia, el rechazo absoluto de la imagen, y por otro la utilización sagrada de las imágenes (por ejemplo en el arte barroco católico).

La imagen es un problema, debido a su componente escópico, es decir pulsional. Pese a ello, nos relacionamos con el mundo, conocemos y construimos gran parte de la realidad a través de la mirada, siendo los estímulos visuales un elemento importante del sistema percepción-conciencia, y por tanto lo visual forma parte de esa estructura a la vez fundante y limitante para el ser humano que es el Lenguaje, como conjunto universal que comprende, también, a las imágenes visuales (y mentales). Pero al mismo tiempo este componente visual posee algo que queda fuera de lo propiamente semiótico y que, retomando de algún

modo el término propuesto por Lacan, vamos a denominar “lo imaginario”, teniendo en cuenta que dicho autor lo sitúa en el llamado “estadio del espejo”, es decir en el origen mismo de la adquisición de la lengua materna (“la lengua”, diría después Lacan, usando uno de sus habituales neologismos; una lengua primordial y particular, sustrato del lenguaje) y al mismo tiempo en el origen de la construcción del “yo”, de ese constituyente narcisista (ego) que más adelante nos permitirá decir que existimos en tanto que pensamos, una vez inmersos por completo en la estructura. Porque pensamos, siempre, a través del lenguaje: evidentemente no hay otro modo de pensar. No conviene olvidar que para Lacan ese eje imaginario que se constituye en el estadio del espejo y a partir del cual se construye el yo narcisista, es también el eje del odio más primordial y feroz, lo cual permite explicar la agresividad pulsional como algo esencial (pero nunca instintivo) para el animal que habla y que por eso, porque habla, nace alienado en la imago primordial del otro materno.

En resumen, encontramos que la imagen no sólo no es algo ajeno al Lenguaje sino que precisamente resulta ser un componente esencial y constitutivo del mismo, de tal manera que ese conjunto universal o estructura general que determina lo social constaría de dos registros: el de lo imaginario, que además es el primero que se adquiere, a través del estadio del espejo, y el de lo semiótico; ambos en contraposición dialéctica a lo real como conjunto lleno de materia pero vacío de signos e imágenes. Por otro lado, la hipótesis que proponemos es que, precisamente por formar parte del Lenguaje, la imagen posee ese “doble estatuto”: es pernicioso y negativa, por un lado (cuando predomina el componente imaginario, que es un débil velo, manifiestamente frágil y quebradizo frente a la continua presión que ejerce sobre el ego la pulsión escópica); mientras que la imagen también puede ser positiva, en tanto que propiciatoria de lo poético, cuando predomina lo simbólico como dimensión capaz de ofrecer un goce estético.

Estas hipótesis las podemos confirmar de algún modo revisando la manera en la que Wittgenstein se enfrentó, desde su concepción del lenguaje, al problema de la imagen. Efectivamente hay también en Wittgenstein una dualidad, una doble aptitud frente al problema de la imagen; y no nos referimos a la ya clásica división entre un primer Wittgenstein, el de “Tractatus lógico filosófico” y un segundo, muy diferente e incluso discrepante con el anterior, el de las “Investigaciones filosóficas”. No es así por la sencilla razón de que su dualidad frente a la imagen aparece precisamente en esta segunda obra, y se manifiesta a través de dos famosas frases, la de la entrada 115, “«*Ein Bild hielt uns gefangen*» – “Una imagen nos tuvo (o nos mantiene) cautivos”– y la de la entrada 66: «¡No pienses, sino mira!» (Wittgenstein, 1988).

