

Definición de una Narrativa Visual para la Construcción de un Espacio Gráfico de Lectura



Catalina Antonia Cea Sepúlveda

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Escuela de Arquitectura y Diseño

Profesor Guía: Sr. Alejandro Alfredo Garretón Correa

Diciembre 2020

Diseño Gráfico

**Definición de una Narrativa Visual
para la Construcción de un
Espacio Gráfico de Lectura**

A mi hogar, porque a pesar de las tantas diferencias el afecto y el apoyo siempre está;

a los felinos que habitan conmigo, quienes siempre perciben todo, por permitirme entrar a sus vidas y enseñarme otras formas de amar,

a Alejandro, por acompañarme de tantas maneras estos dos años;

a mis amistades, que desde la distancia o con sus abrazos han sido un cálido lugar en donde refugiarse, por mostrarme otras formas de ver y de vivir, y por estar presentes;

a mis conocidos, quienes sin saber mucho uno del otro, han estado ahí;

a quienes ya no están, pero que me enseñaron cosas que voy a llevar conmigo siempre;

a las conversaciones que le han dado vida y forma a este proyecto;

a estos seis años, por haberme mostrado tanto;

a la fotografía, por cobijarme del mundo, por mostrarme que existe la belleza en cualquier entorno, y por recordarme que siempre seré una eterna aprendiz;

y a mí misma, por demostrarme que puedo, por la lucha por ser fiel a mí esencia y por permitirme cambiar cuando hay que hacerlo.

Índice

11	Prólogo
14	Introducción: Presentación del Caso de Estudio
20	PARTE I: INVESTIGACIÓN TEÓRICA
22	[1] Rol del Diseño en la Propuesta
24	Conceptos Preliminares
26	Archivos en Estado de Registro
27	Espacio Gráfico como Estado de Obra
28	El Diseño como Proceso: El Paso de un Estado a Otro
30	[2] Comprensión de Estructuras: unidad Mínima de Sentido
32	El Sentido en la Estructura de la Frase
33	De la Frase a Contextos de Mayor Complejidad
35	Sintaxis
36	De la Frase al Lenguaje Visual
38	[3] Montaje Cinematográfico como Principio de Estructura
40	Principio de Estructura Visual Basado en la Yuxtaposición
41	Desarrollo del Montaje desde los Inicios del Cine
43	Eisenstein y el Montaje Provocativo
45	El Montaje Reconocido en Otras Formas de Expresión
48	[4] Experiencia de Lectura en la Búsqueda de Sentido
50	Lector y la Constitución del Sentido de un Texto
51	Rol Creativo del Lector
51	Juego del Autor: Lugares de Indeterminación
53	Lectura Viva como Experiencia
54	[5] Ingenio como Base del Sentido Común
56	Aproximación al Vínculo entre Sentido Común e Ingenio
57	Sentido Común en el Montaje Cinematográfico
58	Activación de la Facultad Ingenua en la Lectura
60	[6] Pensamiento Metafórico
62	La Metáfora desde lo Semejante
63	Pensamiento Metafórico: desde lo Literario a lo Cotidiano
64	Creatividad de la Recepción

68	[7] Creación de una Imagen
70	Palabra e Imagen: Elementos Polisémicos
71	Haiku: Construcción de una Imagen
72	Imagen y Sensación
73	Aparecer: Sensación y Captación
74	Experiencia de Lectura Decantada en una Imagen
78	[8] Revelaciones Sutiles
80	El Dejar Entrever Basado en las Facultades del Lector
82	Lo Mencionado: Decirse a Sí Mismo
86	[9] Estado de Sorpresa en el Lector
88	Expectativas desde la Incompletitud
90	Afirmación o Negación de las Expectativas
91	Expectativas en Otros Medios
94	[10] Ritmo y Temporalidad
96	Movimiento y Temporalidad en los Diversos Medios
99	Reciprocidad de la Temporalidad y Narratividad
100	Ritmo: Base de la Estructura Narrativa
104	[11] Recapitulación
108	PARTE II: COLOFÓN DE ESTUDIO
110	[1] Desarrollo de Vínculos Fotográficos
112	Encuentro con el Archivo
118	Vínculos Fotográficos desde la Estructura de la Frase
120	Presentarse por Sí Mismos
122	Gestualidad
124	Sintaxis Visual
126	Agrupación de Vínculos desde su Composición en el Espacio
128	[2] Desarrollo del Espacio Gráfico
130	Referencias para el Desarrollo del Espacio Gráfico
131	Módulo Expositivo
132	Del Espacio Expositivo al Cuerpo Gráfico Editorial
133	Cortes Ortogonales y Asimetría Pop Up
134	Construcción de la Apertura
135	Paspartú Finales desde una Estructura de Variaciones

136	[3] Construcción del Ritmo de Lectura
138	Estructura de Variaciones y Pausas
138	Gofrado: Detención en su Lectura
139	Matrices
141	Bibliografía
141	Textos Citados
142	Imágenes del Archivo Histórico
144	Colofón
146	PARTE III: CUERPO GRÁFICO

Prólogo

El Taller de Titulación y los proyectos editoriales desarrollados por Catalina Cea y Javiera Reyes corresponden a una primera versión de un proyecto de investigación, el cual entre sus objetivos contempla el desarrollo de una propuesta gráfica para el diseño de una exposición con la que nos proponemos celebrar los cincuenta años del estudio del Diseño en nuestra Escuela.

Hablamos de una primera versión, dado que el trabajo editorial que se presenta aquí corresponde a una escala particular, que fue necesario establecer para encontrar una forma de superar las fuertes limitaciones que afectaron radicalmente nuestro plan de trabajo como consecuencia del fenómeno de pandemia Covid-19, el cual se manifestó de forma contemporánea al inicio de este Taller.

El proyecto de investigación que se menciona aquí está formulado bajo el título "Espacialidad Gráfica del Grabado y el Acto de Leer: Desde el Registro a la Obra" con lo cual hemos querido identificar dos aspectos relevantes que surgen como orientación para delimitar el objeto de estudio que nos hemos propuesto para diseñar una muestra de fotografías dentro del contexto de la exposición 50 años diseño eladl.

En primer lugar, el enunciado "Espacialidad Gráfica del Grabado y el Acto de Leer" se refiere a dos elementos fundamentales e íntimamente vinculados en nuestra tradición de estudio del mundo del diseño, a partir de la experiencia editorial con el dibujo llevado a cabo siguiendo el oficio de los pintores-grabadores y su correspondencia con el espacio gráfico de la lectura que identificamos así para observar la condición espacial común al dibujo y el texto, desde el rol protagónico del lector que estudiamos a través del acto de leer.

En segundo lugar, el enunciado "Desde el Registro a la Obra" constituye una forma de enfrentarse al hecho de que el material a editar está basado en los documentos fotográficos del Archivo histórico José Vial Armstrong. Desde el punto de vista del proceso editorial orientado al diseño de una exposición, tales documentos tienen en general, el carácter de datos respecto de una labor de registro sobre diversos aspectos de la actividad académica. A partir de ese estado, la etapa de la investigación realizada, se inicia asumiendo que dicho material debe ser elaborado gráficamente para alcanzar el carácter de obra con la que nos hemos planteado la exposición. Entendemos que el paso desde el estado de registro latente en los negativos, al estado de una obra, se verifica en el grado de autonomía que adquieren las fotografías al ser publicadas con un carácter determinado, mediante un trabajo

de composición del espacio en el que son presentadas a nuestros lectores.

Por esa razón, en el diseño del proyecto nos propusimos, editar las fotografías mediante la técnica de grabado de Talbot-Klič, tomando en consideración el amplio rango de tonos que es posible lograr, al transferir los originales fotográficos a una matriz de cobre entintada a mano. La implementación de este proceso estaba considerado como un elemento central en el desarrollo de este proyecto, el cual fue necesario postergar dado la imposibilidad de usar el Taller de Grabado y el carácter indefinido que alcanza a la fecha la condición de confinamiento en el contexto de pandemia en que nos encontramos.

Ante tal situación, el desarrollo de este Taller de Titulación es conducido a elaborar los fundamentos teóricos de la investigación y en ese contexto se plantea como hipótesis que el primer paso "del registro a la obra" consiste en considerar que las fotos dejan de ser unitarias al conformar una composición en que se ven dos fotos, de una vez en la página doble. La premisa que orienta dicha propuesta consiste en considerar que la yuxtaposición de dos fotografías plantea análogamente la estructura de una frase, donde la unidad mínima de sentido no radica en las palabras individualmente sino en la secuencia delimitada por la frase.

En el espacio sin palabras al que corresponde la fotografía y en general, el lenguaje visual, nuestra hipótesis considera que la propuesta del ver en relación en nuestro caso, abre el espacio del sentido como respuesta al hecho en que ambas fotografías, si bien aparecen a la vez, no implican una simultaneidad sino que al presentarse juntas ante un lector, se pone en relieve una razón por descubrir, capaz de tensar la mirada hasta encontrar los vínculos que le dan sentido al hecho de presentarse una al lado de la otra.

El desarrollo de esta propuesta, ha generado un trabajo de investigación realizado en forma paralela por Catalina y Javiera y en ese transcurso cada una ha elaborado un ensayo que reúne los elementos de sus propias argumentaciones en base a textos de diversos autores a través de los cuales revisaron la teoría del montaje en el cine, así como la construcción de las imágenes en los haiku japoneses, junto a las referencias teóricas del acto de leer y del pensamiento metafórico.

En base a esta primera etapa de orden reflexiva, se desarrollaron las propuestas de "montaje fotográfico" mediante los cuales nos hemos propuesto poner a prueba los alcances de la investigación. Para ello se plantea que cada foto debe aparecer al interior de una página doble como consecuencia del movimiento de las manos del lector que al girar una página, se despliega un paspartú asimétrico y variable en su disposición sobre la página.

Tales factores cinéticos y temporales, consecuencia del giro de las páginas, el despliegue y aparecer de las fotografías fue comprendido a lo largo del desarrollo

del proyecto como una suerte de abstracción sobre un aspecto propio del espacio expositivo, por cuanto ahí son las personas las que se desplazan hasta elegir donde detenerse y en ese acto se pasa del contexto a la posibilidad del cambio de escala implicado en la experiencia de acceder a la articulación de los detalles que distinguen el acto de leer y el acto de mirar.

A lo largo de este proceso, el proyecto editorial con el cual concluye el Taller de Titulación fue pensado inicialmente como un cuerpo gráfico conformado por la edición de la memoria de la investigación realizada en la forma de un ensayo, la propuesta de vínculos fotográficos al interior de los paspartú y un colofón de estudio que recoge los detalles de la observación y la reflexión personal sobre lo realizado.

Y desde este contexto reflexivo o de la intimidad con el propio trabajo, Catalina y Javiera proponen cada una a su manera intervenir la estructura compilatoria inicial, con lo que yo llamaría un presente dirigido al lector, al modo de una interrupción vinculante que otorga a cada edición elementos propios de la metáfora por cuenta de un giro abierto a la aventura de su pertinencia. Solo hay que leer.

Alejandro Garretón Correa

INTRODUCCION

Presentación del Caso de Estudio

El presente caso de estudio se origina en el contexto del Taller de Titulación de Diseño, el cual surge a partir de la invitación a participar en el proyecto de edición de fotografías documentales "Espacialidad Gráfica y el Acto de Leer: Desde el Registro a la Obra" por parte del profesor Alejandro Garretón. Dicho proyecto se inscribe en un contexto mayor dedicado a pensar de manera colaborativa, la exposición "50 años del Diseño en la edad", con motivo de celebración el año 2020 del cumplimiento de cincuenta años de estudio en el área del diseño en la edad PUCV. Toda esta gran exposición de carácter celebrativo pertenece a una tradición que se ha mantenido en el tiempo desde la fundación de la escuela, y se caracteriza por ser una exposición pública que se realiza cada diez años. Además, si bien está dedicada a congregarse en primer lugar, al conjunto alumnos, ex-alumnos y profesores que han sido y son parte de esta trayectoria, el hecho de que sea pública tiene la finalidad de que esté orientada también a la comunidad disciplinar de diseñadores en general y áreas afines, convocados a participar en un evento construido en base a "múltiples" lecturas y grafías sobre un presente que recoge el tiempo transcurrido.

La invitación consiste en diseñar y producir una parte de la exposición, lo que contempla realizar una edición de documentos fotográficos a partir de la exploración del Archivo Histórico José Vial Armstrong, Biblioteca Constel y Casio pea, mediante una técnica manual de impresión: la técnica del fotograbado de Talbot-Klic. Para trabajar con dichos registros fotográficos es necesario encontrar a través del desarrollo del proyecto un carácter narrativo, un carácter gráfico, y una estructura editorial que oriente la experimentación necesaria para encontrar nuestro lugar dentro de la ecuación "Espacialidad Gráfica y el Acto de Leer".

Si bien esta celebración tiene como motivo exponer y presentar distintas obras, hitos históricos, travesías y actos académicos y poéticos relevantes dentro del periodo contemplado, esta tiene el argumento de construirse a través de los fundamentos que se fueron instaurando en nuestra práctica académica, y que por lo tanto a la vez, los que orientan nuestros estudios hasta el presente, lo que se evidencia de alguna manera en los elementos de los cuales finalmente hoy tenemos registros fotográficos. Se plantea el propósito de traer la trayectoria que hasta hoy existe, el cual implica el estudio e investigación de diversas áreas de estudio, en las cuales se ha cuestionado el lugar del diseñador, tanto en el campo disciplinar como en la sociedad.

Sin embargo, si bien es una celebración con motivo histórico-retrospectivo, este proyecto propone realizar una exposición de la trayectoria de los 50 años mirado desde el presente: Trabajar con el Archivo Histórico y a partir de eso no encontrar, sino que activar o actualizar las imágenes que nacieron como registro en el tiempo transcurrido pero sin pretender relatar una historia cronológica.

A partir de todo lo anterior, se propone este momento expositivo como un espacio gráfico, y por lo tanto, se plantea que todo espacio gráfico es también un espacio

de lectura. ¿Qué requiere la lectura para que sea dada? El propósito de esa relación es buscar los grados de autonomía suficientes para que este espacio gráfico expositivo sea un espacio adecuado para los espectadores (quienes se transformarán en lectores), por lo que se toma esta ocasión como "excusa" para desarrollar un proyecto de investigación a partir de eso. Esta ecuación entre espacialidad gráfica y espacio de lectura plantea una suerte de paradoja, ya que por un lado, la gráfica puede entenderse desde lo material, lo compositivo, papeles, tintas, geometrías, texturas, soportes; y por otro, el espacio de lectura se propone como un acto, es decir, como una acción o un acontecimiento. Todo esto decanta en la pregunta: ¿Cómo se activa un régimen de lectura sin palabras?

Para adentrarse en la investigación y desplegarla se comienza estableciendo una relación entre la estructura del montaje cinematográfico y una exposición fotográfica. Esta proposición conlleva al vínculo del montaje cinematográfico con el sentido visto desde el plano de la comprensión (ahí se evidencia el nexo con el acto de leer), por lo que sirve como apoyo y punto de partida para adentrarse en el mundo de las estructuras y relaciones de los elementos del lenguaje visual. Para esto se toma como principal referente a estudiar al cineasta Sergei Eisenstein por su trabajo dedicado a explicar la Teoría del Montaje, quien propone un modelo de estructura mínima de sentido reconociendo su preexistencia en el teatro kabuki, el haiku, y la literatura en general, estructura que funcionaba para los lectores en su búsqueda del sentido a través de la experiencia de lectura.

A partir de este punto se comienza la investigación desde el ámbito teórico, y a su vez, se ha alternado paralelamente con la investigación desde el hacer a través de la experimentación gráfica, la cual se ha llevado a cabo mediante la proposición de vínculos fotográficos tomados desde el Archivo Histórico a modo de ir comprobando dicha teoría, los cuales se realizan a partir de la proposición de "ver en relación", quitando así la idea de una exposición de fotografías únicas.

En consecuencia todo lo anterior, la labor como diseñadores es elaborar y justificar un Criterio Editorial a este espacio conjugado entre gráfica y lectura. ¿Cómo se despliega y se propone el criterio editorial de este evento? Entendiendo que el desarrollo de este proyecto implica además participar en la articulación al conjunto de lecturas y grafías que conforman el total de "Diseño edad 50 años". En este contexto el rol del diseñador se torna un tema reflexivo y necesario para el desarrollo del Taller de titulación.

Sin embargo, dadas las condiciones sanitarias que acontecen en el año 2020, la realización de la exposición debió ser postergada hasta encontrar el momento propicio. Dichas condiciones también afectaron el desarrollo del estudio en el Taller de Grabado de la Escuela de Arquitectura y Diseño, por lo que tampoco se pudo concretar el estudio realizado durante la primera etapa a dos partes importantes del proyecto: en primer lugar, estudiar y desarrollar la técnica del Fotograbado, y

segundo, los prototipos expositivos. Por lo tanto, ante la imposibilidad de asistir presencialmente a trabajar y verse limitados en diversos aspectos, se decide cambiar el espacio gráfico que originalmente era el espacio expositivo por un cuerpo gráfico, es decir, una edición. En ella se estudia y trabaja la estructura de los vínculos fotográficos y la propuesta de una experiencia de lectura, desarrollándose así una propuesta editorial desde la cual queremos aportar a la reflexión sobre el sentido y la forma de la exposición.

PARTE I

Investigación Teórica

CAPITULO 1

Rol del Diseño en la Propuesta

CONCEPTOS PRELIMINARES

El cambio del espacio gráfico en donde es llevado este estudio (desde lo expositivo a lo editorial) no implica un cambio en el trasfondo del mismo. Frente a la versatilidad del medio en el que puede ser llevado a cabo y a su vez, el contenido mismo del proyecto —un criterio editorial que presente las fotografías del Archivo Histórico José Vial Armstrong de determinada manera para proponer una experiencia de lectura—, surgen las preguntas: ¿De qué manera se hace presente el diseño en el proyecto?, ¿Puede ser esto llevado como un proceso?, y por consiguiente, ¿Cuáles y cómo serían sus etapas?

Comenzando desde el origen de este caso de estudio, el proyecto "Espacialidad Gráfica y el Acto de Leer: Desde el Registro a la Obra", por una parte, se hace necesario comprender los dos primeros conceptos, «Espacialidad Gráfica» y «Acto de Leer», que para el caso de este estudio se presentan como una ecuación, es decir, ambos conceptos en conjunto, lo cual es el pie inicial del proyecto.

