

paperback
03

EUGENIO VEGA | SENTIDO Y SENSIBILIDAD

www.paperback.es



N.º 3 | Diciembre de 2006

Sentido y sensibilidad

Eugenio Vega

paperback | nº 3 2006 | **ISSN 1885-8007**
escueladeartenúmerodiez

Sentido y sensibilidad

Resumen

La poca universalidad del lenguaje verbal ha llevado a creer que los sistemas basados en imágenes han de ser más efectivos. Sin embargo, la ambigüedad de lo icónico y su

escasa posibilidad para articular formas flexibles, muestran sus limitaciones para una comunicación efectiva.

Palabras clave

Señalización, iconos, lenguaje, comunicación.

Sentido y sensibilidad

“Puesto que las palabras no son sino nombres de cosas, sería bastante más cómodo que cada uno llevara consigo las cosas que le sirven para expresar los asuntos de los que pretende hablar [...] Muchos, de entre los más cultos y sabios, han adoptado el nuevo sistema de expresarse mediante las cosas; el único inconveniente es que, si hay que tratar de asuntos complejos y de índole diversa, uno se ve obligado a llevar encima una gran carga de objetos, a menos que pueda permitirse el lujo de que dos robustos servidores se los lleven [...] Otra gran ventaja que ofrece este invento es que puede utilizarse como lenguaje universal que puede ser comprendido en todas las naciones civilizadas [...] De este modo los embajadores estarían en condiciones de tratar con los príncipes o ministros extranjeros aun desconociendo por completo su lengua”.

Jonathan Swift. Los viajes de Gulliver, III, 5.

El final de una maldición

Perdida su influencia política tras la derrota de los tories, Jonathan Swift se apartó del libelo y, metido de lleno en la literatura, escribió “Los viajes de Gulliver”, una serie de relatos con las aventuras de un desventurado viajero en países imaginarios. Algunos de los capítulos, que han quedado en un segundo plano por la popularidad de los que transcurren en Lilliput y Brondignac, muestran la visión crítica del clérigo anglo irlandés hacia la Inglaterra de su tiempo.

En uno de ellos, del que un fragmento inicia las presentes páginas, Swift describió la visita de Lemuel Gulliver a la academia de Lagado, un verdadero templo del saber que poco tendría que envidiar a las universidades de nuestro tiempo. Entre los ambiciosos proyectos que ocupaban a los sabios de aquel lugar sobresalía “un plan para abolir por completo todas las palabras, cualesquiera que fuesen” con gran provecho para todos y que tenía ocupados a sus creadores en cuerpo y alma. “En consecuencia, se ideó que, siendo las palabras simplemente los nombres de las cosas, sería más conveniente que cada persona llevase consigo todas aquellas de que fuese necesario hablar en el asunto sobre que había de discurrir” la conversación. De esta forma se evitaba la dependencia de las lenguas, tan confusas y propensas a equívoca interpretación, mediante su sustitución por un nuevo sistema de compresión supuestamente infalible. Se trataba de un “idioma universal para todas las naciones civilizadas, cuyos muebles y útiles son, por regla general, iguales o tan parecidos, que puede comprenderse fácilmente cuál es su destino. Y de este modo los embajadores estarían en condiciones de tratar con príncipes o ministros de Estado extranjeros para quienes su lengua fuese por completo desconocida”.¹

1. Las razones que apoyaban esta invención eran importantes : “Es evidente que cada palabra que hablamos supone, en cierto grado, una disminución de nuestros pulmones por corrosión, y, por lo tanto, contribuye a acortarnos la vida”. Jonathan Swift. Los viajes de Gulliver, III, 5.

La utopía de la comunicación universal ha estado siempre presente. El mito babélico, en el que las distintas etnias hubieron de separarse, ve como una maldición la imposibilidad de entenderse en una lengua común.² Según el Antiguo Testamento (Génesis 11,1-9), la torre de Babel fue erigida en Babilonia por los descendientes de Noé para que alcanzara el cielo, pero la soberbia de sus constructores causó la ira de Jehová, quien interrumpió la obra confundiendo las lenguas. Después los dispersó por toda la faz de la tierra.