La primera frase ha sido interpretada, creo que correctamente, como un rechazo por parte de Wittgenstein a la imagen como algo que, precisamente porque inevitablemente forma parte del lenguaje, entorpece nuestro entendimiento. La entrada 115 completa dice así: “Una imagen (*Bild*) nos tuvo cautivos. Y no podíamos salir, pues reside en nuestro lenguaje y éste parece repetírnosla inexorablemente”. De este modo, según Wittgenstein estamos condenados a confundir esas imágenes, que nuestro lenguaje nos repite incesantemente, con la verdadera realidad. Resumiendo, podemos decir que para el Wittgenstein de las “Investigaciones filosóficas” la realidad está configurada como juegos de lenguaje, en los que las imágenes parecen ser un estorbo, un impedimento. Dichas imágenes que asimilaríamos de manera pasiva como parte inseparable y constitutiva del lenguaje (lo

cual recuerda poderosamente al concepto de lo imaginario que estamos manejando) y de las que no podemos escapar, se utilizan por parte del sujeto, sin darse cuenta, como si fueran la realidad misma, aunque sin serlo, por eso, tal y como señala en la entrada 301: «Las imágenes no nos suministran información correcta ni incorrecta acerca del mundo», no sirven en definitiva para la adquisición de conocimiento.

Sin embargo, frente a esta concepción negativa de la imagen, Wittgenstein contrapone al mismo tiempo otra muy positiva, tan positiva que da al régimen visual del mirar primacía sobre el del pensamiento, con su asombroso mandato “¡No pienses, sino mira!”. En todo caso, tanto en las traducciones al inglés como al español hay un cierto lío en torno a palabras como imagen o figura (*picture*), por eso se ha propuesto, y estamos totalmente de acuerdo, traducir la expresión «Bild» como «imagen», y el vocablo «Vorstellung», precisamente el mismo que utilizó Schopenhauer, como «representación», por lo cual es posible “corregir la traducción de la entrada 301 de las *Investigaciones filosóficas*: (...) García Suárez y Moulines tradujeron «Eine Vorstellung ist kein Bild, aber ein Bild kann ihr entsprechen» como «Una imagen no es una figura, pero puede corresponderle una figura», cuando en mi opinión hubiera sido preferible verter el fragmento citado como «Una representación no es una imagen, pero puede corresponderle una imagen» (Ariso, 2008).

Ya hemos explicado antes qué entendemos por representación, concepto que para nosotros es capaz de abarcar a la vez tanto al objeto-original como al objeto-imagen y, de este modo, al Lenguaje en su conjunto, concebido como representación y realidad al unísono; por eso concordamos con lo dicho por Wittgenstein: sólo a las representaciones que se escoran hacia lo imaginario les corresponde una imagen, en el sentido negativo, peligroso o dañino que da, a veces Wittgenstein a este concepto, porque también hay para él –y de ahí se desprende ese doble estatuto de la imagen– ejemplos de «buena imagen» (*gutes Bild*), aunque por desgracia Wittgenstein cometer el error, a nuestro entender, de colocar esas buenas imágenes del lado de un realismo científico y positivista, con el ejemplo de “la imagen de la Tierra como esfera”; alejándolas por tanto del ámbito que más nos interesa, el de la praxis poética.

El giro icónico: ¿una imagen vale más que mil palabras?

En función de todo lo planteado hasta aquí se entenderá que para nosotros no tiene sentido la contraposición entre el ya comentado “giro lingüístico”, propuesto por Rorty, y lo que a partir de 1994 ha sido llamado el “giro icónico” en Alemania (Geofried Boehm) o “giro de la imagen” en los EEUU (W. Mitchell), de tal modo que dicho “giro icónico” ha sido planteado como otra forma de abordar el estudio de la llamada “cultura visual”: “Aburridos del «giro lingüístico» y la idea de que la experiencia está filtrada por medio del lenguaje, muchos estudiosos están ahora convencidos de que en ocasiones pueden tener acceso inmediato al mundo que nos rodea” (Moxey, 2009).