Comenzando con el término «Espacio» siguiendo la orientación que plantea Maurice Merleau-Ponty:

"El espacio no es el medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas. Esto es, en lugar de imaginarlo como una especie de éter en el que estarían inmersas todas las cosas, o concebirlo abstractamente como un carácter que les sería común, debemos pensarlo como el poder universal de sus conexiones. [...] recojo en su fuente el espacio, pienso actualmente las relaciones que hay debajo de este término y me percato luego de que éstas solamente viven gracias a un sujeto que las describe y que las lleva; paso del espacio espacializado al espacio espacializante." (Merleau-Ponty, 1993, p. 258)

De acuerdo con lo tratado en este caso de estudio, lo anterior tiene directa relación con el sujeto como lector de una gráfica, pero que esa gráfica (considerada como "espacio") no tiene relevancia si no se hacen relaciones con ella. Es algo que actúa, y no algo que simplemente está ahí.

Por otra parte, «Gráfica» es lo *'perteneciente o relativo a la escritura y la imprenta'* (Real Academia Española, 2020, definición 1), que en el presente caso, es cualquier tipo de soporte o elemento gráfico, como por ejemplo, lo que fue en un comienzo el espacio expositivo, y finalmente el cuerpo gráfico o edición.

«Acto» según la RAE se define como acción, tanto como el 'ejercicio de la posibilidad de hacer' como 'resultado de hacer' (Real Academia Española, 2020, definición 1 y 2). En este contexto leemos el texto inicial del Taller amereida de este semestre, dedicado a "El sentido del acto", desde el cual acotamos lo siguiente:

"[...] quisiera apuntarle al sentido poético de un acto, a aquello que lo distingue y lo singulariza, a lo que hace que "sea"... , "lo que sea que tiene que ser"... . De lo que me ha tocado, puedo decir que este ocurre cuando encuentra un espacio y un tiempo abiertos disponibles y entregados tanto a la esfera lúdica como a la esfera sagrada, permitiendo así que concurra la plenitud de nuestra condición puesto que allí encuentra cabida y se reconoce como tal al adentrarse en el arcano de sí misma..." (Covarruvias, 2020, p.1)

Asimismo, «Leer» es 'Comprender el sentido de cualquier tipo de representación gráfica' (Real Academia Española, 2020, definición 2), ante lo cual, podemos considerar, junto con Carlos que se trata del acto de leer, como la acción de leer en un espacio y momento determinado.

Por consiguiente, a partir de las definiciones y conjugaciones entre ellas, se comprende que el origen de este proyecto es el presentar una manera determinada de lectura —en este caso, lectura de imágenes— a partir del diseño de un espacio gráfico determinado.

Por otra parte, es posible identificar dos etapas principales en el proceso de diseño: El Registro, que sería la inicial, y la Obra, su etapa final. Sin embargo, a partir de esa separación surge la pregunta, ¿qué contempla una etapa y otra? ¿Cuál y cómo es el paso de un registro a una obra? ¿Cómo sería ese paso en este caso de estudio en específico y qué implicancias tendrá? Y, la pregunta más relevante, ¿De qué forma se hace presente el diseño en todo esto?

Para adentrarse en la comprensión de las etapas del proyecto, se toma como referencia al fotógrafo estadounidense Ansel Adams (1902 - 1984) por su trabajo en torno a la distinción que hace entre el registro y la obra—que en su caso sería el negativo y la ampliación realizada en el laboratorio fotográfico, respectivamente—:

"[...] un negativo no es más que un paso intermedio hacia la imagen terminada, y significa poco más que un objeto en sí mismo. En la realización del negativo se precisa una gran dosis de esfuerzo y control, no en razón del negativo, sino en orden a conseguir el mejor "material en bruto" para el positivado de la copia final.

La realización de una copia es una combinación única de ejecución mecánica y actividad creativa. Es mecánica en el sentido de que la base del trabajo final está determinado por el contenido de los negativos. Sin embargo, asumir que la copia es el mero reflejo en positivo de las densidades del negativo sería un grave error. Los valores de la copia no son determinados totalmente por el negativo, en la misma medida en que el contenido del negativo no viene absolutamente determinado por las circunstancias del material del sujeto.” (Adams, A., 2002, p. 1)

Es necesario mencionar que en el caso de Adams, él no comprende «Registro» y «Obra» como etapas de un proceso sino como «Estados» de una imagen (la imagen original, y la misma imagen reproducida con diversas variaciones en el cuarto oscuro). Es por eso que se les nombrará como “Estado de Registro” y “Estado de Obra” ya que en este caso también se estará trabajando con la misma imagen.

Adicionalmente, la primera distinción que hace entre un estado y otro, es que el registro es el estado inicial de las cosas, en su caso, la imagen original que sería el negativo, y en nuestro caso de estudio, son las fotografías que se encuentran en el Archivo Histórico José Vial Armstrong en cualquier estado y calidad. Por otra parte, Adams insiste en que la obra final no es un traspaso directo del negativo original, ya que existe —y debe realizarse— un proceso para llegar a ella, dado que dicho proceso contempla una serie de pasos a realizar. Sin embargo, en este caso, el paso de un estado a otro implica necesariamente el proceso de diseño, ya que se está trabajando en un espacio gráfico de lectura, y para eso se necesita regir bajo una estructura narrativa dada por un criterio editorial.

Por ejemplo, para ahondar en esta situación se llevará a otro tipo de contexto. En el caso de una encuesta masiva con muchas variantes (que podrían ser el caso de sexo, rangos de edad, y sea cual sea el tema en cuestión que se esté preguntando), es necesario llevarlos a una gráfica para interpretar los datos y el cruce de respuestas, sobre todo si hay preguntas de tipo cuantitativo y cualitativo a la vez. Sin una gráfica que esclarezca, resulta sumamente compleja su lectura. De esta manera, los datos duros, que son un “registro” de las respuestas obtenidas, se vuelven legibles gracias a que pasaron por un proceso de diseño.

ARCHIVOS EN ESTADO DE REGISTRO

Las fotografías con las que se está trabajando provienen del Archivo Histórico José Vial Armstrong, el cual lleva el nombre del arquitecto y profesor fundador del mismo, en el año 1952. Este archivo no sólo reúne fotografías, sino que también video, audio, dibujos, escritos, planos, pinturas y cuadernos de las diversas actividades de

“vida, trabajo y estudio” de la Escuela, la Ciudad Abierta de Amereida y de las Travesías por América, además de material documental de estudios, proyectos y obras. Así este Archivo conserva, mantiene, valoriza y disponibiliza el patrimonio artístico e intelectual de los casi 70 años de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV.

Respecto a la organización de las fotografías, éstas se encuentran en la plataforma de Flickr, la cual permite organizar todo el conjunto de imágenes en grandes grupos y dentro de ellos, distintas subcategorías. Son once las carpetas principales que llevan por nombre conceptos elementales y reconocibles rápidamente. Sin embargo, sus elementos tienen la característica que pueden perfectamente moverse entre una categoría y otra (como por ejemplo, una fotografía podría pertenecer tanto a la colección de Actividades como la de Vida Universitaria).

No obstante, esta categorización funcional es para que sean encontrables, pero se aleja de la propuesta de legibilidad que se le quiere dar a dichas imágenes en este caso de estudio. Es entonces que, a partir de eso, las fotografías en sí mismas y en relación al conjunto tienen el carácter de estado inicial, de registro o de datos —como se mencionó antes—. Todo esto indica que dicho conjunto será consecuencia de un criterio para ordenarlo y presentarlo para que sean leídos y comprendidos ya no como un gran cúmulo de documentos, sino que guiados por algo que encamine su lectura. En este punto surge la necesidad de una narrativa, lo cual conecta estos datos en su estado actual con el estado de obra que se pretende, es decir, el espacio gráfico también como un espacio de lectura. Aquí es donde el proceso de diseño es relevante para encontrar un carácter que oriente la forma de leer (sin palabras).

Como dice Ansel Adams y haciendo una analogía entre estos archivos fotográficos iniciales y un negativo, *“un negativo no es más que un paso intermedio hacia la imagen terminada, y significa poco más que un objeto en sí mismo”* (Adams, A., 2002, p. 3). Desde esta idea se puede comprender la necesidad de jamás tomar esos elementos como finales, sino que tienen la necesidad de ser pasados a una obra para que sean legibles y puedan tener coherencia y sentido a través de la propuesta.

ESPACIO GRÁFICO COMO ESTADO DE OBRA

“La creatividad del proceso de copiado es claramente similar a la creatividad en la exposición de los negativos: en ambos casos partimos de unas condiciones dadas y nos esforzamos por apreciarlas e interpretarlas. En el copiado aceptamos el negativo como un punto de partida que determina mucho, pero no todo, del carácter de la copia del final. De igual forma que diferentes fotógrafos pueden interpretar un motivo de numerosas formas en función de

su vida personal, así también cada uno de ellos debería ser capaz de obtener diferentes copias a partir de idénticos negativos.

Así pues, la copia es nuestra oportunidad de interpretar y expresar la información del negativo en relación a la visualización original, así como con nuestro concepto habitual de la imagen visual que deseamos. En la creación de la copia empezamos con el negativo como punto de partida para proceder a través de una serie de copias "de trabajo" hasta nuestro objetivo final: la "copia final". (Adams, A., 2002, p. 3).

Una «Obra» se comprende como 'cosa perdurable que resulta de la aplicación del trabajo o del conocimiento humano a un material o a un conjunto de ideas' (Oxford Languages, 2020, definición 2). Tiene también las características de acabado, y de algo que tiene autonomía para presentarse por sí mismo. Y, como dice Adams, "algo que tiene carácter propio". Además, una obra no se ve obligada a mantenerse fiel respecto a su estado inicial —si esto se piensa en diversas áreas artísticas suena obvio, pero al hablar de fotografía suena como una idea chocante ya que se suele tener la idea de que una imagen fotográfica es una fiel representación de la realidad, cuando en realidad al estar determinada por múltiples factores se puede afirmar todo lo contrario con certeza—, sino que es posible alterar ese estado inicial todo lo necesario para que comunique lo que tiene que comunicar, y que como bien dice el fotógrafo: "Verá que es una delicia ver surgir las copias en el revelador y comprobar que su visualización original ha llegado a realizarse, o en muchos casos, a intensificarse mediante sutiles alteraciones del valor". (Adams, A., 2002, p. 9).

En el caso de este estudio, ya se ha mencionado que el proceso de diseño culminará en una versión alternativa de lo que sería la Exposición de los 50 años de Diseño en la E[ad] de fotograbados realizados a partir de las imágenes rescatadas del Archivo Histórico JVA, recobrando así la manera en que las imágenes se iban a presentar en los módulos, es decir, la forma en que aparecen a la vez, y provocar una lectura en conjunto de ellas. Sin embargo, tanto en lo que era el caso de la exposición como ahora, el cuerpo gráfico, surge la necesidad de articular una estructura para generar una trama que sea capaz de enlazar todas las imágenes. ¿Qué implica, entonces, en pasar del estado de Registro al estado de Obra en este proyecto?

EL DISEÑO COMO PROCESO: EL PASO DE UN ESTADO A OTRO

Desde el primer momento en que se ven todas las fotografías del Archivo Histórico se pueden identificar varias diferencias, tanto desde el contenido que sugiere una época histórica como desde la gráfica, y que en este último punto tiene que ver con la calidad en que se encuentra la imagen y si es que la fotografía fue hecha en

formato analógico o digital. También, dentro de ese punto, destaca por ejemplo, el encuadre o composición, además de si la imagen fue correctamente expuesta o si está con exceso de luminosidad. Todas esas cosas surgen como problemática al comparar una imagen y otra. Sin embargo, aquí es donde el diseño toma total importancia, tanto para organizar las fotografías en cuanto a contenido y para unificarlas gráficamente.

Por otra parte, en el presente caso de estudio pareciera ser que la labor creativa en cuanto a la imagen en sí misma ya está hecha porque los registros preexistentes fueron realizados por otros, sin embargo, el trabajo creativo comienza en cuanto se adentra en la búsqueda de fotografías en el Archivo Histórico y su selección. Más tarde, entre toda esa selección de archivos hay que ser capaz de encontrar motivos de semejanzas entre ellos: definir una narrativa que permita la articulación entre las fotografías proponiendo así vínculos entre ellas.

Todo lo anterior conduce a la necesidad de crear un criterio editorial para facilitar la oportunidad de lectura en un contexto específico en el que se enmarca y con directrices que lo rigen. A todas las fotografías seleccionadas se les dará una forma de presentación para que los lectores que se encuentren frente a ellas se adentren en la aventura de la experiencia de la lectura, y por ende, de la extracción de sentido de lo que lean. Ese sentido se propone a través de las posibilidades de correspondencia entre fotografías, generar una especie de diálogo entre ellas para generar una tensión. Desde este punto de vista, la propuesta se aleja bastante de la idea de simplemente mostrar las cosas como fotografías históricas sueltas, y por ende, las fotos dejan de ser datos en un archivo por la vía de ponerlas en contacto unas con otras: Componer relaciones.

Finalmente, para esto es necesario relacionar y organizar tanto el contenido como la forma para que el lector —cualquiera sea, es decir, no necesariamente alguien que esté relacionado con la escuela— lo lea con tal de que adquiera sentido. Para esto, primero se comenzará estudiando la Palabra como elemento suelto en comparación a la Frase como una estructura de la unidad mínima de sentido a nivel del texto —pensado esto como una analogía de la propuesta que se está presentando al proyecto— para después extrapolarlo al lenguaje visual que concierne a este caso.

CAPITULO 2

Comprensión de Estructuras: Unidad Mínima de Sentido

Al proponer el espacio gráfico diseñado para un espacio y momento de lectura, es necesario comprender qué es leer. «Lectura» se define como 'Acción de Leer un texto' y también como 'Interpretación del sentido de un texto' (Real Academia Española, 2020, definiciones 1 y 3). Por consiguiente, «Leer» se define como 'Pasar la vista por un texto escrito para descifrarlo y comprender su significado', 'Entender o interpretar un texto de determinado modo', y, una de las definiciones que más acorde es para este caso de estudio, 'Comprender el sentido de cualquier tipo de representación gráfica' (Real Academia Española, 2020, definiciones 1, 2 y 3). En base a eso y primero en el contexto del lenguaje de la palabra, surge la pregunta: ¿De qué manera se tiene que articular el texto para que su sentido pueda ser extraído, comprendido? O incluso, de una forma más simple: ¿Cuáles son los elementos mínimos necesarios para que pueda ser comprendido el sentido?

EL SENTIDO EN LA ESTRUCTURA DE LA FRASE

A partir de lo anterior y a diferencia de lo que comúnmente se entiende, diversos teóricos y escritores a través de estudios proponen la idea de la «Frase» como unidad mínima de sentido a nivel de texto y no así las palabras por separado. A modo de ejemplo, el poeta Octavio Paz, (1914 - 1998) en su obra «El Arco y la Lira» (1956) plantea condiciones a la experiencia del sentido que es necesario anotar:

"En realidad, el vocablo nunca se da aislado; nadie habla en palabras sueltas. El idioma es una totalidad indivisible; no lo forman la suma de sus voces, del mismo modo que la sociedad no es el conjunto de los individuos que la componen. Una palabra aislada es incapaz de constituir una unidad significativa. La palabra suelta no es, propiamente, lenguaje; tampoco lo es una sucesión de vocablos dispuestos al azar. Para que el lenguaje se produzca es menester que los signos y los sonidos se asocien de tal manera que impliquen y transmitan un sentido. La pluralidad potencial de significados de la palabra suelta se transforma en la frase en una cierta y única, aunque no siempre rigurosa y unívoca, dirección. Así, no es la voz, sino la frase u oración, la que constituye la unidad más simple del habla. La frase es una totalidad autosuficiente; todo el lenguaje, como en un microcosmo, vive en ella. A semejanza del átomo, es un organismo sólo separable por la violencia. Y en efecto, sólo por la violencia del análisis gramatical la frase se descompone en palabras. El lenguaje es un universo de unidades significativas, es decir, de frases." (Paz, 1956)

Las palabras en solitario tienen múltiples significados, incluso pueden llegar a ser muy distantes unos de otros, por lo que si alguien hablara sólo con «palabras aisladas» no comunicaría nada, ya que la comunicación se basa en la comprensión del mensaje desde el emisor al receptor. Desde la base de la comprensión surge la necesidad de las frases, las cuales se pueden concebir como estructuras: las palabras se van articulando, unas con otras, bajo diversas normas básicas, y de ahí en adelante en estructuras frásicas de mayor complejidad. Unas palabras con otras se van relacionando y van tomando un sentido en común. A partir de eso, dicho mensaje puede ser comprendido con un sentido en específico, porque la comprensión se basa en la extracción de sentido.

DE LA FRASE A CONTEXTOS DE MAYOR COMPLEJIDAD

Paul Ricoeur (1913 - 2005, filósofo y antropólogo francés) en su artículo académico «Narratividad, Fenomenología y Hermenéutica» establece la misma premisa en cuanto a la frase como unidad mínima de sentido posible. Sin embargo, no se limita solo a comparar a nivel de comprensión la palabra y la frase, sino que habla de la extracción de sentido pero llevado a la comprensión en tipos y estructuras de textos más complejos, haciendo hincapié aún en la frase (por ejemplo, la unidad básica de sentido es la frase, pero esto puede ser llevado a párrafos, capítulos, y textos mucho más grandes y complejos). Ricoeur habla aquí desde el punto de vista de la comprensión del lenguaje:

"El vínculo más elemental entre el «género» narrativo y el «tropo» metafórico en el plano del sentido, está constituido por su pertinencia común al discurso, es decir, a unos usos del lenguaje de igual o mayor dimensión que la frase.