Si bien la diversidad lingüística fue siempre un problema, nunca fue tan evidente como ahora. Antes, cuando el transporte no estaba tan extendido, quienes entraban en contacto con otra cultura, con otro idioma, era muy pocos. Los diplomáticos y los viajeros no tenían más remedio que aprender las lenguas que necesitaban porque no era fácil encontrar intérpretes. Ciertamente es que los estados más poderosos intentaron imponer sus lenguas, pero hasta la aparición de los modernos medios de comunicación, las comunidades lingüísticas carecían de instrumentos eficaces para ello.³

Este deseo de resolver de una vez por todas el desastre babélico ha llevado a muchos a defender la sustitución de los sistemas naturales de comunicación, llenos de peculiares desventajas, por otros más generales que no precisasen largos periodos de aprendizaje. De una parte se ha defendido la implantación de sistemas artificiales, síntesis de las lenguas occidentales más conocidas mediante una lengua internacional que no fuera recibida como una imposición.

Aunque el esperanto, inventado hacia 1887 por el físico polaco Ludwik Zamenhof, sea el ejemplo más conocido, han sido frecuentes los intentos de crear sistemas verbales de aceptación universal que superasen la dificultad de aprendizaje de las lenguas naturales que nos son ajenas. En 1951 la International Auxiliary Language Association propuso la creación de "interlingua", un sistema basado en el inglés y las lenguas románicas, con una norma léxica análoga a la de cualquier idioma europeo. Fue empleado para publicar revistas científicas de alcance internacional, y así eliminar la traducción a varios idiomas.⁴

De otro lado, se ha dado un gran relevancia a la imagen por su teórica capacidad para la expresión más directa en diversos contextos culturales. Suposición que se resume en la esperanzadora idea de que una imagen vale más que mil palabras.

En los años veinte del pasado siglo apareció el llamado "inglés básico" que constaba de poco más de ochocientas palabras relativas a las necesidades inmediatas, de las cuales cuatrocientas se referían a los nombres comunes de significación general, doscientas a objetos y cosas que se pudieran dibujar, cien eran adjetivos, cincuenta, contrarios y otras cien, preposiciones y verbos. Pero su particularidad estribaba en la relevancia que otorgaba a las imágenes. Otto Neurath desarrolló un conjunto de dibujos elementales basados en este "inglés básico" que pretendían favorecer la soñada comunicación universal.⁵ El sistema de Neurath empleaba los dibujos de su Isotype y establecía correspondencias más o menos claras con las palabras del inglés básico. Un sistema fruto de un optimismo exagerado que se apoyaba en la esperanza de que las imágenes tenían una mayor capacidad para transmitir ideas y conocimientos.

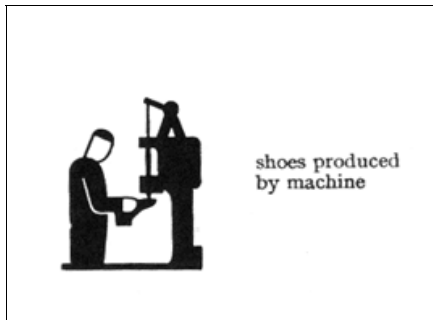
En cuanto a la preeminencia de la imagen como vehículo de significados, es bien sabido que si de algo adolecen los sistemas visuales es de una llamativa ambigüedad. Su falta de concreción dificulta hasta extremos evidentes la comprensión de sus pretendidos significados y generalmente sólo son eficaces en compañía de textos escritos. Sin embargo, del mismo modo que Neurath, los diseñadores gráficos muestran una ingenua creencia en las posibilidades de la imagen.

2. LODARES, J.R. (2002) *Patria y lengua*. Madrid. Taurus.

3. Durante siglos, hasta bien iniciada la Edad Moderna, el desconocimiento sobre el origen de las lenguas fomentó la idea del castigo divino como origen de la diversidad lingüística. BURKE, P. (2006) *enguas y comunidades en la Europa moderna*. Madrid. Akal. P. 130 y siguientes.