Para nosotros, de entrada, no existe esa dualidad irresoluble entre la imagen y la palabra, porque, como hemos señalado, el objeto-imagen es un significante o, mejor dicho, el origen de todo significante, y por tanto está plenamente integrado en la estructura semiótica del Lenguaje, mientras que por añadidura lo imaginario es un registro que atañe a todos

los significantes, de tal modo que lo más imaginario que hay es precisa y paradójicamente la palabra “yo”, que no puede pensarse al margen de lo visual y, más en concreto, del estadio del espejo. Por eso podemos asumir que, como dice James Elkins, citado de nuevo por K. Moxey, “las imágenes no son menos certeras epistemológicamente que las palabras o viceversa, las palabras son tan engañosas como las imágenes”; porque en efecto las palabras tienen siempre un componente imaginario que las hace engañosas, mientras que las imágenes son asimismo, al menos en parte, significantes semióticos que pueden cumplir, bajo determinadas condiciones, su papel referencial y de producción de significancia.

Por eso no es difícil integrar en nuestra propuesta las hipótesis, todas ellas comentadas por Keith Moxey en su obra ya citada, tanto de Boehm, de que “las imágenes son parte integrante de todas las operaciones lingüísticas” y que “en lugar de entregar la información en una secuencia lineal ordenada y sobre la base de principios lógicos, el lenguaje depende de metáforas visuales para pasar el significado de un registro a otro”; como las hipótesis de Mitchell, cuando afirma que “para bien o para mal, los seres humanos establecen su identidad colectiva creando a su alrededor una segunda naturaleza compuesta de imágenes”; ya que eso y no otra cosa es el Lenguaje, en tanto en cuanto hemos ya propuesto la estrecha relación que el significante mantiene con el objeto-imagen.

Pero lo que no podemos admitir es esa otra pretensión de Mitchell de que lo que él llama “los artefactos visuales” tengan una “vida propia” y por tanto son “seres dotados de agencia”, de una “vida de segunda mano” que “les permite proliferar y reproducirse a sí mismos”. Y es que, según Mitchell, puesto que “las imágenes deben ser consideradas con independencia de la lengua”, tienen por ello “una presencia que escapa a nuestra competencia lingüística para describir o interpretar”. Las imágenes serían, como han dicho otros partidarios del “giro icónico”, “formas de pensamiento independientes del lenguaje”, afirmación bastante inconsistente pues no entendemos cómo puede haber pensamiento al margen del lenguaje.

El equívoco es mayor si tenemos en cuenta que estas hipótesis se utilizan para tomar una (saludable) distancia con los hasta ahora dominantes “estudios culturales” de tipo relativista - constructivista, los cuales, según Belting, otro partidario del giro icónico de nuevo citado por Moxey, están “aferrados a una noción de representación en vez de presentación”; representación entendida, en efecto, como mera expresión de fuerzas sociales responsables de “programas ideológicos”; mientras que, por el contrario, para Belting o Mitchell las imágenes tienen “vidas” que “están solo parcialmente controladas por quienes las hicieron nacer”, es decir que escapan a las intenciones ideológicas de sus autores; aunque aquí faltaría precisar que sólo tienen esa capacidad las imágenes estéticas o artísticas. Pero, muy al contrario, antes de dejar clara esta precisión, desde el “giro icónico” se atribuye también dicha característica de “independencia” a las imágenes científicas o informativas y, en general, de una forma un tanto confusa, a todas las imágenes, por contraposición de nuevo al lenguaje. Sin embargo, y pese a nuestra crítica a estos planteamientos, entendemos que es muy interesante la diferencia que finalmente establece Mitchell, para tomar distancia de los estudios culturales, entre las “funciones ontológicas” de las imágenes (insistimos, siempre que las circunscribamos a las imágenes estéticas) y sus “funciones políticas”.