Me parece que uno de los primeros logros de la investigación contemporánea de la metáfora es, en efecto, haber desplazado el ámbito del análisis de la esfera de la palabra a la de la frase. Según las definiciones de la retórica clásica, que proceden de la Poética de Aristóteles, la metáfora es la transferencia del nombre usual de una cosa a otra en virtud de su semejanza. Para entender la operación que genera esta extensión, hay que salir del marco de la palabra, elevarse al plano de la frase y hablar de enunciado metafórico y no de metáfora-palabra." (Ricoeur, 2000, p. 196)

«Unidad significativa» —según Paz— debe entenderse como un término equivalente al de «unidad mínima de sentido» que se ha utilizado en este estudio, y «pluralidad potencial de significados» como característica intrínseca de todas las palabras

del lenguaje. Tantos términos similares podrían llegar a confundir, por lo que se tomará un extracto de «Norma y Apartado» (1985) de Godofredo Iommi en donde diferencia el sentido del significado:

"Esto es lo que quiso decir Rimbaud cuando dijo que la poesía era un largo y razonado desarreglo de todos los sentidos. (Esta última parte es la que siempre se olvida, entonces se cree que se trata sólo de un exceso de excitantes, como las drogas, el alcohol). Reitero, la poesía decía Rimbaud es "un largo y razonado desarreglo de los sentidos". Pero ¿qué quería decir con esto? La palabra sentido se puede entender mejor con un ejemplo matemático, el vector. Es una línea que tiene longitud y dirección y el álgebra vectorial calcula con el elemento direccional, que es sentido, y que en la palabra o en todas las formas valen como significaciones. Se trata del "sentido" o dirección del lenguaje en cuanto lenguaje." (Iommi, 1985)

A modo de aclaración de los términos, una palabra lleva consigo múltiples significados (o significaciones, como lo dice Iommi), y por eso el lenguaje en palabras aisladas no existe, porque sería imposible comprenderlo. Pero una palabra inserta en un contexto, o sea, dentro de una frase, apuntará a una sola dirección, adquirirá un solo significado pues, más allá de los "infinitos significados" la experiencia del sentido es singular. La idea de «sentido» como equivalente a «dirección» coincide con lo que Octavio Paz menciona:

"Cada vocablo posee varios significados, más o menos conexos entre sí. Esos significados se ordenan y precisan de acuerdo con el lugar de la palabra en la oración. Todas las palabras que componen la frase —y con ellas sus diversos significados— adquieren de pronto un sentido: el de la oración. Los otros desaparecen o se atenúan. O dicho de otro modo: en sí mismo el idioma es una infinita posibilidad de significados; al actualizarse en una frase, al convertirse de veras en lenguaje, esa posibilidad se fija en una dirección única. En la prosa, la unidad de la frase se logra a través del sentido, que es algo así como una flecha que obliga a todas las palabras que la componen a apuntar hacia un mismo objeto o hacia una misma dirección." (Paz, 1956)

SINTAXIS

Surge la pregunta en torno a la cita anterior «posibilidad de fijarse en una sola dirección». ¿Qué hace que un vocablo se fije en una sola dirección? No es el estar inserto en una frase que posea ciertas palabras en específico en su composición, sino que ese requerimiento pareciera ir más allá de eso. Surge entonces la necesidad de aclarar la sintaxis dentro de la frase, en tanto 'disciplina que estudia el orden y la relación de las palabras dentro de la oración'. Las frases presentan una articulación entre sus distintos elementos —elementos que en una frase serían sujeto, verbo y predicado— de una manera particular, sino, su sentido podría apuntar a otra dirección. Esto indica en primer lugar, que la frase se tiene que comprender como una estructura, y por ende, las estructuras tienen determinados parámetros para que funcionen, y uno de esos es la sintaxis. Para entenderlo se presentan dos ejemplos básicos:

«La calle descalza si fuese mojada me hubiera enfermado»

Si bien las palabras están articuladas en una frase, eso no da por sentado que ella tendrá un sentido comprensible. Las palabras chocan entre ellas, porque están mal articuladas. El orden correcto para eso sería «Me hubiera enfermado si fuese descalza por la calle mojada».

«Pobre Camilo perdió a su perro»

En este ejemplo las palabras están bien articuladas, pero el adjetivo «pobre» no se refiere a que le falta dinero sino que tiene una connotación de tristeza por alguien a quien le ocurrió algo malo. Ahora si la frase hubiese dicho «Camilo perdió a su pobre perro», daría la idea de que algún problema debe tener el perro, y no el sujeto principal, que sería Camilo.

Ahora en un ejemplo más complejo se cita a Godofredo Iommi en «Teoría de la Interrupción» (1985) quien habla sobre la continuidad lógica de las palabras, lo cual también puede ser extrapolado a "cualquier elemento de cualquier lenguaje":

"Vuelvo a tomar Hölderlin: «hay inversiones de palabras en un período». Un período puede ser éste: «La mesa blanca de Pedro»; hay inversiones, por ejemplo: «de Pedro la mesa blanca», etc. Sin embargo, dice Hölderlin: «la inversión del período, ella misma siendo más poderosa que la anterior y más eficaz aún, puede hacerse interminablemente la disposición lógica de los períodos a con b, «La mesa blanca de Pedro no le pertenece, es de Juan» yo puedo hacer una inversión lógica del período, «de Juan

es la mesa blanca que no le pertenece a Pedro». Primero es la inversión dentro del período, ahora son las inversiones de los períodos, la disposición lógica de los períodos están regidos por su propio devenir de la idea que se va desarrollando, este devenir tiende a una meta y la meta tiende a su fin. Dentro de este devenir y de esta inversión que yo puedo hacer tanto en el período como en los períodos, tendiendo a un fin, se puede establecer que unos son los primarios y otros los subordinados, y finalmente hay una continuidad de proposiciones subordinadas. Pues bien, dice Hölderlin: «esta construcción raramente es utilizable por un poeta», todas estas inversiones que son posibles, que descolocan una cierta continuidad lógica, digamos a b c d e, o la serie de números naturales, y que puedo invertir y por lo tanto hacer destellar, llamado el arte de la retórica, «son pocas veces» –dice Hölderlin– «útiles para el trabajo de un poeta, es decir para alguien que crea una obra».

Esto que hago con las palabras, puede ser cualquier elemento de cualquier lenguaje. Pueden ser pies, manos, cabello, ojos, etc. Hölderlin dice que la poesía empieza después. Por la continuidad de palabras." (Iommi, 1985, p. 3)

Y por último, en torno a la sintaxis y sus consecuencias que repercutan en el sentido de una frase, se trae un ejemplo que da Octavio Paz:

"No es lo mismo decir «de desnuda que está brilla la estrella» que «la estrella brilla porque está desnuda». El sentido se ha degradado en la segunda versión: de afirmación se ha convertido en rastrera explicación." (Paz, 1956)

DE LAS FRASES AL LENGUAJE VISUAL

En base a todo lo anterior se propone la existencia de una analogía de esta estructura mínima y necesaria para la comprensión del sentido del lenguaje de las palabras pero llevado al lenguaje visual, el de las imágenes.

En primer lugar, es importante comprender la imagen como un elemento polisémico (es decir, con una gran cantidad de posibilidades de significados), al igual que las palabras por sí solas —tema que se tratará en profundidad en el capítulo vii «Crea-

ción de una Imagen» . Segundo, la propuesta que se está articulando desde el rol de diseñadores para este proyecto se basa en crear una narrativa desde fotografías provenientes del Archivo Histórico, y el punto de partida para ello es establecer que serán presentadas como colecciones y no como fotografías en sí mismas, solas o únicas tal como acostumbran a ser las exposiciones fotográficas, sino que más bien esta propuesta está más cercana al diálogo entre las imágenes, por lo que se apuesta por conjugar una estructura con ellas y que a partir de esos vínculos se genere un sentido más o menos direccionado, siempre basado y a partir de esas experiencias recoger la fundamentación de un criterio editorial en el criterio editorial a establecer.

Por eso es que se propone una estructuración de las fotografías tal como en una frase, idea que hemos reflexionado en base a la teoría del montaje cinematográfico, y más específicamente, en el cineasta soviético Sergei Eisenstein (1898 - 1948), quien desarrolla una teoría acerca del montaje, planteando una analogía y conexión en la forma en que se articula la estructura narrativa en la literatura, la poesía y el teatro, y la correspondencia que se genera entre la obra y el lector o espectador. Todos los rasgos que rescata los traslada al montaje y genera así un cambio de paradigma hasta lo que en ese momento se trabajaba como tal.

CAPITULO 3

Montaje Cinematográfico como Principio de Estructura

Entendiendo que se trabajarán los registros del archivo como si fueran datos, y a su vez, que la labor del diseño es otorgar un orden a partir de una estructura para que puedan ser leídos y comprendidos, lleva por consecuencia en una primera instancia, encontrar un criterio editorial que responda a los propósitos que orientan este caso de estudio y establecer una forma particular que podría entenderse como un relato gráfico. Todo eso se traduce en pasar de los datos dispersos a un campo visible, es decir, una forma determinada. ¿De qué manera podría construirse esta estructura para establecer una trama narrativa para este proyecto?

PRINCIPIO DE ESTRUCTURA VISUAL BASADO EN LA YUXTAPOSICIÓN

Primero surge la necesidad de definir «Estructura», para lo cual resultan tres maneras de entenderlo: 'Conjunto de relaciones que mantienen entre sí las partes de un todo,' 'Modo de estar organizadas u ordenadas las partes de un todo' (Oxford Languages, 2020, definiciones 1 y 2), y como 'Distribución y orden con que está compuesta una obra de ingenio, como un poema, una historia, etc.' (Real Academia Española, 2020, definición 3), en donde esta última definición se adecúa muy bien al caso de estudio que se está tratando.

Comprendido el concepto inicial, para entender cómo se configuran las estructuras en el lenguaje de las imágenes se toma como punto de partida el montaje cinematográfico como la unidad mínima de sentido —de forma análoga en el plano de la imagen tal como la frase en el texto— porque es un lenguaje visual que yuxtapone imágenes de distinta naturaleza (elementos heterogéneos) en plan de generar correspondencias, y que a partir de ellas se genere un nuevo elemento cualitativamente distinto entre las dos imágenes anteriores, algo (un tercer componente) que surge a partir de esa secuencia, lo cual no lo vemos ni comprendemos como A+B, sino que como C por sí mismo. Por ejemplo, si tenemos la imagen de un ojo al lado de una gota de agua, se puede leer como llanto, pero no se está mostrando una persona llorando.

En base a esto, estudiamos a Sergei Eisenstein quien escribe en el la década de 1920 acerca del montaje, reconociendo en primer lugar en el espectador una cualidad creativa por ser él quien forma imágenes a partir de la articulación y diálogo entre las tomas, respecto a lo cual expresa:

"En montaje tiene una significación realística cuando las piezas separadas producen al yuxtaponerse, la generalidad, la síntesis de nuestro tema. Es la imagen que incorpora el tema.

Pasando de esta definición al proceso creador, veremos que éste se cumple de la siguiente manera: Ante la visión interior, ante la percepción del creador, está en suspenso cierta imagen, encarnación emocional del tema. La

tarea que se presenta es transformar esa imagen en unas pocas palabras y básicas representaciones parciales, las cuales, combinadas y yuxtapuestas, evocarán en la conciencia y sentimientos del espectador, lector u oyente, la misma imagen general que estuviera en suspenso ante el artista creador.

Ello se aplica a la imagen de la obra de arte considerada como un todo y a la imagen de cada escena o parte separada. Vale también para la imagen creada por un actor. La tarea que éste debe afrontar es exactamente igual: expresar con dos, tres o cuatro rasgos de un carácter o modo de conducta, aquellos elementos básicos que yuxtapuestos crean la imagen integrada lograda por el autor, el director y el actor mismo. ¿Qué es lo más notable de tal método? En primer lugar, su dinamismo. Se apoya principalmente en el hecho de que la imagen deseada no es fija o ya confeccionada, sino que surge, nace. La imagen planeada por el autor, director y actor es concentrada en elementos representativos, separados, y reconstruida finalmente en la percepción del espectador. Esto es, en realidad, el objeto final del esfuerzo creador de todo artista." (Eisenstein, 1974, p. 31)

También observa una suerte de correspondencia entre géneros literarios en donde el pensamiento de montaje ya estaba presente, y que por ende, el lector ya era capaz de comprender dichas asociaciones solo que en otros lenguajes. Explora y reconoce entonces un modelo de pensamiento preexistente a partir de asociaciones, identifica sus rasgos —es decir, extrae y transfiere lo que le causa sentido— y lo extrapola a la estructura de narración utilizada en el cine: el montaje (o sea, a su propio lenguaje).

DESARROLLO DEL MONTAJE DESDE LOS INICIOS DEL CINE

Antes de seguir con el tema de la estructura del montaje en relación a la frase y a modo de contextualización, es necesario entender cómo era el cine en sus comienzos y la importancia del montaje cinematográfico, ya que a pesar de que hoy esa narrativa se reconozca como algo obvio (no resulta sorprendente) y que por tanto forma parte de la cultura en la que está inserto el espectador, es importante explicitar que no siempre existió. Parafraseando a Vincent Pinel (2004) en su libro «El Montaje: El Espacio y el Tiempo del Film», si bien se toma como referencia a Eisenstein por el desarrollo de su teoría del montaje, no está de más mencionar que se inicia y crece como cineasta —director y montajista— en un contexto en el que el montaje

cinematográfico tenía una concepción muy distinta a lo que después se terminó por desarrollarse, en donde en un comienzo —cuando aún ni existía la idea del montaje como tal— el cine era concebido como la proyección de una grabación, la cual era una cámara fija que registraba escenas de teatro tal como un espectador lo haría desde una butaca. Más tarde y gracias al perfeccionamiento técnico de los aparatos de proyección, permitía un incremento del "metraje" que podía proyectarse de una sola vez, por lo que empezaron a juntarse tomas de carácter heterogéneo de un mismo tema, pero con la finalidad de que sean entendidas como homogéneas. De ahí que las películas se comprenden ya no como una larga grabación sino que como una "agrupación" de serie de cuadros, pero aún realizadas con tomas que contemplan toda la escena igual como se percibiría un escenario en el teatro desde el punto de vista del público. Sin embargo, surge a partir de esa simple sucesión como desarrollo de una historia una serie de problemas narrativos. Pinel ejemplifica esta situación con «Life of an American Fireman» (1903):

"Edwin S. Porter trata un salvamento de un incendio en dos cuadros: el interior de una habitación cercada por las llamas; el exterior de un inmueble con la escalera de los bomberos, que permitía acceder a una ventana del segundo piso. La acción descrita es la misma en ambos casos: los bomberos salvan a una mujer y a su hijo, luego vuelven a la habitación para apagar el fuego. Los espectadores eran obligados a contemplar dos veces la misma acción repetida íntegramente en su continuidad, una en interiores (estudio), la otra en exteriores. La idea de mezclar las dos visiones como lo haría un montaje actual era inimaginable en los albores del siglo, habría resultado del todo incomprendida por el público." (Pinel, 2004, p. 13)

Aún así, hasta ese momento la unión de esos dos cuadros repetidos pero con distintos puntos de vista estaba todavía muy lejos de ser considerado montaje. Sin embargo y de manera predecible, situaciones como esas se repetían y se complejizaban a medida que iban incluyendo cada vez más tomas (más personajes y más situaciones variadas) de carácter heterogéneo, por lo que la necesidad del orden y continuidad entre los cuadros "sugerían la idea de un ritmo" (Pinel, 2004). Es por eso que esta complejización fue empujando hacia la necesidad de una forma de construcción de la trama narrativa que reúna y presente de forma coherente la diversidad de tomas que presentaban las películas hasta ese momento, llegando a integrar planos cada vez más diversos, desde los lejanos hasta los más cercanos (por ejemplo, el plano americano o el primer plano que registra sólo el rostro de los personajes), y con ello, la alternancia del espacio-tiempo de las situaciones contrapuestas. De ahí que las tomas se van presentando ya no solo desde un punto de vista único sino que se va saltando desde el punto de vista de cada personaje a otro sobre la misma situación. Esto va a generar finalmente una "modificación en la

mirada del espectador" (Pinel, 2004), lo que significa que el espectador se va adaptando a estas nuevas formas de narrativas. De esta manera se termina alejando de lo que ocurre en el espectador en el teatro y, por consecuencia, se va a generar un lenguaje propio que va a depender de muchas más directrices de solo el espacio y los actores: la cámara y su infinidad de posibilidades cobran mucha más relevancia.

EISENSTEIN Y EL MONTAJE PROVOCATIVO

Desde lo anterior descrito hasta las primeras películas de Eisenstein (y posteriormente, el desarrollo de su teoría del montaje) transcurre otra cantidad de tiempo más y los hitos dentro del cine fueron varios. Sin embargo sirve como base para comprender lo que hoy se conoce como montaje y lo que Eisenstein propone como tal: Si el desarrollo del montaje cinematográfico alcanzó una firmeza suficiente como para enlazar todas las partes necesarias y generar una continuidad que no molestara al lector (es decir, que al juntarse las diferentes tomas no ocurrieran como choques para el espectador y que de cierta manera cada vínculo fuese invisible), y por consiguiente luego se consolida así como una especie de escritura narrativa, Eisenstein enfoca sus energías en explicar el montaje como choque, en donde los elementos heterogéneos al unirse o yuxtaponerse unos con otros generarán un nuevo componente, pero siempre dependiendo de las relaciones que haga el lector para enlazar esos elementos:

"La yuxtaposición de dos fragmentos de película se parece más a su producto que a su suma. Se asemeja al producto y no a la suma en cuanto el resultado de la yuxtaposición difiere siempre cualitativamente [...] de cada uno de los componentes tomados por separado." (Eisenstein, 1974, p. 18)

Se apoya en la proposición de esta idea citando desde el ámbito de la psicología a Koffka, quien dice:

"Se ha dicho: el todo es más que la suma de sus partes. Es más correcto decir que el todo es algo más que la suma de sus partes, porque sumar es un procedimiento que no significa nada, mientras que la relación entre el todo y la parte significa mucho." (Koffka citado por Eisenstein, 1974, p. 18)

Respecto a esa idea, explica con los siguientes ejemplos:

"El músico utiliza una escala de sonidos; el pintor una

escala de tonos; el escritor una serie de sonidos y palabras; y todo esto se toma de la naturaleza en el mismo grado. Pero el fragmento inmutable de la realidad misma en estos casos es mucho más estrecho y más neutral en significado, y por lo tanto más flexible para combinar, por lo que cuando se les pone juntos pierden todo indicio visible de estar combinados y aparecen como una unidad orgánica. Un acorde, o aun tres notas sucesivas, parecen ser una unidad orgánica. ¿Por qué debería de considerarse la combinación de tres fragmentos de película en el montaje como una colisión triple; como los impulsos de tres imágenes sucesivas?