4. Se trataba de una combinación del latín, las lenguas románicas y las germánicas que llegó a ser empleado en algunas conferencias internacionales y en el que se han llegado a editar traducciones de la Biblia y el Corán. ECO, U. (2005) *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona. Crítica.

5. NEURATH, O. (1980) *International Picture Language*. Reading. University of Reading.



Otto Neurath jugando a las adivinanzas.

Los sistemas inventados tienen algún inconveniente que si no los descalifica por completo, si que reduce algunas de sus pretendidas ventajas. En primer lugar, nadie puede discutir que si un sistema artificial con vocación global, ya sea verbal o icónico, fuera usado de forma habitual, terminaría por adquirir muy diversas formas dialectales que acabarían con su carácter universal inicial. Sucede simplemente que como la gente vive separada, termina por crear formas de comunicación diferentes, se adapta a las características locales y su lenguaje evoluciona alejado de las otras variantes con las que no suele tener contacto. Así surgieron del latín las lenguas romances o del antiguo germánico las diversas lenguas del noroeste europeo, todas ellas con su acusada tendencia a la diferencia. Pero también sucede con muchas señales visuales, originalmente internacionales, que provocan interpretaciones distintas según el contexto cultural en que son vistas.

Los sistemas artificiales sólo pueden mantenerse inalterados si se limitan a comportarse como una lengua técnica, alejada de los usos diarios y preservada, por tanto, de la dinámica evolución que impone la cotidianeidad. El latín medieval pervivió con pocas alteraciones durante varios siglos al quedar restringido a una comunicación culta, esencialmente escrita, sin las tensiones a que el uso de los hablantes somete a las lenguas.⁶ Del mismo modo los sistemas de señales sujetos a un uso normativo rígido, como los empleados en la circulación viaria, mantienen su sentido en contextos distintos. Pero las señales que no tienen ese carácter, tienden a provocar interpretaciones muy condicionadas por el contexto y, por tanto, evolucionan hacia usos dialectales. Sin embargo, del mismo modo que Neurath, los diseñadores gráficos muestran una ingenua creencia en las posibilidades de la imagen.

Palabra e imagen en la expresión artística

No sucedió lo mismo con la pintura del siglo XX, menos segura de sus capacidades expresivas y más proclive a buscar ayuda donde fuese. Hasta entonces, durante el amplio periodo que va de principios del siglo XVI a finales del siglo XIX, la pintura se había caracterizado por dos aspectos ciertamente relacionados: la presencia dominante de la perspectiva como forma de representación y la ausencia casi completa de la escritura en los cuadros.⁷

La capacidad de los artistas de la Edad Moderna para reproducir la realidad, ya fuera por su conocimiento de la proyección cónica o por la utilización de instrumentos ópticos, hizo de la representación el principal modelo de organización pictórica durante esos trescientos años.⁸

A principio del siglo pasado este protagonismo de la imagen como representación se rompió. La fotografía, el cómic y la publicidad, por distintos motivos, propiciaron. La fotografía mostró cómo

6. Las derivaciones romances del latín terminaron por crear incluso formas dialectales conforme sus hablantes se iban separando.

7. Sin embargo, la escritura si está presente en la miniatura medieval y en otras representaciones pictóricas previas al Renacimiento.

8. El uso de la cámara lúcida en la gran pintura occidental es estudiado por el artista británico David Hockney en un libro publicado hace unos años. Hockney defiende la idea de que sin el uso de cámaras lúcidas hubieran sido imposibles determinados artificios en la representación de la realidad. HOCKNEY, D. (2001) El conocimiento secreto. Barcelona. Destino.

era capaz de reproducir la realidad de forma más efectiva, rápida y sencilla que la pintura a la que colocó en una tierra de nadie de la que no ha terminado de salir. Pero el cómic y la publicidad produjeron un trastorno de tipo distinto al proporcionar modelos de expresión no exclusivamente icónicos mucho más versátiles para comunicar ideas. La fotografía terminó por mostrarse, en su rechazo a la escritura, demasiado deudora de la pintura.



Elzie Segar. Thimble Theater.
Nada sin la escritura.