En resumen, que del llamado “giro icónico” aceptamos esa reivindicación de la imagen, en contra del persistente olvido que de ella ha hecho la semiótica tradicional; así como

la reivindicación de su papel en la configuración de esa “segunda naturaleza” o mundo perceptivo que nos rodea, siempre y cuando consideremos que esa realidad construida es, precisamente, el Lenguaje (en el que confluyen dos registros, el de lo semiótico y el de lo imaginario); del mismo modo que nos parece bien esa toma de distancia frente a los “estudios culturales” que sólo perciben en las prácticas culturales ideología y artificios o constructos alejados por completo de lo real; pero precisando que la reivindicada capacidad de “reflejar” lo real no estaría sólo del lado de las imágenes sino también de las palabras poéticas y científicas. En definitiva que esa capacidad de acoger de manera productiva una sombra, una huella o un reflejo de lo real está de nuevo en el Lenguaje, tanto en la imagen como en la palabra, cuando ambas establecen una verdad (objetiva o subjetiva). Por el contrario, del “giro icónico” rechazamos su ingenua pretensión, prearistotélica incluso, de confundir forma y materia, de ver en la imagen, basándose en sus mismas condiciones formales o “físicas” (es decir en su fenomenología de objeto-imagen) un carácter “presentativo” de la materia, de la cosa en sí, que haría a la imagen diferente y superior a la palabra. Al pretender que las imágenes son mejores que las palabras propiamente dichas, por su carácter de “presencias”, para “captar la atención” y provocar ciertas “reacciones”, el “giro icónico” en realidad es una nueva versión del tópico de que “una imagen vale más que mil palabras”, cuyo origen no está claro, aunque se ha propuesto que vendría de una mala interpretación de un proverbio chino que en realidad dice que “el significado de una imagen puede expresar diez mil palabras”. Por tanto, dicho proverbio no se refiere a la imagen en sí, sino a la interpretación mediante el lenguaje de su significado que, por ambiguo y contaminado de excesivos detalles, exigiría miles de palabras para ser precisado. Pero el tópico, invertido, se instauró en Occidente al parecer cuando un publicista estadounidense lo utilizó en un anuncio de levadura Royal, en el que aparecía un dibujo de un “sabio chino” que sentenciaba, por una supuesta mala traducción del antiguo proverbio, que una imagen vale más que mil palabras y exhibía con orgullo un hermoso bizcocho. Según otras fuentes el origen es literario y debe fecharse en 1862, en el siguiente diálogo (Turgueniev, 2006):

Bazárov: (...) Estaba mirando las tarjetas de la Suiza alemana en su álbum, y usted me hace la observación de que eso no puede interesarme. Lo ha dicho usted porque no concibe en mí un sentido artístico, y efectivamente no lo tengo; pero esas tarjetas podían interesarme desde el punto de vista geológico, desde el punto de vista de la formación de las montañas, por ejemplo.

Anna: Perdone, como geólogo, consultaría usted antes un libro especializado que un dibujo.

Bazárov: El dibujo me ofrece en una imagen lo que en un libro se desarrolla en diez páginas completas.

Anna guardó silencio.

Al hacer callar a Anna, el enunciador textual toma partido, inaugurando así una nueva época en la que, en efecto, se ha convertido en un lugar común que una imagen puede “ofrecer” más que un libro. Pero, sea cual sea el origen, lo interesante es que se trata de un tópico moderno, contemporáneo, nacido como algo aparentemente explícito y de sentido común, admitido por las masas, hace poco más de un siglo, estando este ideograma muy

relacionado con el uso de imágenes pragmáticamente eficaces, por ejemplo en la naciente publicidad o en el desarrollo de la moderna pedagogía. En efecto, subyace aquí una pretensión ideológica que tiene que ver con conceptos como rapidez y eficacia pragmática

Imagen y conocimiento

Dejando de momento aparcado el problema de las prácticas artísticas, podemos explorar las propuestas del “giro icónico” en relación con la adquisición y transmisión de conocimiento. En un reciente trabajo, su autora sugiere la hipótesis de que “el giro icónico alberga una desvalorización de los modos de conocer. Lejos de plantearse como espacio que viene a completar una carencia o a combatir un sustancialismo lingüístico, se plantea como vía regia hacia un modo de conocer en el que se privilegian la eficiencia y la rapidez” al reivindicar la “claridad de la organización visual de la información”. (Ledesma, 2013)