Un tono azul se mezcla con uno rojo y el resultado es un violeta, y no una "exposición doble" de rojo y azul. La misma unidad de fragmentos de palabras hace posible toda una serie de variaciones expresivas." (Eisenstein, 1995, p. 12)

Estos ejemplos los presenta para comprender desde los elementos básicos de cada área de expresión llevado a unidades de ensambles (o uniones, enlaces), reconociendo así que "Más que ningún otro arte, entonces, el cine puede revelar el proceso que en las demás artes sucede microscópicamente" (Eisenstein, 1995, p. 13).

Sin embargo, Eisenstein no propone el montaje sólo como una yuxtaposición, sino que lo retira de la concepción norteamericana —de la invisibilidad ante el espectador, propuesto como una encadenación de un suceso tras otro— y en cambio propone el ensamble de dos planos como una colisión, un choque, explicándolo como un «conflicto de dos trozos en oposición», queriendo provocar mediante el contraste y la comparación o la similitud sensaciones e impresiones en el espectador.

Como la base de cualquier arte es conflicto (una transformación "imaginista" del principio dialéctico). La toma aparece como la célula del montaje. Por lo tanto también debe ser considerada desde el punto de vista del conflicto.

[...] Si se fuera a comparar con algo el montaje, entonces una falange de trozos de montajes, de tomas, debería compararse con la serie de explosiones de una máquina de combustión interna cuando hace avanzar al automóvil o al tractor, puesto que, de manera similar, la dinámica del montaje sirve como impulso que hace avanzar al filme como un todo." (Eisenstein, 1995, p. 42)

La idea de «choque» o «colisión» radica en lo que sucede en la mente del espectador cuando se encuentra frente a dos elementos dispares que están siendo junta-

dos, es decir, la impresión que causa dicha incongruencia, esa discontinuidad de elementos lejanos. Esto lo explica de la siguiente manera:

"La incongruencia en el contorno de la primera imagen —que ya ha quedado impresa en la mente— con la percepción de la segunda imagen subsecuente engendra, en conflicto, la sensación de movimiento. El grado de incongruencia determina la intensidad de la impresión, y determina esa tensión que se convierte en el verdadero elemento del ritmo auténtico." (Eisenstein, 1995, p. 53)

Es decir, el ensamble de dos tomas tan distintas entre sí no son solamente una colisión, sino que evocan a la percepción, impresión y tensión que se provoca en el espectador, manteniendo así un ritmo en la trama y por ende, una forma de sostenerla. En este tema se adentrará en el capítulo x «El Ritmo y Temporalidad».

EL MONTAJE RECONOCIDO EN OTRAS FORMAS DE EXPRESIÓN:

Si bien Eisenstein basa su planteamiento acerca del montaje en todo lo anteriormente construido en el cine, expresa a partir de la cita —mencionada anteriormente— "[...] el cine puede revelar el proceso que en las demás artes sucede microscópicamente" (Eisenstein, 1995, p. 13) que reconoce en el lector una cultura preexistente y que en las demás artes o medios (visual, sonoro, etc), ya existía una especie de montaje —formulado de la manera más adecuada a cada lenguaje—, y que el lector ya era capaz de comprenderlo, sólo que el cine era un lenguaje nuevo en ese momento y quizás más complejo por ser visual, sonoro y tener movimiento. Todo lo mencionado es extraído a partir sus estudios basados en diversas artes japonesas:

Primero trae a presencia el Teatro Kabuki en donde rescata que la diversidad de elementos que lo componen provocan una multiplicidad de sensaciones ya que evocan a todos los órganos sensoriales y diversas extensiones de expresión: Voz, sonido (entendiéndose como sonidos a parte de la voz), movimiento y espacio. Sin embargo, todos estos elementos actúan en conjunto, no hay subordinación de categorías, o como bien él lo expresa, no se acompañan unas con otras (entendiendo el acompañar como una cosa respecto de otra, es decir, con este término se entendería que existirían jerarquías entre ellos), sino que "funcionan como elementos de igual importancia" (Eisenstein, 1995, p. 26). A esta cualidad Eisenstein lo nombra como «Ensamble Monístico». De esta forma puede decirse que son en parte autónomos (no necesitan del apoyo de otro para entenderse) y que a su vez al unirse provocan grandes y fuertes sensaciones en los espectadores evocando en su cerebro por una vía u otra.

Eisenstein reconoce también el cine en la cultura representacional japonesa: su

escritura. Su evolución a través de los años evidencia cambios que se fueron generando a través del ensamble de los elementos que iban componiendo los conceptos. Sin embargo, a nivel de pictogramas, se puede explicar de la misma manera que en un comienzo. Dos elementos diversos puestos uno al lado de otro dan a entender un concepto totalmente nuevo, es decir, un ideograma:

*un perro + una boca = **ladrar***

*una boca + un niño = **llorar***

*un cuchillo + un corazón = **pena***

Reconoce en estos simples ejemplos lo que sucede en el montaje.

A partir de esto menciona el Haiku, poesía japonesa en la cual rescata una estructura análoga a la del ideograma. Si bien este último trata conceptos básicos, el haiku en sus pocos y cortos versos evidencian sensaciones, que sumadas unas tras otras, van provocando imágenes mentales. Eisenstein extrapola la sucesión de versos del haiku al cine y considera cada uno de ellos como una toma, pero que, al comprender el poema como una unidad (ya que que sus versos sólo tienen sentido en conjunto) y llevándolo al montaje básico, reconoce en el cine la unidad mínima de sentido: la «Secuencia», término utilizado en el lenguaje cinematográfico que se define como *'plano o serie de planos que constituyen una unidad argumental'* (Real Academia Española, 2020, definición 3) (este término no lo utiliza propiamente tal Eisenstein, pero hoy esa unidad básica del cine al que él lo entiende como célula —diferenciándola así de la «Toma», que bajo la misma analogía sería una molécula—).

Sin embargo, el Haiku es un tipo de poesía que presenta sensaciones y que no dice todo de forma exhaustiva, sino que de cierta forma queda incompleto para que el lector lo finalice: *"Se debe observar que la emoción va dirigida al lector, ya que, como lo ha dicho Yone Noguchi, «son los lectores quienes hacen de la imperfección del haiku una perfección del arte»."* (Eisenstein, 1995, p. 36). Lo mismo ocurre con el montaje cinematográfico, el montaje permite y activa la capacidad creadora de los espectadores al dejar escenas aparentemente incompletas. Es decir, necesita de la correspondencia de parte del espectador o del lector (dependiendo del caso) para que la obra presentada se complete, o sea, que adquiera su sentido. ¿Cómo se da la correspondencia del lector hacia lo que lee? Esto se explica en el siguiente capítulo con base en la teoría de «El Acto de Leer» de Iser, lo cual aplica también al caso del cine (o aún más general y que responde a nuestro caso, a la lectura de imágenes en general).

CAPITULO 4

Experiencia de Lectura en la Búsqueda de Sentido

La lectura se da cuando existen texto y lector. Sin embargo, se propone que en esta situación existe un acto de correspondencia por parte del lector hacia lo que está recibiendo, por lo que no se da por garantizada la comunicación sólo por la mera existencia de ambos. Ahí la razón de que, por una parte, el lector termina por completar la obra, o como explica el teórico alemán dedicado a la literatura, Wolfgang Iser (1926 - 2007), *"el texto se completa cuando se constituye sentido"* según lo clarifica en su teoría acerca de todo lo complejo que implica la lectura publicada en el texto «El Acto de Leer: Teoría del Efecto Estético» (1987).

Ya fue visto anteriormente cómo las situaciones de estructuras —y por ende, de entendimiento— por parte del lector o espectador se dan de manera muy similar entre los distintos lenguajes (ya sean sonoros, visuales o a nivel de texto), por lo que si bien la teoría del Acto de Leer está explicada para el mundo de las palabras escritas y el ejercicio de leer en sí mismo y todo lo que eso conlleva, también puede extrapolarse al lenguaje visual. Esto se dice en base a lo que propone Ricoeur en «Narratividad, Fenomenología y Hermenéutica» en torno a la relación recíproca que existe entre la narratividad y la temporalidad, en donde tanto en los textos de ficción como en los modos narrativos distintos al lenguaje textual —como lo son el cine y las artes plásticas— poseen un carácter temporal que es ordenado por la función narrativa, y a la vez, propone que *"Todo lo que se cuenta sucede en el tiempo, arraiga en el mismo, se desarrolla temporalmente; y lo que se desarrolla en el tiempo puede narrarse"* (Ricoeur, 2000, p. 190). Este punto se verá en detalle en el capítulo x «Ritmo y Temporalidad».

LECTOR Y LA CONSTITUCIÓN DEL SENTIDO DE UN TEXTO

Parafraseando a W. Iser (1987) en su texto «El Acto de Leer: Teoría del Efecto Estético» se explica que de manera equivocada se suele entender y representar la comunicación como «*via unidireccional entre texto y lector*», dejando así una idea del lector como un ente pasivo en el proceso de entendimiento. Sin embargo en la práctica, el texto sólo es una parte de la comunicación ya que *"necesita de la actualización por medio del lector para que pueda ser recibido"*, por lo que el texto —entendido como una estructura compleja, ya que contiene en ella diversos niveles de desarrollos de ideas, tales como la frase, el párrafo, los capítulos, y en ocasiones secciones más grandes que agrupan dichos capítulos— y la lectura —entendida por su parte como un proceso interno que requiere una serie de requerimientos para realizarla— componen en conjunto *"los complementos de la situación de comunicación, que se realiza en la medida en que el texto aparece en el lector como correlato de la conciencia"*. Si bien es el texto es el que comienza la comunicación —por su condición propia de "mensaje"— sólo es posible concretarse si quien lo recibe realiza procesos internos de la conciencia necesarios para su comprensión, tales como la captación de dicha información recibida en primer lugar y la reelaboración de la misma de forma posterior. En este sentido, el texto *"al completarse en la constitución de sentido que debe ser culminada por el lector"* se comporta en una primera instancia como un

"indicador de lo que hay que realizar, y por lo tanto, todavía no puede ser producido", es decir, algo que debiera ser pero que aún no es, ya que la información sólo está ahí, pero no tiene mucho valor en sí misma si no es interiorizada y comprendida por el lector.

ROL CREATIVO DEL LECTOR

Los procesos internos de la conciencia —mencionados anteriormente— ocurren a modo de traducción mediante el lector va haciendo las relaciones de la información que va asimilando:

"Los signos del texto o, en caso dado, sus estructuras, adquieren su finalidad en cuanto que son capaces de producir actos en cuyo desarrollo tiene lugar una traducibilidad del texto en la conciencia del lector. Con ello se expresa a la vez que estos actos, producidos por el texto, se sustraen a una conducción omnimoda que sería efectuada por el texto." (Iser, 1987, p. 176)

En primer lugar, esta especie de ambivalencia entre el texto, lo que produce, el ejercicio de la lectura, y lo que ocurre en la conciencia del lector, da a la lectura un carácter dinámico, ya que, como se ha mencionado anteriormente, se tiene la idea de que el texto es lo único importante para la lectura, sin embargo, Iser propone que no es gracias a lo que se va produciendo en el texto y por el texto es que él adquiere sentido. Entre texto y lector se da un proceso de efecto cambiante; que, como se mencionó en el capítulo anterior, es una suerte de correspondencia. Así se justifica la creatividad de la recepción por parte del lector, ya que es el único que le da realidad a dicho texto.

Sin embargo, el carácter creativo en el lector no es una aptitud que esté todo el tiempo presente frente cualquier contexto. Antes que todo debe entenderse como una capacidad que se ve activada por la facultad del ingenio, y por consiguiente, de la fantasía —tema que se tratará con mayor profundidad en el siguiente capítulo «Ingenio: Base del Sentido Común»—. Por otro lado, la capacidad creativa tampoco podría verse como tal si es que en un texto está todo dicho, todo explicado. Se requiere un juego por parte del autor el cual consiste en dejar entrever elementos, rasgos, características y situaciones, y otras silenciarlas.

JUEGO DEL AUTOR: LUGARES DE INDETERMINACIÓN

Las facultades del ingenio y de la fantasía no deben pensarse como elementos previamente dados en el ser humano y que ocurrirá indiscutiblemente, sino que

más bien comportan una actitud frente a algo, en este caso, ante un texto. Sin una actitud predispuesta hacia la fantasía —es decir, sin un lector dispuesto a entrar en un mundo ficticio e imaginar todo lo que allí existe— no será factible la capacidad creativa del lector.

A su vez, como autor de una obra se tiene la labor de no decir todo, que es lo que se explicó en la sección anterior en torno a que, de lo contrario —si el autor entrara en largas descripciones del mundo fantástico de su trama— el espacio del lector para poder crear sería infimo. Esto se aclara en la cita que presenta Iser de Laurence Sterne y su posterior acotación respecto de ella:

" «[...] ningún autor que comprenda los límites precisos del decoro pretendería pensarlo todo: el respeto más profundo que se puede rendir al entendimiento del lector es repartir este asunto amistosamente con él y dejarle algo que imaginar por su parte». *Autor y lector, pues, participan en sí el juego de la fantasía, que ciertamente no se iniciaría si el texto pretendiera ser algo más que sólo regla de juego. Pues la lectura se convierte sólo en placer allí donde nuestra productividad entra en juego, lo que quiere decir: Allí donde el texto ofrece una posibilidad de activar nuestras capacidades.*" (Iser, 1987, p. 176)

El juego de la fantasía entre creador y lector es, como se dijo antes, no decirlo todo y dejarle al autor la capacidad de imaginar. Esto se concreta en que el autor deja su texto "escrito a medias", o sea, dejar ciertas cosas inconclusas para activar la capacidad creativa del lector:

"Para Ingarden, un texto está inconcluso una primera vez en el sentido de que ofrece "visiones esquemáticas" que el lector está llamado a "concretizar"; Con este término se debe entender la actividad creadora de imágenes por la que el lector se esfuerza en figurarse los personajes y los acontecimientos referidos por el texto; la obra presenta lagunas, "lugares de indeterminación", precisamente en relación con esta concretización creadora de imágenes.

Un texto está inconcluso una segunda vez en el sentido de que el mundo que propone se define como el correlato intencional de una secuencia de frases (intentional Satzverrelate), del que hay que formar un todo, para que ese mundo sea buscado. Aprovechando la teoría husserliana del tiempo y aplicándola al encadenamiento sucesivo de las frases en el texto, Ingarden muestra cómo cada frase apunta más allá de ella misma, indica algo que hay que

hacer, abre una perspectiva [...]." (Ricoeur, 2004, p. 880)

LECTURA VIVIDA COMO EXPERIENCIA:

Todo ese entrelazamiento de sucesos, primero, de la completitud de un texto a partir de la extracción de sentido por parte del lector, y luego, el juego que propone el autor de dejar «lugares de indeterminación» a medida que avanza el texto confiando en la capacidad creativa del lector, se reúnen en conjunto como una experiencia. A esto se refiere Godofredo Iommi en «Eneida Amereida»:

"Variadas y legítimas son las formas de leer. Sea con tedio entrecortando la lectura por fatiga o ensueño, sea por distracción suspendiéndose. Otras por real gusto que es el surco de la cultura con la que maduramos, o por ilustración a fin de lucirnos en los reflejos del recuerdo. A veces, las menos frecuentes, la lectura nos toca, nos despierta, nos advierte o nos llama. No importa el modo como sucede, pero se nos transforma en un toque, en un llamado. Puede decirse entonces que la lectura nos acontece como una experiencia." (Iommi, 1982)

A partir de lo dicho por Iommi se afirma que las diversas formas de leer son a su vez diversas experiencias vividas a través de la lectura. Sin embargo, ¿es posible guiar una experiencia de lectura diseñando el espacio gráfico en el cual se presenta su contenido?

Desde eso, este caso de estudio propone la versión variada del espacio gráfico —la cual tiene el origen en la exposición de los 50 años de Diseño— de los paspartú móviles como una experiencia de lectura. Se confía en el lector de las fotografías como un ser que es capaz de hacer relaciones de lo propuesto —en este caso, las estructuras de relaciones que se presentan cada vez— y que con ellas se complete la obra.

Por otra parte, se sabe a partir de lo visto en este capítulo y en el anterior sobre lo que trata Eisenstein con su Teoría del Montaje, que el espacio gráfico diseñado se enfrentará a sujetos no solo capaces de hacer relaciones en un texto —que vendría siendo la lectura—, sino que también a quienes han tenido la experiencia en muchos contextos de leer imágenes, y no necesariamente leer una por separado, sino que en conjunto, relacionadas unas con otras, tal como ocurre en el cine.

Como editores de este espacio gráfico de lectura tenemos la confianza de que el lector es un ser creativo, pero esta creatividad no existe todo el tiempo, sino que hay que activarla. Sin embargo, la capacidad creativa está dada por la facultad del ingenio, la cual es una facultad propia del ser humano.

CAPITULO 5

Ingenio como Base del Sentido Común

El capítulo anterior se centra en la capacidad del lector frente a un texto para completarlo mediante sus facultades de la conciencia —que, recordando, eran la captación de la información y la reelaboración de ella, además de la imaginación como acción que da vida al texto—, y de cómo a través de eso es capaz de completar el texto a través de la constitución de sentido. La apariencia de incompletitud del texto tiene su origen en la facultad creativa del lector, en donde se establece un juego en que el autor deja "espacios vacíos" en la trama confiando en que serán completados por medio de la capacidad imaginativa basada en sus propias experiencias, es decir, haciendo relaciones entre el mundo conocido y el mundo ficticio en el que se está adentrando. Así como Eisenstein confía en que los espectadores en el cine son capaces de formular nuevos conceptos a través de imágenes que "chocan" —las cuales son incongruentes entre sí, produciendo una impresión en quien lo está viendo—, reconoce este pensamiento apelando a la cultura literaria existente, rescatando así en el lector un ser capaz de hacer relaciones entre los elementos "dichos a medias", o bien como dice Ingarden, lugares de indeterminación (como se mencionaba en el capítulo anterior), y lo extrapola al cine. Este capítulo se centrará en el origen de la capacidad de hacer relaciones, el cual se encuentra en lo que se conoce como sentido común, para lo cual se basará en el texto «Vico y el Humanismo» (1999) de Ernesto Grassi (1902 - 1991), filósofo italiano.