La pintura del siglo XX incluyó con más frecuencia de lo que hasta entonces había sido habitual, textos de todo tipo y condición. Las razones para ello fueron muy diversas y dependían mucho de los planteamientos que cada movimiento creativo defendía. Pero uno de los motivos que parecen estar presentes en muchos de los creadores, es la necesidad de una mayor expresividad que sólo podía resolverse mediante el uso de lo verbal, capaz de decir más cosas, de añadir significados, de matizar que lo puramente visual.

No cabe duda que el uso moderno de los textos en la pintura sólo fue posible tras la aparición de los comics y el desarrollo de la publicidad. Sobre todo, esta última forma de comunicación mostró claramente las posibilidades que la escritura aportaba al sentido de la imagen fija. El cómic también, pero precisaba de una estructura temporal más compleja que lo acercaba en exceso a la literatura convencional; la publicidad, en cambio, representaba un modelo mucho más fácil de imitar.

Esta presencia de la escritura tuvo muchas formas. En algunos casos, como en la pintura cubista, pudo servir al ornamento de los bodegones, un elemento más del atrezzo en las hojas de periódicos; en otros, como en la obra de Magritte, tenía un papel más relevante; buscaba una combinación paradójica con la imagen pictórica que sin el texto hubiera carecido de todo interés.

En el Pop Art, el texto ejercía un papel más complicado porque usaba la escritura como signo dominante de la cultura popular pero empleaba también su capacidad verbal para ejercer funciones comunicativas en unión de las imágenes. No todos los artistas tradicionalmente asignados a esta corriente han hecho un uso similar de la escritura pero desde Peter Blake a Robert Rauschenberg el texto ha tenido un evidente protagonismo en el lienzo.

En este sentido, la obra de Lichtenstein muestra esta doble influencia de los medios mixtos; es evidente que de los comics toma una forma de representación que pretende mostrar el mundo a través de los limitados recursos de la narrativa gráfica más popular; pero la influencia de la publicidad está presente en la fragmentación que supone la aislada presencia de las imágenes en forma de viñetas al margen de cualquier forma de estructura secuencial. En 1973 Roy Lichtenstein pintó "Look Mickey", en una variante, algo más elaborada, de su ya conocido estilo a partir de las tiras cómicas. En la pintura, un interior con claras referencias a los modelos tradicionales, se representa uno de sus primeros cuadros, convertido ahora en una obra digna de ser colgada en el salón de una casa respetable en el que abundan los motivos pictóricos.



"Look Mickey", óleo y acrílico sobre lienzo, 245 x 325 cm.

La banalidad es quizá el más característico signo del texto que aparece en la imagen: "Look Mickey. I've Hooked a Big One!" grita un Donald entusiasmado con la pesca. La intención del pintor al emplear la escritura no es sólo mostrar las referencias a la historieta, por otro lado presentes en la propia dicción del cuadro, en el modo en que los objetos se representan, sino obligar a construir un nuevo mensaje con texto e imagen. El texto se une a la imagen con el propósito de que los espectadores busquen una relación, quizá inexistente, que complete un significado. Aunque la escritura en principio pudiera servir para eliminar la ambigüedad, en este caso pretende todo lo contrario: provocar indefinición, sin ella el espectador tendería a la interpretación más simple. A pesar de que parece contradecir el principio general de que la escritura amplía las posibilidades expresivas, su presencia confirma esa capacidad.

La constante presencia del texto en la pintura pop no sólo angloamericana sino también europea, es un síntoma de la limitación que la imagen en si misma tenía para sus creadores. Utilizar textos simplemente implicaba la posibilidad de decir más cosas, de una forma más sutil y más concreta.

A base de buena voluntad

Los nuevos métodos de comunicación que pretendían poner en marcha los sabios de la Academia de Lagado descritos por Swift, estaban basados en un principio ciertamente sólido. Las palabras no son sino meras sustituciones, signos, de aquello a lo que se refieren, en definitiva un innecesario, cuando no molesto, intermediario entre los objetos de la comunicación y los comunicantes. El uso de los propios objetos eliminaría todas las ambigüedades a que se prestan los procesos de interpretación, la ausencia de signos, de intermediaciones, haría más directa la comunicación.