Se centra M. Ledesma en problemas relacionados con el desarrollo de la ciencia y su divulgación y más en concreto en el llamado “infodesign” como técnica de visualización de la información con la que se trataría de transmitir conocimiento de un modo más “claro” y “eficiente”, presentando la información “de manera accesible a través de recursos visuales”, dado que la información se organizaría de manera diferente a la “linealidad del lenguaje verbal o la sucesión numérica”. De entrada, M. Ledesma realiza una revisión histórica de los orígenes de este tópico contemporáneo, que acabamos de comentar, según el cual la imagen es superior a la palabra. Dicho origen estaría en la Ilustración y más en concreto en el empeño por lograr una “lengua gráfica universal” hecha de “símbolos” imaginada por Condorcet, que podría llevar al conocimiento humano a una perfección y certeza semejantes a las que ofrecen las matemáticas, de tal modo que, entre 1786 y 1801, William Playfair haría supuestamente realidad este sueño con sus gráficas estadísticas (diagramas de barra, diagramas de sectores e histogramas); pero cómo señala la autora, esta “materia lingüística icónico diagramática” se inscribía en un proceso científico-objetivista en el que se buscaba la reducción de la ambigüedad, mientras que el actual infodesign añade a esta tendencia, además, una “descomplejización” del conocimiento, al utilizar estos recursos para todo y como maniobra retórica, tal y como puede observarse en las infografías periodísticas con las que se busca “la comprensión rápida pero también superficial de los hechos y procesos”, siendo predominantes en ellas las “exigencias de atracción visual o de efectos persuasivos” para “un receptor ávido de informaciones ‘útiles’, conseguidas ‘rápidamente’”. En cierta forma estamos de nuevo ante el problema que planteaban Sócrates y Platón en el “Fedro”, por eso resulta curioso leer lo que dice actualmente, por ejemplo, la psicóloga Tania Lombrozo, profesora de la Universidad de California: “Mi ortografía ha empeorado desde que ha mejorado la corrección ortográfica automática. Con un smartphone al alcance de mi mano, ¿para qué molestarme en hacer de cabeza multiplicaciones de varios dígitos? Y no puedo decir si el GPS y el software de navegación han hecho más precisos o menos mis mapas mentales (...) Consideremos otro ejemplo: la psicóloga educativa Marcia Linn y sus colaboradores han estudiado la “claridad engañosa” que puede resultar de las complejas visualizaciones científicas del tipo que la tecnología en las aulas y la educación online están haciendo más disponibles e inmediatas que nunca. Dicha claridad puede ser

engañoso porque la transparencia y la recordabilidad de la visualización se confunden con el verdadero aprendizaje. No solo es que cuando desaparece la visualización se va la comprensión con ella, sino que la verdadera comprensión nunca se alcanza en primera instancia (...). Tenemos que desechar la idea de que el acceso rápido y fácil a la información es siempre el mejor acceso a la información” (Lombrozo, 2013).

En resumen, que las imágenes utilizadas con fines científicos no son útiles en el campo estético (por su limitación de la ambigüedad) y, además, cuando se amplía más allá de su estricto ámbito estadístico su utilización retórica, tienden a producir efectos ideológicos que conducen a una defectuosa transmisión del conocimiento, algo que nos debe hacer pensar en la inconveniencia de su uso en educación. En definitiva, hay que separar claramente unos usos y otros de las imágenes y de las palabras, es decir del Lenguaje, pues no es lo misma su utilización en la ciencia, el arte o la ideología.

La teoría de las tres funciones gnoseológicas del lenguaje

Según esta teoría existen tres funciones del lenguaje en relación con la adquisición de conocimiento. Estas funciones gnoseológicas serían las siguientes, señalando entre paréntesis su correspondencia con las clásicas funciones del lenguaje, tradicionalmente circunscritas al plano comunicativo: función “objetiva, epistemológica o científica” (representativa y referencial –Karl Bühler– más la metalingüística –Roman Jakobson–); “subjetiva, poética o estética” (expresiva o emotiva –K. Bühler– más la poética –R. Jakobson) e “ideológica” (conativa o apelativa –K. Bühler– más la fáctica o de contacto –R. Jakobson–).