APROXIMACIÓN AL VÍNCULO ENTRE SENTIDO COMÚN E INGENIO

"En la tradición racionalista se considera al sentido común un pensamiento «popular» o «Común» (en el sentido negativo del término)", en lo que coincide el planteamiento que según Kant, "la palabra común [...] se entiende vulgare, lo que en todas partes se encuentra, aquello cuya posesión no constituye un mérito ni ventaja alguna." (Grassi, 1999, p. 23)

Sin embargo y en contraposición a eso surge la pregunta: ¿Qué facultad constituye la base de la estructura del mundo humano y, por tanto, del sentido común? Vico indica al ingenio por su función "inventiva", en donde reconoce a dicha facultad con un carácter bastante lejano a lo que se plantea en la cita anterior. Esto se fundamenta en algunos enunciados que hace Vico en torno a esta idea:

"«El ingenio penetra y conecta en una relación común [...] cosas que al hombre común le parecen extraordinariamente fragmentarias y dispares» en donde mediante este vínculo -el ingenio- «las cosas se muestran conectadas y relacionadas»." (Grassi, 1999, p. 24)

"«La facultad de conocer es el ingenio, mediante el cual

el hombre observa y crea similitudes». [...] «El ingenio es la facultad de reunir en una sola las cosas separadas y distintas»." (Grassi, 1999, p. 25)

Además, existen también otras exposiciones frente a este mismo concepto:

"Baltasar Gracián (1601-1658) define el ingenio como la facultad «que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos». Mientras que Ludovico Muratori (1672-1750) define el ingegno como la «facultad y la fuerza activa mediante la cual el intelecto recoge, une y descubre la similitud, la relación y el fundamento de las cosas»." (Grassi, 1999, p. 25)

SENTIDO COMÚN EN EL MONTAJE CINEMATográfico

Reuniendo todas esas premisas en torno al concepto de ingenio se puede volver a la referencia en el montaje cinematográfico, el cual es más cercano y concreto a nuestra propuesta de diseño de reunir fotografías que de alguna manera se provocará —o se encaminará— al lector a corresponderlas al establecer relaciones entre ellas. Sin el ingenio humano esa estructura narrativa —el desarrollo del montaje— nunca podría haber avanzado a lo que hoy se conoce como tal, lo cual se explica a continuación.

En «El Montaje: El Espacio y el Tiempo del Film» de Vincent Pinel (2004)—texto que se toma como apoyo en el capítulo «Principio de Estructura que toma como referencia el Montaje Cinematográfico»— pareciera que toda la labor de la evolución del mismo recae totalmente en los cineastas con sus atrevimientos en cuanto a la sumatoria de cuadros al total de la película o los distintos tipos de planos según el encuadre. Sin embargo, si bien Eisenstein arriesga más tarde por una forma muchísimo más radical de realizar el montaje cinematográfico, el cual basa en una propuesta de ensamblar elementos sumamente discordantes (propuesta muy alejada de la idea inicial de que el montaje fuese casi invisible), provocando así en el espectador una gran impresión ante la incongruencia en una primera instancia, en todo momento reconoce en él la facultad para reunir y ensamblar esas tomas dispares —o sea, que sería capaz de comprender dichos ensambles—, y que a pesar de que Pinel expresa que sus primeras películas fueron pensadas para "moldear al público", gracias a lo que ahora se comprende por ingenio y relacionado al sentido común se puede afirmar que su apuesta va con la convicción de que hay posibilidad para lograrlo porque ya existía esa forma de ensamblar elementos dispares en otras artes y que por ende sus respectivos lectores lo comprendían, pero esa existencia se basa en que es una condición propia del ser humano.

ACTIVACIÓN DE LA FACULTAD INGENIOSA EN LA LECTURA

Ahora bien, llevado a este proyecto, de manera análoga al pensamiento que tiene Eisenstein en la intuición sobre el ingenio humano, se tiene la certeza de que el lector del espacio gráfico será capaz de establecer relaciones por más compleja que sea la situación, siempre y cuando existan maneras por dónde seguir —surge la necesidad de encaminarlo—, o sea, se le facilitará la lectura a partir del criterio editorial que se establezca, y con ello, se activará la facultad ingeniosa del lector para conducirlo a la búsqueda del sentido de los vínculos fotográficos.

Volviendo a las definiciones en torno al Acto del Ingenio, se rescata una fuerte relación con el pensamiento metafórico. Y precisamente Grassi (1999, p. 25) menciona que Vico define la facultad ingeniosa como un requisito del pensamiento metafórico: *"En las frases ingeniosas prevalece la metáfora"*. ¿Cómo se relaciona el pensamiento metafórico con este caso de estudio?

CAPITULO 6

Pensamiento Metafórico

Retomando la relación del capítulo anterior con el presente, se vuelve a mencionar lo dicho por Vico: *"En las frases ingeniosas prevalece la metáfora"* (Grassi, 1999, p. 25) y su definición de la facultad ingeniosa como requisito del pensamiento metafórico. Desde un primer momento frente a estos dos enunciados que hablan acerca de lo mismo es posible establecer una reciprocidad entre la facultad ingeniosa y el pensamiento metafórico. Para comprender esto es necesario comprender la metáfora desde el plano del sentido:

LA METÁFORA DESDE LO SEMEJANTE

Ricoeur presenta una definición de Aristóteles: *"hacer buenas metáforas es percibir lo semejante"* (Ricoeur, 2000, p. 197), ante lo que surge la pregunta: ¿Qué es percibir lo semejante? a lo que responde:

"Si la instauración de una nueva pertinencia semántica conlleva que el enunciado «tenga sentido» como un todo, la semejanza consiste en la aproximación creada entre unos términos que, estando primero «alejados», aparecen repentinamente como «próximos».

La semejanza consiste, pues, en un cambio de distancia en el espacio lógico. No es otra cosa que este surgimiento de una nueva afinidad genérica entre ideas heterogéneas." (Ricoeur, 2000, p. 197)

También presenta la idea con otras palabras: *«la metáfora es la transferencia del nombre usual de una cosa a otra en virtud de su semejanza»* (Ricoeur, 2000, p. 196). Sin embargo este "nombre inusual" siempre se da en un contexto mayor y nunca de palabra a palabra —recordar la estructura de la unidad mínima de sentido—; por ende, en base a eso, explica a continuación:

"La metáfora es, en primer lugar y principalmente, una atribución impertinente, comprendemos el motivo de la distorsión que sufren las palabras en el enunciado metafórico. Dicha distorsión es «el efecto de sentido» requerido para preservar la pertinencia semántica de la frase." (Ricoeur, 2000, p. 196)

Pero si bien se ha hablado en todo momento del enunciado metafórico —ya extraído de la idea de palabra-palabra sino que se da de palabra a la frase— Ricoeur propone que la metáfora se da dentro de un contexto mayor:

"[...] la operación metafórica sólo requiere, estrictamente

hablando, el funcionamiento básico de la frase, a saber, la predicación. Pero realmente, en su uso, las frases metafóricas requieren el contexto de un poema entero que entreteja las metáforas. En este sentido, podría decirse, con un crítico literario, que cada metáfora es un poema en miniatura." (Ricoeur, 2000, p. 196)

La necesidad de contexto para comprender una metáfora tiene relación con el encaminamiento que va haciendo el autor para que el lector comprenda las situaciones inconexas que se le van presentando a medida que avanza en una trama (trama también aplicaría dentro de un poema según lo que Ricoeur expresó como «entretejer las metáforas»), es decir, todas las frases en un texto —o todas las imágenes en una secuencia cinematográfica— se van enlazando unas con otras y el sentido es progresivo, lo cual no precisamente niega que cada frase en sí misma no pueda tener su propio sentido, de forma independiente.

Por otra parte, el autor plantea la idea de contexto dentro de un poema, sin embargo, esa idea puede extraerse y poner dentro de otros contextos, incluso fuera de lo literario. Es por eso que, la metáfora en sí misma, es considerada una figura o tropos literaria pero también como un pensamiento ya fuera de la poesía y literatura en general: en un contexto cotidiano. Por ejemplo, se presenta la situación de dos personas conversando acerca de un tema. Uno de los sujetos no entiende algo, y el otro, en vez de entrar en detalles y explicaciones punto por punto opta, sin entrar en grandes razonamientos, por ejemplificar lo dicho a través de una metáfora.

PENSAMIENTO METAFÓRICO: DESDE LO LITERARIO A LO COTIDIANO

Luego de entender la metáfora desde varios puntos de vista, se propone que, a diferencia de como en un primer momento se puede asimilar, la metáfora no sólo pertenece o se mueve dentro de un género literario. Por ejemplo, Grassi (1999) dice *"la metáfora es la forma originaria de elevar lo particular a lo universal mediante la representación figurativa, para alcanzar una revelación inmediata del conjunto"*, es decir, que la metáfora puede llevarse ya a un "Pensamiento Metafórico" puesto que se mueve dentro de la misma base —la facultad de ingenio— para comprender el enunciado. También Octavio Paz expone que:

"El lenguaje tiende espontáneamente a cristalizar en metáforas. Diariamente las palabras chocan entre sí y arrojan chispas metálicas o forman parejas fosforescentes [...]. Cada palabra o grupo de palabras es una metáfora. Y asimismo es un instrumento mágico, esto es, algo susceptible de cambiarse en otra cosa y de transmutar aquello que toca: la palabra pan, tocada por la palabra sol, se vuelve efectivamente un astro; y el sol, a su vez, se vuelve

un alimento luminoso. La palabra es un símbolo que emite símbolos." (Paz, 1956)

Por ende, según lo que postula Grassi en cuanto a que «es la forma originaria de elevar lo particular a lo universal», y según lo que dice Paz (1956) «de manera espontánea el lenguaje tiende a hacer metáforas», resulta entonces que más que una compleja articulación y razonamiento para su formulación, las metáforas son parte de la esencia humana y se da de forma cotidiana, pero siempre dependiendo de la cultura en la que se encuentre (no va a ocurrir la misma "rapidez" ingeniosa en cuanto a decirla por una parte y comprenderla por la otra en un lugar —por ejemplo, un país o una región geográfica de mayor o menor magnitud que un país— que en otro muy lejano, que tendrá referencias históricas, culturales y sociales distintas. En concreto, no es lo mismo hablar metafóricamente en Chile que en España, que en dicho caso, son regiones con una carga cultural muy distinta). Bien se ha entendido que se da gracias a la facultad del ingenio, y que si bien es propia al ser humano, esta facultad debe activarse, por lo que más bien se debe hablar de una actitud ingeniosa, porque surge en cuanto existe un acto reflexivo y creativo por parte del lector.

CREATIVIDAD DE LA RECEPCIÓN

Luego de entender lo que sucede a nivel semántico con las palabras en la metáfora, es necesario atribuir el rol que tiene el lector. En un primer momento Aristóteles en su definición se enfoca en quien realiza las metáforas, en quien la ideó. Sin embargo, Ricoeur plantea la idea de la innovación semántica por parte de quien la recibe y realiza los procesos internos de la conciencia ante esta incongruencia que se le aparece, y por ende, posee una facultad creadora:

"En la metáfora, la innovación consiste en la producción de una nueva pertinencia semántica mediante una atribución impertinente: «La naturaleza es un templo en el que pilares vivientes ...».

La metáfora permanece viva mientras percibimos, por medio de la nueva pertinencia semántica -y en cierto modo en su densidad-, la resistencia de las palabras en su uso corriente y, por lo tanto, también su incompatibilidad en el plano de la interpretación literal de la frase: El desplazamiento de sentido que experimentan las palabras en el enunciado metafórico [...] tiene por función salvar la nueva pertinencia de la predicación "extraña", amenazada por la incongruidad literal de la atribución." (Ricoeur 2004, p. 23)

"Hay metáfora, entonces, porque percibimos, a través de la nueva pertinencia semántica —y de algún modo por debajo de ella—, la resistencia de las palabras en su uso habitual y, por consiguiente, también su incompatibilidad en el nivel de la interpretación literal de la frase. Esta oposición entre la nueva pertinencia metafórica y la impertinencia literal caracteriza a los enunciados metafóricos entre todos los usos del lenguaje en el nivel de la frase." (Ricoeur, 2000, p. 196)

Lo que formula Ricoeur como situación de comprensión de las metáforas por parte del lector resulta como razonamiento análogo a lo que sucede en el cine producto del montaje: los espectadores están todo el tiempo elaborando relaciones "un poco más allá" de lo que se le presenta como imagen y están constantemente "luchando" desde el plano de la comprensión del sentido contra esa incongruencia que provoca la primera impresión literal de las imágenes que van apareciendo, como por ejemplo sería una toma de un auto viniendo de frente, luego los ojos de una mujer abriéndose y más tarde un bolso tirado lejos en el suelo. Todo eso se comprende como la secuencia del atropello a una persona, pero que no fue presentado como tal. Esas imágenes por separado, o bien cada una de ellas en conjunto con otras tomas, podrían pertenecer a otras secuencias de hechos, incluso muy distintas a lo que ocurrió en esta; sin embargo, estas articuladas entre sí hacen que cada una se direcciona hacia un solo sentido.

Sin embargo, todo el juego de la innovación semántica frente a los elementos que surgen ante el lector provocando incongruencia están fuertemente ligadas a la facultad creadora que, en concreto, se evidencia en la capacidad de la imaginación:

"Aquí es donde entra en juego la imaginación creadora, como esquematización de esta operación sintética de aproximación. La imaginación es esta competencia, esta capacidad de producir nuevas especies lógicas por asimilación predicativa y para producirlas a pesar de y gracias a la diferencia inicial entre términos que se resisten a ser asimilados." (Ricoeur, 2000, p. 197)

A lo que Grassi agrega: *"La fantasía es el «Ojo del ingenio» debido a su función de crear metáforas originales mediante la transferencia de significados"* (Grassi, 1999, p. 117).

«Fantasía» e «imaginación creadora» recaen en lo mismo: la capacidad del ser humano en que las palabras se transforman en imágenes («lo simbólico del lenguaje», como decía Paz anteriormente con su ejemplo metafórico al juntar pan y

sol, y los posibles significados e imágenes mentales a partir de eso). También Grassi relaciona lo que resulta en la mente del lector desde la imaginación y su relación con el lenguaje: "[...] el primer lenguaje fue un lenguaje de fantasía o, con otras palabras, que los primeros pueblos fueron poetas: [...] Esos caracteres poéticos eran ciertos géneros fantásticos (o imágenes, sobre todo de sustancias animadas, [...]) formadas por su fantasía" (Grassi, 1999, p. 26).

Y aquí, la visión más clara en torno al pensamiento que hay detrás del ejercicio mental de unir cosas distantes por medio de la semejanza y su relación con la imagen:

"Por otra parte, en la lógica de la fantasía el acto de poner en relación (legein) «cosas que están lejos las unas de las otras» es el resultado de una conexión inmediata, originaria, que debido a su inmediatez sólo puede aparecer en forma de una visión momentánea o, con otras palabras, de una imagen." (Grassi, 1999, p. 33)

A partir de eso puede apreciarse la imagen como resultado de la nueva pertinencia semántica que entrega el lector al momento de enfrentarse a elementos discordantes entre sí en cuanto a sentido. Sin embargo, pareciera ser que la imagen no se genera como resultado de la comprensión sino que al revés: la comprensión se da gracias a la formación de ellas. Ahí radica la capacidad creativa del lector en el Acto de Leer.

CAPITULO 7

Creación de una Imagen

PALABRA E IMAGEN: ELEMENTOS POLISÉMICOS

Si poner en relación dos elementos habitualmente lejanos es el resultado de una conexión inmediata, y que esta conexión llega por medio de la creación de una imagen mental ante una situación de palabras discordantes entre sí en el plano del sentido, surge entonces la pregunta de por qué surge una imagen desde la palabra a modo de aclarar mentalmente una situación de tensión. ¿Desde dónde surge la relación entre las palabras y las imágenes?

"La palabra imagen posee, como todos los vocablos, diversas significaciones. Por ejemplo: bulto, representación, como cuando hablamos de una imagen o escultura de Apolo o de la Virgen. O figura real o irreal que evocamos o producimos con la imaginación. En este sentido, el vocablo posee un valor psicológico: las imágenes son productos imaginarios." (Paz, 1956)

No sólo las imágenes son por naturaleza polisémicas, sino que, como también dice Octavio Paz, las palabras en solitario también lo tienen:

"Cada vocablo posee varios significados, más o menos conexos entre sí. Esos significados se ordenan y precisan de acuerdo con el lugar de la palabra en la oración. Todas las palabras que componen la frase —y con ellas sus diversos significados— adquieren de pronto un sentido: el de la oración. Los otros desaparecen o se atenúan. O dicho de otro modo: en sí mismo el idioma es una infinita posibilidad de significados; al actualizarse en una frase, al convertirse de veras en lenguaje, esa posibilidad se fija en una dirección única. En la prosa, la unidad de la frase se logra a través del sentido, que es algo así como una flecha que obliga a todas las palabras que la componen a apuntar hacia un mismo objeto o hacia una misma dirección. Ahora bien, la imagen es una frase en la que la pluralidad de significados no desaparece. La imagen recoge y exalta todos los valores de las palabras, sin excluir los significados primarios y secundarios." (Paz, 1956)

Establece entonces una analogía entre palabra e imagen en torno a las múltiples significaciones que llevan consigo. Sin embargo, las palabras dejan de ser polisémicas en una frase, mientras que la imagen nunca deja de serlo, porque a diferencia de los vocablos, ella reúne significados y por más distantes que sean, no se genera

conflicto entre todos ellos. O dicho de una forma más simplificada, *"Cada imagen —o cada poema hecho de imágenes— contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos"* (Paz, 1956).

HAIKU: CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN

A partir de la relación entre las palabras y las imágenes, se puede traer a este caso de estudio (como bien lo hizo Eisenstein para extrapolarlo al montaje cinematográfico) al Haiku, por su naturaleza de ser un tipo de poesía que trabaja desde la imaginación como condición para llegar a su sentido y al mismo tiempo a su finalidad: el de la sensación, es decir, provocar una experiencia en el lector desde la evocación de la imagen. Pero antes de adentrarse en la experiencia producida en la lectura, es necesario hacer una aproximación a lo que es el haiku, comenzando con un ejemplo:

Furuike / ya	Viejo estanque / :
kawazu / tobikomu	rana / zambullirse
mizu / no / oto	agua / (= posesor) / ruido

*Un viejo estanque;
al zambullirse una rana,
ruido de agua.*

Bashoo
1644 - 1694

El haiku es un tipo de poesía japonesa de siglos de antigüedad que si bien no se tiene una claridad exacta de cuándo se consolidó como tal —ya que es la conjunción de varios tipos de poesía y que finalmente se creó esta con sus propias directrices—, se puede tomar como referencia los años en que vivió Bashoo (poeta que dedicó su vida al haiku y que además con él se consolida, por lo que es considerado uno de los mayores exponentes del haiku), lo cual data entre los años 1644 y 1694. Sin embargo, con el ejemplo que se presenta de Moritake en el subcapítulo «Experiencia de Lectura Decantada en una Imagen», se puede tener una referencia de años aún más antigua, ya que él vivió entre 1473 y 1549.