La comunicación gráfica en el siglo XX se ha tenido que enfrentar al problema de un mundo cada vez más interrelacionado en el que la maldición babélica se ha mostrado como un obstáculo para los proceso de globalización. Parece que la transferencia de significado entre los objetos y las imágenes fuera algo más consistente que entre los objetos y las palabras. El enorme peso que la visión tiene en la vida diaria ha contribuido al deseo de reducir la presencia de la palabra en el diseño gráfico mediante su sustitución por toda suerte de imágenes.

Esta convicción estaba presente incluso antes de que se generalizasen los modernos sistemas de señales pero adquirió aún más fuerza desde que la semiología se constituyó en uno de los principales soportes de esa disciplina no siempre rigurosa que se conoce como teoría del diseño.

La profusión de sistemas de señales en la sociedad global tiene su origen en la necesidad de superar estas grandes barreras que la diversidad lingüística provoca en un mundo donde el transporte ha hecho más fáciles los desplazamientos. Pero estos sistemas, de forma similar a lo que proponían los sabios de Lagado, quieren olvidar el fundamento y las convenciones de la comunicación verbal y amenazan con imponer algo sin apenas sentido, carente de articulación y por tanto, incomprensible.



¿Insomnio?.
AIGA, United States Transport, 1976.

Sólo con una importante dosis de buena voluntad pueden darse por buenos muchos sistemas que sólo son efectivos en un reducido número de situaciones y que precisan el continuo complemento de otras formas de interacción. No es raro que los usuarios se muestren inseguros en situaciones dominadas por la señalización y recurran a otras formas de información más convencional y flexible. La gente termina por preguntar.

Como tantas veces sucede con cuanto tiene que ver con la gráfica, en la señalización la forma se impone al contenido, sitúa el orden y la coherencia estética, tan gratos al diseñador, por delante de la eficacia comunicativa.

No quiere esto decir que esas señales no signifiquen nada, al contrario, dicen muchas cosas pero no las que en principio debían comunicar. Los sistemas de señales tienden a ser, sobre todo, vehículos para la identidad visual del emisor y tienen por principal función transmitir los valores asociados a su organización social antes que orientar a los viajeros. Esa es, sin duda, la más relevante consecuencia que la constante emisión de señales produce en el entorno, la presencia abrumadora de signos. Finalmente, en lugar de comunicar muchas cosas, comunican una sola: pertenecen a una institución, a una empresa, a un emisor que pone empeño en que su imagen destaque en el entorno, en las ciudades. No pretende decir nada, sólo mostrar su capacidad para construir una imagen coherente.

No sería de extrañar que en el Lagado del siglo XXI, en alguna de sus prestigiosas academias, se aconseje llevar encima un juego de señales para mantener conversaciones allí donde se viaja. Una colección de bonitos motivos que, si bien no serán quizá muy eficaces, se diseñarían en muy diversos estilos a fin de proporcionar un agradable conjunto, moderno y coherente, fácil de combinar con la ropa y el resto de complementos.

Bibliografía

- BURKE, P. (2006) *Lenguas y comunidades en la Europa moderna*. Madrid. Akal.
HOCKNEY, D. (2001) *El conocimiento secreto*. Barcelona. Destino.
LODARES, J.R. (2002) *Patria y lengua*. Madrid. Taurus.
ECO, U. (2005) *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona. Crítica.
NEURATH, O. (1980) *International Picture Language*. Reading. University of Reading.

Cómo citar este artículo

VEGA, Eugenio (2006) "Sentido y sensibilidad". paperback nº 3. ISSN 1885-8007. [fecha de consulta: dd/mm/aa] <http://www.artediez.com/paperback/articulos/vega/sentido.pdf>



Eugenio Vega

Profesor
Doctor en Bellas Artes es
Profesor de Artes Plásticas en la
Escuela de Arte 10. Es también
profesor asociado en el
Departamento de Diseño y Artes
de la Imagen en la Facultad de
Bellas Artes de la Universidad
Complutense de Madrid.

Se doctoró en 1999 con una
tesis sobre el diseño gráfico
audiovisual: "Identidad
corporativa en televisión.
Significación y diversidad en la
gráfica televisiva".

evega27@hotmail.com