Aunque las hayamos puesto en relación con esas funciones semiológicas tradicionales, estas funciones gnoseológicas, que proponemos aquí por primera vez como tales, conformando una teoría, van más allá de los procesos comunicativos y tienen su antecedente filosófico en Aristóteles, cuando en su Libro V de Metafísica dice que hay tres usos del lenguaje: práctico (relacionado con la actividad política y moral), técnico (artístico o retórico) y teórico (filosófico y científico). En resumen las tres funciones del lenguaje que proponemos son gnoseológicas (tienen que ver con los procesos de adquisición o de no adquisición de conocimiento) pero también ontológicas. La principal de estas funciones, por su uso cuantitativo, sería la ideológica, función que permite desconocer, “no saber”, tal y como señaló Marx, instalando al yo en lo que Heidegger llamó “*dasein* impropio”; mientras que su función opuesta sería la poética que permite un saber subjetivo relacionado con el mandato socrático - platónico de “conócete a ti mismo”. Por último estaría la función epistemológica que hace posible la adquisición de conocimientos objetivos, parciales y falsables, que sin embargo son los que permiten construir la realidad estableciendo la verdad provisional de los hechos. Hemos desarrollado teóricamente cada uno de estos aspectos recientemente (Martín Arias, 2012).

En cuanto a las relaciones con la imagen, en primer lugar, y con lo real, en segundo término, de la función poética, digamos que en ella las imágenes juegan un papel esencial, de tal modo que si nos situamos en el eje diacrónico del origen del Lenguaje las imágenes simbólicas de la pintura rupestre marcarían el corte que separa al Homo Sapiens de los Neandertales. En el eje sincrónico, dentro ya de la “dimensión fundadora del lenguaje” las

imágenes juegan un papel esencial, siempre en relación dialéctica, entre lo simbólico y lo imaginario, por un lado, y lo escópico, por otro. Las imágenes pueden y deben ser analizadas por su papel en los textos artísticos a la hora de construir la subjetividad y de hacernos conocer, de recordarnos, las verdades que tienen que ver con dicha subjetividad. Las imágenes forman parte, junto a las palabras y de manera indisoluble de ellas, del componente “paradigmático”, metafórico, del Lenguaje, mediante el cual se plasman las verdades subjetivas; verdades que podemos esquematizar así: percibir y asumir lo que el lenguaje tiene, más allá de sus funciones pragmáticas y sintagmáticas, de montaje, de artificio (en este sentido lo poético siempre tiene algo de deconstructor); para, una vez desmontado el velo tejido por los significantes (imágenes y palabras, en sus dos registros, semiótico e imaginario), experimentar que ese artificio no puede ni debe tapar lo real de la muerte y de la diferencia sexual, como verdades dolorosas que debemos tener siempre en mente.

En lo poético, por tanto, el Lenguaje, mediante su dimensión simbólica, tiene que recoger, para ser verdadera, una huella, una sombra, un reflejo de lo real, y a partir de esa verdad dar sentido a la existencia humana (no a lo real en sí, que ni lo tiene ni lo deja de tener). Tomamos el concepto de “huella de lo real” precisamente de un tipo de imagen, la fotográfica, a partir de la teoría sobre lo radical-fotográfico de J. G. Requena: “Lo que en la fotografía hay de huella de lo real, de singularidad extrema y azarosa, opaca y refractaria a todo significado”, (...) “en la fotografía de un objeto “emerge (...) su extrema singularidad y, con ella, la resistencia de la materia a su ordenación significativa, la aspereza, en suma, de lo real” (González Requena, 2001); pero ampliándolo a todos los significantes (imágenes y palabras) cuando son capaces de cernir algo de lo real de la muerte y del sexo, para, mediante un tejido simbólico, que es el texto artístico, producir un cierto sentido (que ya no es lo mismo que el mero significado).