El Haiku es reconocido tanto por su estructura formal como por su contenido: Por un lado, es un poema corto de diecisiete sílabas en total que componen tres versos de 5, 7 y 5 sílabas —o mejor dicho, fonemas— cada uno, en donde los dos primeros versos dan dos situaciones (muchas veces discordantes) para que en el tercero concluya la situación aclarando a los dos anteriores. Por otro lado, desde el punto

de vista de su contenido, el haiku más que evocar a estructuras complejas del vocablo a través del lenguaje poético para llegar a su sentido, evoca a una percepción y sensación directa de la naturaleza, reviviendo lo sensible de ella como fenómeno. Además, en su mayoría evocan una estación del año en específico. Pero a parte de todas esas particularidades, el rasgo más distintivo del haiku es que aspira a ser percibido como una imagen desde la sensación que eso provoca: *"El haiku en su brevedad expresiva es enteramente imagen, impacto de un momento sentido en profundidad. [...] Pero el haiku ha de estar desposeído de intelectualismo y se sentido sentencioso. Se concreta en una imagen hondamente en un momento de iluminación"* (Rodríguez-Izquierdo, 1994, p. 22). Lo cual coincide con lo que dice Octavio Paz respecto a la imagen: *"La imagen revela lo que es y no lo que podría ser. Y más: dicen que la imagen recrea el ser."* (Paz, 1956).

IMAGEN Y SENSACIÓN:

Con las referencias anteriores se comprende que se da una relación entre percibir una cosa —lo cual llega como un efecto de impresión, o sea, como algo inmediato, y con todas las cualidades unificadas que conlleva esa cosa o situación percibida— y una imagen creada desde la imaginación que se aparece, también de manera inmediata, y además con toda la carga de las múltiples significaciones que trae encima. Ambas situaciones, la percepción del aparecer de algo y la inmediatez de la conexión que se genera al «poner en relación elementos distantes» tienen en común que llegan como una sensación y a la vez como una imagen. ¿Cómo se puede esclarecer esa dualidad que se genera como resultado de ambas situaciones? El haiku también en este aspecto es un buen modelo para adentrarse en esta situación:

"La totalidad del haiku es la imagen, que es el polo complementario de la sensación. Dentro de la unidad fundamental de la imagen puede haber uno o más objetos, pero la razón de la presencia de dichos objetos en el haiku está en la función constructiva desempeñada por los mismos respecto a la unidad imagen-sensación. Más exactamente diríamos que el haiku no es el retrato de una imagen, sino su esbozo. Como en la pintura a la aguada japonesa o «sumie», tan importantes son aquí las pinceladas trazadas en negro como los lugares respetados en blanco. Tanto sentido estético hay en lo expresado como en lo silenciado." (Rodríguez-Izquierdo, 1994, p. 28)

Si bien cada poema puede entenderse como una imagen (o una sucesión de imágenes), en el haiku todo lo que dicen los versos no son más que partes o caras de una (o la aproximación de una). Además, la brevedad del poema evoca a una

imagen porque no necesita explicación:

"El sentido de la imagen, por el contrario, es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras. La imagen se explica a sí misma. Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir. Sentido e imagen son la misma cosa. Un poema no tiene más sentido que sus imágenes." (Paz, 1956)

APARECER: IMPRESIÓN Y CAPTACIÓN:

La percepción por primera vez de un elemento sucede de manera muy similar a cuando una imagen se produce en alguien por medio de su imaginación, al activar su facultad ingeniosa:

"Cuando percibimos un objeto cualquiera, éste se nos presenta como una pluralidad de cualidades, sensaciones y significados. Esta pluralidad se unifica, instantáneamente, en el momento de la percepción. El elemento unificador de todo ese contradictorio conjunto de cualidades y formas es el sentido. Las cosas poseen un sentido. Incluso en el caso de la más simple, casual y distraída percepción se da una cierta intencionalidad, según han mostrado los análisis fenomenológicos." (Paz, 1956)

Si en la percepción ocurre de una sola vez el captar todos las «cualidades, sensaciones y significados», se puede hacer una analogía con lo que sucede en la imagen, según lo explica Kenneth Yashuda citado por Fernando Rodríguez-Izquierdo respecto a la imagen sobrevenida en el haiku: *"El haiku es un vehículo para dar una imagen claramente percibida tal como aparece en el momento de la captación estética, con su intuición y su significado, con su poder de apoderarse de nuestra propia autoconciencia y anularla"*. (Rodríguez-Izquierdo, 1994, p. 32).

A lo que Octavio Paz agrega a esa idea de forma complementaria: *"A semejanza de la percepción ordinaria, la imagen poética reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad"*. Esta sensación dotada de inmediatez llega a clarificar las conexiones entre las cosas discordantes que aparecen, a lo que Paz llama «Operación Unificadora de la Imagen». Un elemento percibido puede tener una inmensa cantidad de elementos por describir, mientras que la imagen es capaz reunir todo eso y presentarse como tal, entera y de una sola vez: *"Así, la imagen reproduce el momento de la percepción y constriñe al lector a suscitar dentro de sí al objeto un día percibido"* (Paz, 1956).

La función unificadora de la imagen tiene también relación con lo que Rodríguez-Iz-

quierdo presenta como cita y posteriormente menciona:

"La función del arte es, en palabras de Mac-Leish, crear «en la experiencia y a partir de la experiencia una eternidad momentánea que es más parecida a la experiencia que la experiencia misma». Estas palabras definen lo que el haiku trata de hacer: eternizar sensaciones concretas convirtiéndolas en símbolos vivientes de otras tantas visiones del mundo [...]." (Rodríguez-Izquierdo, 1994, p. 23)

EXPERIENCIA DE LECTURA DECANTADA EN UNA IMAGEN:

Como se dijo anteriormente, según la estructura del haiku en los dos primeros versos se provoca al lector poniendo en tensión dos situaciones discordantes, pero en el tercero y último llega en forma de aclaración de la situación. Todo esto provoca, en primer lugar una experiencia en quien lo está leyendo, por un lado, desde el punto de vista de la tensión y clarificación, y por otro, desde la capacidad de creación desde la imaginación en la que confía el autor al escribir el poema y transmitir de una forma sumamente sutil su percepción de la naturaleza. Por ejemplo:

Rak-ka / eda / ni	Caida flor / rama / a
kaeru / to / mireba	volver / así / si veo
kochoo / kana	mariposa / (admiración)

*¿Estoy viendo flores caídas
que retornan a la rama?
¡Es una mariposa!*

Moritake
1473-1549

En este caso, el primer verso surge de forma inmediata en la mente de quien está leyendo, flores que ya están marchitas y que por lo tanto ya no están en el árbol. Sin embargo el segundo verso presenta la situación de un retorno de estas flores a donde estaban, por lo que hasta acá surge la idea, ¿está regresando en el tiempo o es más bien el viento el que las mueve?. Y para finalizar, en el último verso aclara la situación sorprendiendo al lector, indicando que es una mariposa volando, por lo que la semejanza que establece entre una flor y la mariposa pudo ir desde la belleza y la ligereza.

Como el haiku evoca imágenes y ellas no necesitan explicaciones ajenas sino que se explican a sí mismas, el autor expresa lo esencial de esa imagen que está

evocando y le deja la otra parte al lector. Dicho de otro modo, más que aludir a una imagen específica, evoca a la imaginación del lector con las revelaciones sutiles que le da de ella. Por eso es que cuando el lector descubre finalmente en el último verso lo que es, lo siente como una sensación y a la vez como una experiencia.

¿Por qué se dice que es una experiencia? Por un lado, está toda la capacidad creativa del lector en cuanto a la creación de imágenes a medida que avanza en la lectura y va haciendo relaciones entre elementos —algo que ya fue expresado en el capítulo IV «Experiencia de Lectura en la Búsqueda de Sentido»—. Pero también se evidencia en el haiku en la transferencia de sensaciones del autor al lector lograda a través de la imaginación, algo que se explica de la siguiente forma:

"La imagen transmitida debe estar, pues, llena de sentido, ya que la experiencia radica en la contemplación estética. Y las palabras han de identificarse con esa misma experiencia. Al fundirse las palabras y la experiencia en una sola forma, tenemos el momento y la realización del haiku. El haiku recrea la verdadera imagen de la naturaleza en la mente del lector, tal como fue experimentada por el poeta." (Rodríguez-Izquierdo, 1994, p. 32)

Por otro lado y volviendo a la cita ya traída antes de Godofredo Iommi, expresa lo que podría ser una experiencia:

"[...] A veces, las menos frecuentes, la lectura nos toca, nos despierta, nos advierte o nos llama. No importa el modo como sucede, pero se nos transforma en un toque, en un llamado. Puede decirse entonces que la lectura nos acontece como una experiencia." (Iommi, 1982)

En torno a esto, «Experiencia» se define como 'hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo', 'conocimiento de la vida adquirido por las circunstancias o situaciones vividas' y también como 'circunstancia o acontecimiento vivido por una persona' (Real Academia Española, 2020, definiciones 1 y 4), por lo que desde el momento en que lo leído decanta en el lector en forma de imagen es que la lectura se vive como una experiencia. Pero esa experiencia depende totalmente de la formulación (o no) de la imagen, la cual está predispuesta por la acción de imaginar por parte del lector, en donde está delimitada por los lugares de indeterminación por parte del autor que vienen a activar la facultad del ingenio, tal como ocurre en el haiku en su manera de presentar los elementos en sus versos.

Es en los «lugares de indeterminación» que presenta el texto en donde el lector logra activar su facultad creadora. El carácter inconcluso que tiene un texto de ficción u otros modos narrativos tiene que ver también con la poca especificidad en

comparación a otro tipo de textos. Además, propone también que este juego fantástico y creativo que se da entre lo dicho y lo no dicho tendrá siempre su base en el mundo conocido por el lector. Esto lo explica R. Warning:

"[...] De ahí se deriva nuestra primera intuición acerca de la especificidad del texto literario. Por una parte, se diferencia de otros tipos de texto en que no explicita objetos reales determinados ni los produce, y se distingue por otra parte de la experiencia real del lector en que ofrece enfoques y abre perspectivas con las que el mundo conocido por la experiencia aparece de otra manera. Así pues, el texto no se ajusta completamente ni a los objetos reales del mundo vital ni a las experiencias del lector. Esta falta de adecuación produce indeterminación [...]." (Warning, R. ed, 1989, p. 136)

Lo que también se complementa con lo que sostiene Eisenstein en «El Sentido del Cine»:

"La eficacia del método reside también en la circunstancia de que el espectador es arrastrado hacia un acto creador en el cual su individualidad no está subordinada a la del autor, sino que se descubre a través del proceso de fusión con la intención de aquél, del mismo modo que la individualidad de un gran actor se fusiona con la de un gran dramaturgo en la creación de una imagen escénica clásica. En realidad cada espectador, según su personalidad y experiencia, de las entrañas de su fantasía, de la urdimbre y trama de sus asociaciones, condicionado todo a ello por su carácter, hábitos y situación social, por el autor, que lo lleva a entender y vivir su tema. La imagen planeada y creada por el autor, es al mismo tiempo la imagen creada por el espectador." (Eisenstein, 1974, p. 32)

Por lo tanto, la experiencia de lectura de una trama narrativa —cualquiera sea el medio o lenguaje— va a estar siempre determinada, en primer lugar, por la incompletitud del texto o de la historia obra, y segundo, por la disposición de activar la facultad ingeniosa y fantástica, lo cual decantará en una imagen en la mente del lector por medio de la imaginación, pero que será una relación conformada por él entre lo irreal de la ficción en la que está adentrado y lo real que conoce del mundo por medio de sus sentidos y sus vivencias, por lo que las imágenes tendrán siempre una base compuesta.

✓Sin embargo, si bien se ha hablado a grandes rasgos del trabajo del autor en torno a los lugares de indeterminación o como se llamó también «revelaciones sutiles» tanto en este capítulo como en «Experiencia de la Lectura en la Búsqueda de Sentido», surge la necesidad de adentrarse en la manera en que lo hacen y qué características tienen estas formas de expresar dichos elementos que dan luces y que a su vez tienen la apariencia de incompletos.

CAPITULO 8

Revelaciones Sutiles

En el capítulo anterior se hablaba de la creación de la imagen en la mente del lector que llegaba en forma de aclaración para lograr hacer conexiones de elementos o situaciones discordantes, teniendo el doble carácter de, primero, ser polisémicas, y segundo, de ser capaz de reunir y unificar todas esas «cualidades, sensaciones y significados» de una forma inmediata, llegando de golpe y con fuerza a la mente. Pero la creación de la imagen surge desde la imaginación, teniendo el lector una actitud ingeniosa y predispuesta a adentrarse en la fantasía. Ante esto, el autor es quien debe aprovecharse de esa situación y jugar con lo dicho y lo no dicho, o como ya se explicó en el capítulo IV «Experiencia de la Lectura en la Búsqueda de Sentido», mediante los lugares de indeterminación en el texto. En este capítulo se extenderá en torno a cómo son esos lugares de indeterminación en el texto y extrapolarlo a los distintos medios, lo cual se propone nombrar como Revelaciones Sutiles.

Para adentrarse en la comprensión de esta proposición, se comenzará definiendo ambos términos. «Revelación» por un lado significa 'manifestación de una verdad secreta u oculta' (Real Academia Española, 2020, definición 2), y su verbo correspondiente «Revelar» 'descubrir o manifestar lo ignorado o secreto' y también 'proporcionar indicios o certidumbre de algo' (Real Academia Española, 2020, definiciones 1 y 2). Por otro lado, «Sutil» significa en un aspecto 'delgado, delicado, tenue', y por otro 'agudo, perspicaz, ingenioso' (Real Academia Española, 2020, definiciones 1 y 2), por lo que, reuniendo todas estas definiciones, el modo en que se desarrolla una narrativa frente al lector lo hace revelando elementos secretos u ocultos pero de manera tenue y a la vez ingeniosa, por hacer una especie de aclaración y relación entre todos los términos presentados. A partir de esa idea es que se conciben los textos de apariencia incompleta, término que en un comienzo podría entenderse como algo "dejado o hecho a medias", pero realmente supone una decisión por parte del autor.

EL DEJAR ENTREVER BASADO EN LAS FACULTADES DEL LECTOR

Comprendiendo desde un comienzo la facultad creadora del lector, el poeta del haiku se basa —y hasta podría decirse que se aprovecha, tal como lo hace Eisenshtein al reconocer esta misma facultad en los espectadores— en esa capacidad de los lectores, por lo que a través de su estructura formal (tres versos de contadas sílabas) y la manera en que van revelando dichos versos evocan imágenes, y de esta forma se desprende de la necesidad de expresar y describir más de lo necesario, porque confían en la capacidad de presentarse a sí mismas de manera íntegra y eficaz:

"En el haiku todos los motivos ornamentales están dosificados con elocuente sobriedad, y todos aparecen en función de la sensación. El haiku puede llamarse, pues, con Blyth, «la poesía de la sensación». Sus escasas y contadas sílabas apoyan unánimemente la totalidad de la

imagen que ellas mismas construyen, como elementos de una síntesis poética." (Rodríguez-Izquierdo, 1994, p. 26)

A través de sus limitaciones formales, el poeta del haiku es sumamente ingenioso en cuanto a su destreza para que, con pocas palabras —las que aluden a una imagen—, puedan decir muchas cosas con ellas. En torno a esto, Rodríguez-Izquierdo indica:

"[...] el haiku realiza su doble función de expresar lo particular y dejar entrever lo universal. La vida parece sin significado, pero el universo tiene sentido. Lo universal tiene sentido a su vez cuando florece en lo particular. Hay una energía especial que capacita al poeta y a nosotros lectores para completar el conjunto con nuestra aportación humana. Dicho conjunto es lo único que puede satisfacerlos, en cuanto que nos armoniza y nos hermana con las cosas." (Rodríguez-Izquierdo, 1994, p. 31)

Desde lo que menciona el autor sobre «dejar entrever» se propone que el poeta expone sus versos ante el lector a través de un modo de revelación acerca de lo que quiere comunicar. Por lo que, a partir de eso, se presentan dos situaciones: Primero, el autor confía en que las cosas que no manifiesta tienen tanta importancia como las que sí (en el capítulo anterior se traía una cita que decía «tanto sentido estético hay en lo expresado como en lo silenciado» (Rodríguez-Izquierdo, 1994, p. 28), y ahora sirve como una reafirmación a la idea ahora expuesta). Segundo, que lo expresado tiene que traer consigo una especie de fuerza para ser capaz de enunciar muchas más cosas a través de ella.

"El hecho de que los versos sean cortos (5 y 7 sílabas) puede deberse al hecho de que los japoneses aman el arte de la sugerencia, y odian el exceso de elementos ornamentales, que en el caso de la poesía sería la verbosidad." (Rodríguez-Izquierdo, 1994, p. 44)

"Es fácil ver aquí justificada la exigua longitud del haiku. La duración del haiku no debe sobrepasar la de un grupo fónico, pues cuando el poeta ha expresado su intuición del «momento del haiku», todo lo que sobrepase su primera emisión normal de palabras parecerá un sobreañadido destructor de la inmediatez original de percepción." (Rodríguez-Izquierdo, 1994, p. 33)

"La alegría de la (obvia) re-uni6n de nosotros mismos

con las cosas, con todas las cosas, es así la alegría de ser nosotros mismos. Es con 'todas las cosas' porque, como el doctor Suzuki explica en sus obras sobre el Zen, cuando se toma una cosa, todas las cosas se toman con ella. Una flor es la primavera; una flor que cae contiene la totalidad del otoño, del otoño eterno, intemporal, de cada cosa y de todas las cosas." (Rodríguez-Izquierdo, 1994, p. 27)

Después de leer las tres citas anteriores, se pueden reunir y comprender las características que aportan o justifican la estructura formal del haiku, y a su vez, ver cómo el poeta juega con esas limitaciones, el comunicar muchas cosas a través de solo una, siempre aludiendo —y por ende confiando— a la imaginación del lector. A partir de esto se afirma que para que una cosa nombrada sea capaz de decir muchas cosas con ella tiene que tener la suficiente fuerza o autonomía como para mostrarse a ella misma por completo —tal como una imagen—. Como Rodríguez-Izquierdo dice: *"Este núcleo de vivencia poética ha de encarnarse en una forma lingüística, en primer lugar para consolidarse como una experiencia que es capaz de decirse a sí misma; en segundo lugar, para hacerse comunicable"* (Rodríguez-Izquierdo, 1994, p. 23).