Sin embargo todo lo poético, todo su saber de las verdades subjetivas (es decir, del cóncete a ti mismo como ser pulsional y ten en cuenta que más allá de lo que el Lenguaje tiene de artificio está lo real de la muerte y del sexo) se escapa obviamente del ámbito de lo que hoy se entiende por educación, que es la transmisión de conocimiento objetivo, científico, pragmático y técnico. En este campo pedagógico, en el que resulta una impostura reducir los textos artísticos y las imágenes simbólicas que los configuran a una cuestión práctica, existe además el problema de que más allá de una cierta utilidad, meramente estadística, de las técnicas visuales diagramáticas, la imagen juega un papel disolvente, devaluador del verdadero conocimiento científico, que hace que predomine lo imaginario y lo escópico, deslizándose lo epistemológico hacia lo imaginario. Por tanto, en este ámbito de la pedagogía y la creación - adquisición y transmisión del conocimiento objetivo, científico, las imágenes han de ser utilizados con mucha precaución.

Aunque donde adquieren verdadero poder las imágenes pulsionales e imaginarias es en el campo de la ideología. La función ideológica es crear una falsa conciencia del mundo, protegiendo al yo bajo una espesa capa, que le permite no querer saber nada de lo real de la muerte y del sexo, mediante un recubrimiento de las verdades bajo ilusiones, de tal modo que si los fenómenos son los contenidos o los significados con los que trabaja la ciencia, las apariencias son los contenidos de la ideología. El uso retórico de imágenes imaginarias es siempre un detalle revelador de que estamos ante una manipulación ideológica, que permite construir el discurso en un eje meramente sintagmático y por tanto generador

de una falsa conciencia o desconocimiento radical del mundo (pues el verdadero conocimiento sólo puede ser o poético o científico). En este ámbito ideológico las imágenes requerirían siempre un esfuerzo crítico para llegar a desmontarlas mediante un análisis desenmascarador.

Referencias bibliográficas:

- Anónimo (2013). Symploké. Entrada “Imagen”: “Objeto sensorial parecido a otro considerado original, sustituido por idea y representación en la filosofía moderna”. Disponible en: symploke.trujaman.org. Consultado: 21-2-2013
- Ariso, José María (2008). “Cautivos de imágenes. Un ejemplo de filosofía terapéutica”. En: revista *Escritura e imagen UCM*, Vol. 4.
- Barthes, Roland. (1978). *Sistema de la Moda*. Ed. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli.
- Bueno, Gustavo (2002). *Telebasura y democracia*. Barcelona: Ediciones B.
- Freud, Sigmund (1981). *Tres ensayos para una teoría sexual*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva.
- García Jiménez, Jesús. “La televisión escolar en España (Relato de una experiencia única)”. En: *Revista de Tecnologías de la Información y Comunicación Educativas*, nº 4.
- González Requena, Jesús (2010). “Lo Real”. En: *revista Trama y Fondo (T&F)* nº 29.
- González Requena, Jesús (2006). *Clásico, manierista, postclásico*. Valladolid: Ed. Castilla Ediciones.
- González Requena, Jesús (1998). “En el principio fue el Verbo. Palabra versus Signo”. En revista *Trama y Fondo (T&F)* nº 5.
- González Requena, Jesús (2001). “Lo Radical que habita la Máquina Fotográfica”. En: revista *Fabrikart. Arte, Tecnología, Sociedad*, nº 1.
- Ledesma, María (2013). “El giro icónico”. Primer Simposio internacional interdisciplinario. Aduanas del conocimiento. La traducción y la constitución de las disciplinas entre el Centenario y el Bicentenario. Disponible en: www.expoesia.com/media/Ponencia_Ledesma.pdf. Consultado: 21-2-2013.
- Lombrozo, Tania (2013). “Illusions Of Understanding And The Loss Of Intellectual Humility”. Disponible en: edge.org/response-detail/23731. Consultado: 15-4-2013.
- Martín Arias, Luis (2009). *En los orígenes del cine*. Valladolid: Ed. Castilla Ediciones.
- Martín Arias, Luis (2011). “Lenguaje y conocimiento”. En: *revista Trama y Fondo (T&F)* nº 31.
- Martín Arias, Luis (2012). “De la ideología a la política: la izquierda lacaniana”. En: *revista Trama y Fondo (T&F)* nº 32.
- Mithen, Steven (2007). *Los Neandertales cantaban Rap: los orígenes de la música y el lenguaje*. Madrid: Ed. Crítica.
- Moxey, Keith (2009). “Los estudios visuales y el giro icónico”. En: *Revista de Estudios Visuales* nº 6.
- Schopenhauer, Arthur (2003). *El mundo como voluntad y representación vol 1*. Barcelona: FCE Círculo de Lectores.
- Trías, Eugenio (2007). *El canto de las sirenas: argumentos musicales*. Madrid: Ed. Galaxia Gutenberg.
- Turgueniev, Ivan (2006). *Padres e hijos*. Madrid: Ed. Rialp.

Wittgenstein, Ludwig (1988). *Investigaciones filosóficas*, Barcelona: Ed. Crítica.

Summary: On revising the opposition between the concepts “linguistic turn” (Rorty) and “iconic turn” (G. Boehm and W. Mitchell) we will aim to reflect on the “image” within an extended consideration of language, understood as a general structure or system that encompasses all of human cultural activity, in the same direction, but always played with a critical spirit, of those classic postulates by Lévi-Strauss and Barthes and finally considering that beyond language, but in dialectical relationship with him, we find precisely the real (Lacan); concept which is itself revised from those proposed by JG Requena, particularly through the development of his conception of the photographic image as “trace of reality.” From these theoretical assumptions we propose a new theory that combines textual analysis or theory of text epistemology or philosophy of knowledge, so as to take into account all three functions performed in the epistemological field and epistemological language, in general, delving a little deeper into the objectives of this work in relation to what we call “image”. These three functions of language are scientific (objective knowledge), poetic (subjective knowledge) and, above all, the ideological function (which leads us to the not knowing or ignorance of the world), which is the most full of meaning and the worse theorized so far, but it has a great importance in the field of what we call education or pedagogy.

Key words: language - poetic - pedagogy.

Resumo: A partir da revisão da contraposição entre os conceitos de “giro lingüístico” (R. Rorty) e “giro icônico” (G. Boehm y W. Mitchell), se propõe refletir sobre a imagem dentro de uma consideração ampla da linguagem, entendendo-o como uma estrutura geral ou sistema que engloba toda a atividade cultural humana, no mesmo sentido, embora sempre interpretado com um espírito crítico, dos já clássicos postulados de Lévi-Strauss e Barthes, e tendo em conta que más lá da linguagem, mas em relação dialética com ele, encontra-se precisamente o real (Lacan); conceito que é as vezes revisado desde as propostas de J.G. Requena, sobre tudo mediante o desenvolvimento de sua concepção da imagem fotográfica como “marca do real”. A partir destes pressupostos teóricos se propõe uma nova teoria que conjugue a análise textual ou teoria do texto com a gnoseologia ou filosofia do conhecimento, para ter assim em conta as três funções que desenvolve no campo epistemológico e gnoseológico a linguagem, em geral, e aprofundando mais um pouco nos objetivos deste trabalho, em relação com o que chamamos imagem. Estas três funções da linguagem som a científica (conhecimento objetivo), a poética (conhecimento subjetivo) e, sobretudo, a função ideológica (que nos aboca ao não saber ou desconhecimento do mundo), que é a mais significativa e também a pior teorizada até agora, mas que tem uma grande importância no âmbito do que denominamos educação ou pedagogia.

Palavras chave: linguagem - poética - pedagogia.