LO MENCIONADO: DECIRSE A SÍ MISMO

Todo lo anterior puede relacionarse con el texto «Mantos de Gea». A partir de eso, parafraseando a Iommi y Girola (1985) se hace un cuestionamiento en torno a los *"fundamentos corrientemente aceptados por la gráfica en el mundo"*, entre ellos, *"La esencia del decir gráfico es lo logotípico"*, referido a que todo diseño gráfico era siempre indicativo sobre otra cosa y nunca sobre sí mismo. Entonces, a partir de ese cuestionamiento se intenta *"hacer un cambio para lograr que el diseño gráfico 'presente', es decir, que no tuviera como arquetipo el 'logo', fuera de sí, sino que prevaleciera su propio valor intrínseco. Muestre lo que quiere mostrar"*. La relación entre el haiku y Mantos de Gea se encuentra entonces en el presentar la cosa en sí misma, lo que puede entenderse como el carácter mismo de lo presentado o nombrado.

Se trabaja entonces para alcanzar dicha proposición, primero desde la observación, porque el dibujo con ella no copia la situación sino que la trae y presenta en sí misma:

"Se comenzó a desarrollar en estos talleres de gráfica la observación de 'las aguas', de los 'suelos' y últimamente del 'fuego'. El esfuerzo radicaba en que la observación dibujada no tuviera nunca el carácter de copia del natural sino que se volviera en 'sí mismo' de lo observado para tratar de 'traerlo a presencia'. Esta expresión contiene 'in nuce' el propósito último del giro que realizábamos en esos talleres. Más adelante nos explayaremos sobre el

sentido que le hemos dado a la expresión "traer a presencia"." (Iommi, Girola, 1985, p. 2)

"Veamos algo antes a propósito de la observación: uno se coloca, por ejemplo, frente a la roca o al suelo; mira y dibuja. ¿Qué observación hay en ese dibujo? ¿Qué es lo que se observa? Observar es algo más que dibujar. Ciertamente que hay que tener muy claro, es decir, muy "adelante" lo que se está viendo, pero todavía no se observa nada hasta el momento que ME PLANTEO la relación que tendrá el perímetro de esa figura con el perímetro de tal o cual elemento que la integra. ¿Qué queremos decir con esto? Queremos decir que hay que aguzar el ojo para IR MÁS ALLÁ del buen dibujo; para que este TRAIGA la observación. Entonces el dibujo va a ser siempre "original" y se va a calar de esta manera gráficamente lo que se está mirando..." (Iommi, Girola, 1985, p. 3)

"Por ello es que dibujar o filmar los suelos, los horizontes y los cielos o bien realizar los «mantos de Gea» en las salas de la Escuela, sin punto de fuga es poder acceder a una naturaleza de tal cualidad, dicho de otro modo, hacer una naturaleza agregada a la naturaleza, sin «indicarla» ni «representarla», sino revelándola por lo que no muestra a simple vista: su abstracción y ésta como «enrarecimientos de la determinación y de la indeterminación»." (Iommi, Girola, 1985, p. 8)

A partir de estas citas se comprende la diferencia entre representar y presentar, o visto desde otro punto, tal como dice Paul Klee, *"El arte no reproduce lo visible, hace visible"* lo cual se condice con lo que se menciona en El Haiku Japonés *"Es curioso observar, con Blyth, que la poesía nunca es mera indicadora. La voluntad del poeta es la de nuestra naturaleza, y cada frase poética debe tener hasta cierto punto un sentido imperativo"* (Rodríguez-Izquierdo, 1994, p. 27). Además, de aquí se advierte el traer y usar el término «revelar» antes que sugerir, indicar o representar, ya que ya sabiendo la relación de revelar con *'dar indicios de algo oculto'* se rescata a su vez la relación que tiene con «dejar entrever» una situación, y con ello se vuelve nuevamente a los lugares de indeterminación que va dejando el autor en un texto. Se entiende entonces que esto es un recurso de la narrativa, sólo que mostrado de diferentes formas dependiendo del lenguaje en el que se esté inmerso.

Desde ese "dejar entrever" el lector va descubriendo cosas con ello. Por ejemplo,

si se lleva al mundo del cine, puede evidenciarse a través de las direcciones de los elementos y, sobre todo, de las miradas de los personajes como reveladoras de situaciones fuera del campo de visión de la cámara, y con ello perpetuar la continuidad de la trama. Vincent Pinel dice: *"Griffith practicó, no sin resistencias, otras técnicas que constituyen otros tantos importantes mecanismos del futuro montaje, en especial el «raccord» de mirada, donde la mirada que aparece en una imagen conlleva la imagen siguiente, la de lo mirado"*. (Pinel, 2004, p. 20).

Si bien en este caso explicado existe primero una toma en que un elemento direcciona hacia otro, y en la siguiente (podría decirse que en forma de respuesta) muestra el elemento indicado por la toma anterior, tiene una resolución inmediata. Pero hay muchas otras ocasiones en que en forma de provocación del montaje cinematográfico no muestra lo indicado sino que lo deja como enigma confiando así en la capacidad creadora del espectador. Todas estas situaciones, sean respondidas o no a continuación por las siguientes tomas, son siempre conflictivas de alguna manera en quien las está viendo —o sea, se genera una tensión entre las tomas o fotografías— y con ello, una tensión también en el espectador, lo cual puede traducirse en expectativas, las cuales van sosteniendo así el atractivo de la trama.

CAPITULO 9

Estado de Sorpresa en el Lector

EXPECTATIVAS DESDE LA INCOMPLETITUD

A través de los capítulos se ha ido explicando cómo es la relación entre el texto y lector, centrándose en la facultad del ingenio que se activa al ir relacionando las cosas que se le van presentando a medida que avanza, y así, ir creando la contraparte no dicha de la obra (nombrado anteriormente como «lugares de indeterminación») en la que se está inserto a través de la imaginación. Ciertamente es que todo esto no surge desde la nada, y que si bien se ha hecho hincapié en que, por ejemplo en un texto, el mencionar cada uno de los detalles sería una aberración para quien está desde el otro lado leyendo; y también se ha adentrado en que en todo momento hay una suerte de juego por parte del autor, quien va mencionando ciertos rasgos, elementos o situaciones cruciales —de esta forma va encaminando al lector— pero siempre va dejando una especie de vacío, lo que en el capítulo precedente se nombra como las «Revelaciones Sutiles» que confían en esa precisión de lo dicho: ni más, ni menos.

Hasta el momento se ha explicado que toda esta forma de configurar la trama es a partir de la confianza y certeza que se tiene en la capacidad creadora del lector, pero en este capítulo el enfoque estará puesto en lo que ese juego va provocando en él y en cómo se va articulando esa sensación: las expectativas. Pero antes de adentrarse en ellas como tal, primero se propone comprender desde dónde vienen y cómo se van formulando, apoyándose nuevamente la teoría del Acto de Leer de Iser.

“Ciertamente tales textos —como ha mostrado la discusión acerca del repertorio— seleccionan del mundo de los objetos empíricos; sin embargo, sólo la despragmatización que tiene lugar allí indica que ya no se trata de la descripción de los objetos, sino de la transformación de lo descrito. La denotación presupone una referencia para poder aclarar en qué sentido tiene lugar la descripción. [...] En lugar de comparar si el texto describe el objeto pretendido correcta o falsamente, adecuada o inadecuadamente, etc., el lector debe constituir frecuentemente el «objeto» en contra del mundo habitual del objeto que invoca el texto.” (Iser, 1987, p. 178)

Desde las descripciones —que más bien son ideas acerca de algo o alguien dentro de la trama— el lector está frecuentemente relacionando y, en consecuencia, creando a través de imágenes la otra parte de la historia. Pero esa parte creativa no sólo radica en crear la parte faltante de la trama (o de la frase, pensando en una unidad de sentido más pequeña), sino que esto se traduce en que ir suponiendo lo que vendrá a continuación de lo que en el momento está leyendo:

“Cuando Ingarden habla de correlatos intencionales de la frase [lo que continúa de la frase], en determinado sentido, ya se cualifica de este modo a las expresiones, afirmaciones e informaciones, puesto que cada frase, aquello que «quiere decir», sólo es capaz de alcanzarlo en caso de que apunte hacia algo. [...] Esta realización [semántica] no tiene lugar en el texto, sino en el lector, que debe «activar» el concierto de los correlatos preestructurados en la secuencia de la frase. Las mismas frases en cuanto expresión y afirmación son siempre indicaciones sobre lo que sigue, que es esbozado a través del correspondiente contenido concreto de aquéllas. Inician un proceso en el que el objeto del texto puede configurarse como correlato de la conciencia. Husserl ha notado a propósito de la descripción de la conciencia interior del tiempo: «Todo proceso originalmente constituido es animado por protenciones que constituyen y captan a lo que viene, en cuanto tal, como vacío; lo conducen a la realización». El haz semántico de dirección de cada frase siempre implica una expectativa que apunta a lo que viene. Husserl denomina a tales expectativas protenciones.” (Iser, 1987, p.180)

Dada la incompletitud de las frases por las que el lector avanza en una trama, éste confía en que se completará en la siguiente, pero no de una forma pasiva sino que ya suponiendo una continuidad —producto de su imaginación—, lo que se traduce en expectativas:

“Con cada correlato particular de la frase se esboza un determinado horizonte que a su vez se transforma en una superficie de proyección para el correlato singular de la frase sólo en un sentido limitado apunta siempre a lo que viene, el horizonte que despierta contiene una forma de ver que, a pesar de toda concreción, contiene ciertas representaciones vacías; éstas, por tanto, poseen el carácter de expectativa en cuanto anticipan su cumplimiento.” (Iser, 1987)

Hasta ahí se puede llegar a una clara comprensión de las expectativas, entendiéndose como algo que se produce en el lector, pero lo problemático para algunos —generan rechazo o frustración en algunos lectores, y esto se entiende como algo negativo—, o la riqueza para otros, está en la posibilidad de que se puedan o no cumplir esas expectativas.

AFIRMACIÓN O NEGACIÓN DE LAS EXPECTATIVAS

Se propone que en las frases de un texto de ficción existen ciertos dejos de incompletitud, y que por ende, el lector va a estar todo el tiempo suponiendo lo que sucederá después, porque no solo son incompletas sino que están todo el tiempo apuntando hacia la siguiente, correspondiendo, avanzando. Por lo que si tienen esa condición intrínseca, las expectativas estarán siempre presentes, o dicho de otro modo, el estado de sorpresa en el lector se mantendrá a lo largo de la lectura.

"Si una vez que nos hemos trasladado al flujo del pensamiento de la frase y después de que haya sido expresado el pensamiento de una frase, nos encontramos en disposición de pensar, por otra parte, la "continuación" en la forma de una frase y ciertamente de una tal que se encuentra relacionada con la frase pensada inmediatamente antes; así avanza sin esfuerzo el proceso de la lectura de un texto. Pero si la frase que sigue, por casualidad no se encontrara en ninguna relación perceptible con la pensada inmediatamente antes, entonces en la corriente del pensamiento se llegaría a un entorpecimiento. Este hiato se halla asociado a una admiración más o menos vivaz, o con el enojo. Este entorpecimiento debe ser superado si es que de nuevo hay que llegar a una lectura fluida." (Ingarden por Iser, 1987)

"Las secuencias de frases de los textos de ficción no sólo abundan en inesperados giros, sino que precisamente se espera de ellas tales sorpresas que el fluido continuando de las secuencias de las frases pueden ser incluso la señal para descubrir algo oculto." (Iser, 1987)

Desde la mención de «descubrir algo oculto» de la última cita es posible colgarse para enlazar nuevamente con el capítulo anterior a través de la definición de «revelar», que precisamente alude a lo mismo. La experiencia de la lectura se sostiene en el estado de sorpresa que se va generando en el lector, ya que está todo el tiempo queriendo encontrar algo, que en cada frase es el sentido de ella, y por consiguiente, de la trama completa.

Las dos citas anteriores muestran, según dos autores, visiones que se contraponen a lo que sucede en los textos de ficción en torno al cumplir o no las expectativas del lector: mientras uno lo asume como una experiencia negativa (Ingarden), Iser en cambio, toma esta negación de la expectativa de una forma favorable, ya que rescata que en ese momento es cuando el lector más sigue la trama, y paralelamente,

cuando la trama más sostenida está.

EXPECTATIVAS EN OTROS MEDIOS

Todo lo anterior puede llevarse a otras artes o medios, a otros tipos de tramas narrativas. Por ejemplo, el cine, y por su puesto, el mismo haiku. Se ha visto que todos confían en la capacidad del lector para completar el argumento, por lo que el generar expectativas es la consecuencia del recurso narrativo de las revelaciones sutiles o incompletitud de las frases en el que se sostiene una trama, ya que provoca un efecto dinámico. Así lo explica Eisenstein en «La Forma del Cine»:

"La incongruencia en el contorno de la primera imagen —que ya ha quedado impresa en la mente— con la percepción de la segunda imagen subsecuente engendra, en conflicto, la sensación de movimiento. El grado de incongruencia determina la intensidad de la impresión, y determina esa tensión que se convierte en el verdadero elemento del ritmo auténtico.

Tenemos aquí, temporalmente, lo que vemos que surge espacialmente en un plano gráfico o pintado.

¿Qué encierra el efecto dinámico de una pintura? El ojo sigue la dirección de un elemento en la pintura. Retiene una impresión visual, choca con la impresión obtenida al seguir la dirección de un segundo elemento. El conflicto de estas direcciones forma el efecto dinámico al comprender el todo." (Eisenstein, 1995, p. 52)

Lo que puede ser complementado con lo mencionado en «El Haiku Japonés»:

"Es una estructura formalística dotada de proporción y armonía. Cada verso consta de dos o tres palabras (en el esquema representado por rayas), dotadas de una entonación que culmina en el grupo de siete sílabas central para terminar en cadencia en el verso final. El estado de sorpresa o asombro provocado por la experiencia estética cristaliza así un molde lingüístico tenso y armónico." (Rodríguez-Izquierdo, 1994, p. 34)

Y finalmente, Eisenstein trae una cita de Baudelaire acerca de algo que escribió en su diario que es pertinente también para este caso:

"Aquello que no está ligeramente distorsionado adolece

de una falta de atractivo considerable; de lo que se deduce que la irregularidad, es decir lo inesperado, la sorpresa, el asombro, son una parte esencial y una característica de la belleza." (Baudelaire por Eisenstein, 1995, p. 54)

CAPITULO 10

Ritmo y Temporalidad

Para comenzar, es importante comprender qué significa Ritmo, por lo que se toma parte del texto «Arte y Mito» (1957) de Ernesto Grassi, quien parte una sección del texto —también tratando el ritmo— citando a Platón:

“En Las leyes (IT, 665a) Platón llama al ritmo «orden del movimiento». Nos parece especialmente significativa la mención del «movimiento», que es un fenómeno fundamental en el campo de lo ente. Todo fenómeno transmitido por los sentidos muestra un devenir, un movimiento interno (mutación) o un movimiento en el espacio. «Ordenar» un movimiento, ya sea el de un cuerpo, el de un color o el de un sonido, significa extraerlo de su contexto «natural» e integrarlo en un proyecto humano, impidiéndole así que se diluya en lo ilimitado.” (Grassi, 1999, p. 87)

MOVIMIENTO Y TEMPORALIDAD EN LOS DIVERSOS MEDIOS:

Extrayendo de la cita anterior el hecho de que el movimiento está presente en los medios visuales, sonoros, u otros basados en el movimiento propiamente tal —como lo es el cine o la danza—, se puede afirmar que todos ellos pueden ser ordenados. Sin embargo, también es pertinente agregar que esos mismos medios poseen también tiempo. En este punto es fácil comprender si es que se piensa desde lo sonoro (la música es duración), o también llevado tanto a la danza o a la poesía, porque en todas implica un transcurso del tiempo, o incluso en el cine, que a pesar de que es un lenguaje visual su gracia radica en el movimiento, lo cual conlleva necesariamente un tiempo. Pero pensar esta misma cualidad en el lenguaje visual (con su principal particularidad de ser un medio estático como lo es una imagen) pareciera ser un poco incoherente; no obstante, hay varias observaciones en las que apoyarse para afirmar que también lo tiene.

Para clarificar esta idea se trae un ejemplo —y comentarios sobre este— que presenta Eisenstein en su libro «El Sentido del Cine»: las notas que escribió Leonardo da Vinci para “una representación pictórica de El Diluvio” (notas que nunca fueron un texto literario de aspecto acabado sino que más bien apuntes para expresar para sí mismo una especie de esquema de lo que él rescataba de ese acontecimiento que aparece en la biblia), las cuales Eisenstein presenta también como una especie de guión cinematográfico sin serlo propiamente tal, reconociendo en esas notas una sucesión de detalles, y por lo tanto, se puede entender como una «acumulación de cuadros cooperantes» (Eisenstein, 1974, p. 28). que en su totalidad surge ante el lector una imagen:

“Que el aire oscuro y tenebroso se vea golpeado por el impetuoso combate de vientos contrarios entrelazados en incesante lluvia y granizo, y llevando aquí y allá una vasta

red de ramas quebradas mezcladas con infinito número de hojas.

Que se vea en rededor viejos árboles desarraigados y hechos pedazos por la furia de los vientos.

Deberá mostrarse cómo fragmentos que han sido desgarrados por torrentes arrasadores caen en esos mismos torrentes y anegan los valles, hasta que los ríos encañados se desbordan y cubren las anchas llanuras y sus habitantes.

De nuevo deberá verse en las cumbres de muchas montañas animales de diferentes clases en tropel, aterrorizados y reducidos por último a estado de mansedumbre, junto a hombres y mujeres que habían huido hacia allí con sus hijos.

Y en los campos inundados las aguas estaban cubiertas en gran parte por mesas, botes, camas y distintas clases de balsas improvisadas por la necesidad y el temor a la muerte,

sobre las que había hombres y mujeres con sus hijos, apretujados, profiriendo gritos y lamentaciones, aterrorizados por la furia de los vientos que hacia rodar y rodar las aguas en poderoso huracán, arrastrando los cadáveres de los ahogados;

y no había objeto flotando en el agua que no sostuviera distintos animales que, en una tregua, permanecían amontonados y espantados: lobos, monos, serpientes y criaturas de toda especie, fugitivas de la muerte.

Y las olas les golpeaban sin cesar con los cadáveres de los ahogados, matando a quienes todavía tenían vida.

Se verá grupos de hombres, armas en mano, defendiendo los pequeños espacios de apoyo que les quedaban, de los leones, tigres y bestias feroces que buscaban salvación allí.

¡Ahí, qué terribles convulsiones resonaban a través del aire sombrío, herido por la furia del trueno y del relámpago que lo cruzaba velozmente llevando la ruina aplastando todo lo que se oponía a su carrera!

¡Ahí, ¡Cuántos seres podían verse tapando sus oídos con las manos para no oír el iracundo rugido del viento mezclado con la lluvia, el tronar de los cielos y la cólera de los rayos!

Otros no se limitaban a cerrar los ojos sino que, colocaron sus manos una sobre la otra, querían apretarlos para no ver la despiadada matanza del género humano por la ira de Dios.

*¡Ay de mí! ¡Cuántas lamentaciones!
 ¡Cuántas en su terror se arrojaban desde las rocas! Podían verse enormes ramas de robles gigantes cargados con hombres, impulsados a través del aire por la furia de los vientos.
 ¡Cuántos botes se volcaban y yacían algunos enteros, otros hechos pedazos, sobre hombres que forcejaban con movimientos y gestos de desesperación que predecían una muerte terrible!
 Otros frenéticos, se quitaban la vida, incapaces de soportar tal angustia; otros se lanzaban desde las altas rocas; otros se estrangulaban con sus propias manos; otros agarraban a sus hijos, y con poderosa violencia los mataban de un solo golpe. Otros volvían sus armas contra sí mismos para herirse y morir; otros cayendo de rodillas se encomendaban a Dios. ¡Ay! ¡Cuántas madres lloraban a sus hijos ahogados, sosteniéndolos en su falda, elevando los brazos al cielo y clamando con gritos y sollozos contra la ira de los dioses! Otros, apretando las manos y entrelazando los dedos, mordíanlos hasta sangrarlos, inclinándose en su intolerable agonía hasta tocar las rodillas con el pecho. Debía verse la inmensidad de animales: caballos, bueyes, cabras, ovejas, rodeados por las aguas y aislados en los altos picos de las montañas, Y los que estaban en el centro subían a la cumbre y pisoteaban a los otros, luchaban ferozmente entre sí y muchos morían de hambre. Y los pájaros habían empezado a revolotear sobre los hombres y los animales, no encontrando ya ningún pedazo de tierra sin sugerir que estuviese libre de seres vivos. El hambre, ministro de la muerte, había quitado la vida a gran número de animales, cuando los cadáveres ya más livianos, comenzaron a elevarse desde el fondo de las aguas profundas y salieron a la superficie entre las olas de la lucha; y así como las pelotas infladas con aire rebotan al lugar de donde se las ha arrojado, caían y yacían golpeándose unos contra otros. Y arriba, coronando el horrible espectáculo, la atmósfera se veía cubierta de lóbregas nubes rasgadas por el dentado curso de los enfurecidos rayos que brillaban aquí y allá en medio de la oscuridad. [...]» (Da Vinci por Eisenstein, 1974, p. 28-30)*

Notas a las que el cineasta, o autor en ese caso, agrega comentando que si bien todo lo anterior es un conjunto de descripciones —algo que, como se ha mencionado en capítulos anteriores mediante varios autores, podría llegar a abrumar inmensamente al lector— «no es de ninguna manera un caos; ha sido compuesta con elementos característicos más bien de las artes "temporales" que de las artes "espaciales"» (Eisenstein, 1974, p. 30). Además señala «el hecho de que la descripción sigue un movimiento completamente definido» y que «el curso de este movimiento no es en absoluto accidental. Sigue un orden preciso» (Eisenstein, 1974, p. 30). El orden preciso que menciona Eisenstein ocurre de manera creciente, dado que la mención de los detalles que van surgiendo son en consecuencia de otros, por lo que, llevando las palabras a una pintura —o sea, un plano o cuadro único—, se rescata aquí el componente del movimiento presente en este medio "estático". Sin embargo este movimiento radica en la composición de este cuadro único, en donde el movimiento está dado en los ojos que van siguiendo direcciones de elementos que llevan a otros.

"Tenemos, pues, un brillante ejemplo de cómo en la aparentemente estática y simultánea "coexistencia" de detalles de un cuadro inmóvil, se ha aplicado la misma selección de montaje, la misma ilación en la yuxtaposición de detalles de aquellas artes que incluyen el factor tiempo." (Eisenstein, 1974, p. 31)

A partir de esto se pueden interrelacionar movimiento y tiempo como elementos presentes en los distintos medios existentes. A su vez, se propone que si el conjunto de elementos puede entenderse como una trama —que requiere de una estructura narrativa para organizarse, evidentemente— y que a su vez poseen tiempo (tema tratado en el próximo subcapítulo), es posible afirmar que es el ritmo el que le da la estructura a una trama narrativa.

RECIPROCIDAD DE LA TEMPORALIDAD Y NARRATIVIDAD:

Ante la presencia de la temporalidad surge lo que Ricoeur en su ensayo «Narratividad, Fenomenología y Hermenéutica» denomina como función narrativa, la cual está presente tanto en medios presentados a través del lenguaje —relatos de ficción como la epopeya, drama, cuento, novela— como en otros medios distintos: cine, pintura, y otras artes plásticas, ejemplifica. Por lo que plantea:

"Contra esta interminable división, planteo la hipótesis de que existe una unidad funcional entre los múltiples modos y géneros narrativos. Mi hipótesis básica al respecto es la siguiente: el carácter común de la experiencia humana, señalado, articulado y aclarado por el acto de narrar en todas sus formas, es su carácter temporal. Todo lo que se

cuenta sucede en el tiempo, arraiga en el mismo, se desarrolla temporalmente; y lo que se desarrolla en el tiempo puede narrarse. [...] Esta supuesta reciprocidad entre narratividad y temporalidad constituye el tema de Tiempo y relato.” (Ricoeur, 2000, p. 190)

Menciona también la capacidad de selección y organización del lenguaje mismo como posibilidad de afrontar la «problemática de la temporalidad y la narratividad» cuando se ordena en estructuras más largas y complejas que el mínimo de la frase, lo que se entiende como textos:

“En efecto, si la narratividad ha de señalar, articular y aclarar la experiencia temporal —por retomar los tres verbos usados anteriormente—, hay que buscar en el uso del lenguaje un patrón de medida que satisfaga esa necesidad de delimitación, de ordenación y de explicitación.” (Ricoeur, 2000, p. 191)

Es decir, para que un acontecimiento temporal pueda ser narrable surge la necesidad de darle una estructura a ese tiempo. La estructura de un tiempo hace que volvamos al ritmo, y la estructura de la narrativa nos traslada, en nuestro caso de estudio, al criterio editorial.

RITMO: BASE DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA

Si se mira el cine como el referente inicial en este estudio a modo de organización de una trama, se puede presentar una cita de Vincent Pinel en el capítulo llamado «El Juego con el Tiempo» de su libro «El Montaje»: «*Montar un filme equivale a organizar el tiempo*», donde luego agrega que «*la temporalidad de la película se define a través de las continuidades y rupturas*» (Pinel, 2004). Estas continuidades y rupturas no quieren decir otra cosa que el ritmo, lo cual tiene directa relación —y coincidencia— con lo que propone Iommi en «Norma y Apartado» (1985):

“La verdadera construcción implica a ambas la la norma y al apartado de la normal simultáneamente. ¿Por qué? Porque brota de este primer apartado, sin el cual no habría ninguna posibilidad de llevarlos juntos. Lo que estamos estudiando y viendo es lo que hemos estado hablando: la interrupción. Y esto es que si a la norma le damos el valor de continuidad, al apartado tenemos que darle el valor de discontinuidad. Ya hemos visto cómo sólo se puede construir lo discontinuo en un trasfondo de con-

tinuo e inversamente sólo se puede pensar lo continuo en un trasfondo de discontinuo. En términos precisos, a eso y sólo a eso, se le llama ritmo. Cualquier otra versión de la palabra ritmo no es correcta.” (Iommi, 1985)

El fundamento del contraste es la articulación de un elemento y su opuesto, como bien lo ha ejemplificado Iommi. Este mismo planteamiento puede ser trasladada al juego de revelaciones que sucede en el haiku o la referencia pictórica que menciona el Rodríguez-Izquierdo:

“Más exactamente diríamos que el haiku no es el retrato de una imagen, sino su esbozo. Como en la pintura a la aguada japonesa o «sumie», tan importantes son aquí las pinceladas trazadas en negro como los lugares respetados en blanco. Tanto sentido estético hay en lo expresado como en lo silenciado.” (Rodríguez-Izquierdo, 1994, p. 28)

El ritmo, por tanto, puede contemplarse de muchas maneras dependiendo del medio en el que se esté produciendo. Pero el ritmo no es sólo un modo de organizar el tiempo dándole una estructura a la narrativa, sino que también provoca algo —sensaciones— en el lector o espectador, dependiendo del caso. Esto lo explica Paz en el capítulo de «El Ritmo» en «El Arco y la Lira»:

“La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga «algo». Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original.” (Paz, 1956)

Se infiere entonces que si bien el ritmo es una forma de ordenar los elementos, no es simplemente una estructura que se agrega a una narrativa o que está inserta en una, sino que se genera una narrativa en sí misma, y esa narrativa sería otorgarle precisamente la temporalidad a elementos que, en muchos casos, no son acontecimientos que sucedieron como tal de manera temporal sino que están dispuestos

en una forma específica como proposición para una trama. Pero aparte de esto, también el ritmo implica comunicar dichos elementos de una forma determinada: no es lo mismo un conjunto de notas musicales con un ritmo acelerado que con uno más pausado, por dar un ejemplo simple. El ritmo influye en cómo percibimos los elementos que están predispuestos en una obra, y también como tiene el rol de mantener al lector o espectador sostenido en la trama:

“Una de las razones por las que triunfó la pauta del tanka 5-7-5/7-7 [forma poética precedente del haiku] parece que fue la introducción de una pequeña pausa tras el primer verso, con lo cual el primer hemistiquio o estrofa llegó a diferenciarse más claramente del segundo. En este proceso se pasó por una pauta transicional 5/7-5/7-7, que condujo a la forma triunfadora, pues la primera pausa no era tan intensa como la segunda. Otra razón que da Igarashi del triunfo de la forma definitiva está relacionada con la longitud de una emisión de aliento: «Cuando leemos dos versos de cinco y siete sílabas, queda todavía algún aliento, que nos invita a leer el siguiente verso de cinco sílabas. A medida que repetimos este tipo de lectura y se hace un hábito, empezamos a sentir al mismo tiempo una nueva clase de interés rítmico, que creo es una de las razones más fuertes (para el establecimiento del nuevo ritmo)».” (Rodríguez-Izquierdo, 1994, p. 47)

Pudo haberse entendido en algún momento que la narrativa ordenaba hechos temporales (extraídos desde sucesos que sucedieron en el tiempo, como decía Ricoeur), pero a medida que se han presentado ejemplos y referencias de autores se propone que, ante una cantidad de elementos dispares y desordenados (como lo podría ser un conjunto de palabras y frases en el lenguaje de las palabras; un conjunto de tomas en el cine; el ejemplo traído por Eisenstein de las notas de da Vinci, las cuales algún día se convertirían en un cuadro pero que no fue concretado; y por último, en nuestro caso de estudio, el Archivo Histórico) la narrativa ofrece un orden y una forma de presentación y legibilidad para la comprensión de todos los datos. Esto nos lleva al capítulo I, «Rol del Diseño en la Propuesta» en donde se explica el trasfondo del proyecto, el pasar de los datos a la obra, explicando cada estado y la transición de uno a otro. Sin embargo, eso no implica ordenar el tiempo, pero aún así las obras —entendidas como acabadas— contienen muchas veces de forma central el elemento de la temporalidad, por lo que, a partir de esto, se propone que el ritmo es una estructura que rige a la narrativa y no es un simple añadido, y que es a través de él que surge el carácter del tiempo en una estructura y no por sí solo como algo que necesita ser ordenado. En otras palabras, a partir del orden y del ritmo es que surge el tiempo en una obra, y a partir del tiempo es que una trama —surgida desde una estructura narrativa de los hechos— se sostiene.

Por eso es que, tomando el último ejemplo acerca de la estructura del tanka (forma poética precedente al haiku), se puede decir que gracias al ritmo —en ese caso, gracias a las pausas entre las palabras— dispuesto a esa forma de “narrar” los hechos fue lo que otorgó a la vez una estructura formal reconocible y perdurable en el tiempo, además de haberse convertido en un elemento esencial en este tipo de poesía. O también, llevando este mismo análisis al cine: el montaje cinematográfico es una forma de estructurar las diversas tomas en donde se juega con mostrar diferentes puntos de vista en un tiempo determinado, dicho de otra forma, ordenar la gran cantidad de material que se tiene. Sin embargo, la importancia del tiempo que dura una toma respecto de otra, o los elementos compositivos de las tomas —entendiéndolas como fotografías—, tienen tanta relevancia como el montaje en sí mismo, es decir, el ritmo que se va generando con todos los diversos aspectos que tienen estas imágenes en movimiento que ya no sólo se reduce a simplemente cortar y pegar tomas distintas para generar una continuidad en la trama narrativa. Se puede agregar frente a esto:

“El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Una imagen suscita a otra. Así, la función predominante del ritmo distingue al poema de todas las otras formas literarias. El poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo.” (Paz, 1956)

Una narrativa ha de estar fundada en el ritmo, por lo que se propone entonces que la exposición que se está diseñando como motivo y a través de este caso de estudio se debe sostener mediante un ritmo. ¿Cómo se puede afirmar eso? A través de un Criterio Editorial, ya que el ritmo no es algo aleatorio ni dado, el ritmo se diseña, al igual que la narrativa, y ambos elementos dependerán del criterio editorial que se otorguen a los datos del Archivo Fotográfico que pasarán a ser una obra.

CAPITULO 11

Recapitulación

Desde la formulación de la pregunta ¿Cómo se activa un régimen de lectura sin palabras? frente a la invitación a participar en el proyecto "Espacialidad Gráfica y el Acto de Leer: desde el Registro a la Obra" se ha presentado hasta ahora toda la investigación hecha para adentrarse en ella, comenzando con la proposición del montaje cinematográfico como referencia de una estructura narrativa para una forma de lenguaje visual en específico, lenguaje que es similar en nuestro caso de estudio: la lectura en un espacio gráfico determinado, sólo que con parámetros diferentes al del cine.

A partir de eso se comienza estudiando el proceso de la comprensión en la lectura lo cual tiene como base la extracción del sentido de un texto por parte del lector, a lo que surge que la unidad mínima de sentido es la frase y no las palabras en solitario. Frente a eso es que vuelve al montaje cinematográfico como forma de articular una narrativa, ya que se insiste en la unidad de la «secuencia» como estructura análoga a la de la frase, compuesta por más de una toma para constituir una unidad que tenga autonomía y sea inteligible. Sin embargo, Eisenstein reconoce el pensamiento detrás de dicha estructura como algo ya presente en la cultura, que es reconocible por el espectador o lector.

En este punto es que radica la propuesta del proyecto: una exposición de fotografías pero no de manera tradicional en donde se presentan una fotografía como unidad, sino que se expondrán las imágenes como vínculos fotográficos, como pares: una imagen respecto de la otra. Y como hasta este momento la propuesta está basada en el contenido, es posible continuar con el estudio incluso si se ha cambiado de espacio gráfico en el que se están presentando, en este caso, una edición.

Esta propuesta se basa no solamente en las estructuras mínimas de sentido que se ha visto tanto a nivel de las palabras como en el cine, sino que también se adentra en el estudio del acto de leer. En él se reconocen procesos creativos en el lector que tienen como base la facultad del ingenio del ser humano y la imaginación, capacidades existentes en todos pero que deben ser activados por parte del autor, y a su vez, debe transformarse en una actitud por parte del lector. A partir de esa base de facultades, capacidades y procesos que ya se tiene conocimiento que el lector posee y realiza es que se reconocen la utilización de una serie de recursos presentes en las tramas narrativas por parte del autor para que se cree un juego entre ambos, y por consiguiente, la trama narrativa se mantenga sostenida a través de la búsqueda de sentido.

Sin embargo, surge la pregunta: ¿De qué manera se construye la trama narrativa del contenido fotográfico? ¿Cómo el espacio gráfico construye la propuesta de lectura que se está diseñando? Eso nos lleva a las palabras dichas por Pinel respecto a lo que ocurría con el montaje cinematográfico al hacerse más complejo en cuanto a su contenido: *"[...] a medida que iban incluyendo cada vez más tomas (más personajes y más situaciones variadas) de carácter heterogéneo, por lo que la necesidad del orden y continuidad entre los cuadros «sugieran la idea de un ritmo»"* (Pinel, 2004, p.

15). Es por eso que se propone que la estructura narrativa estará basada en el ritmo, el cual otorga orden, temporalidad y continuidad a la trama. Además, es a través del ritmo que, al romperse de vez en cuando, genera sorpresa en el lector, por lo cual sus expectativas a medida que avanza en la lectura son las que mantienen la trama. Es por eso que la estructura de la trama narrativa, al estar basada en el ritmo, abre el caso de cómo es que a través de la gráfica puede darse un ritmo determinado. En torno a esto, es en donde surge la necesidad de diseñar un criterio editorial que articule tanto el contenido de las fotografías como la manera en que estas son presentadas, es decir, en el espacio gráfico. Todo esto será visto en el Colofón de Estudio.

PARTE II

Colofón de Estudio

CAPITULO 1

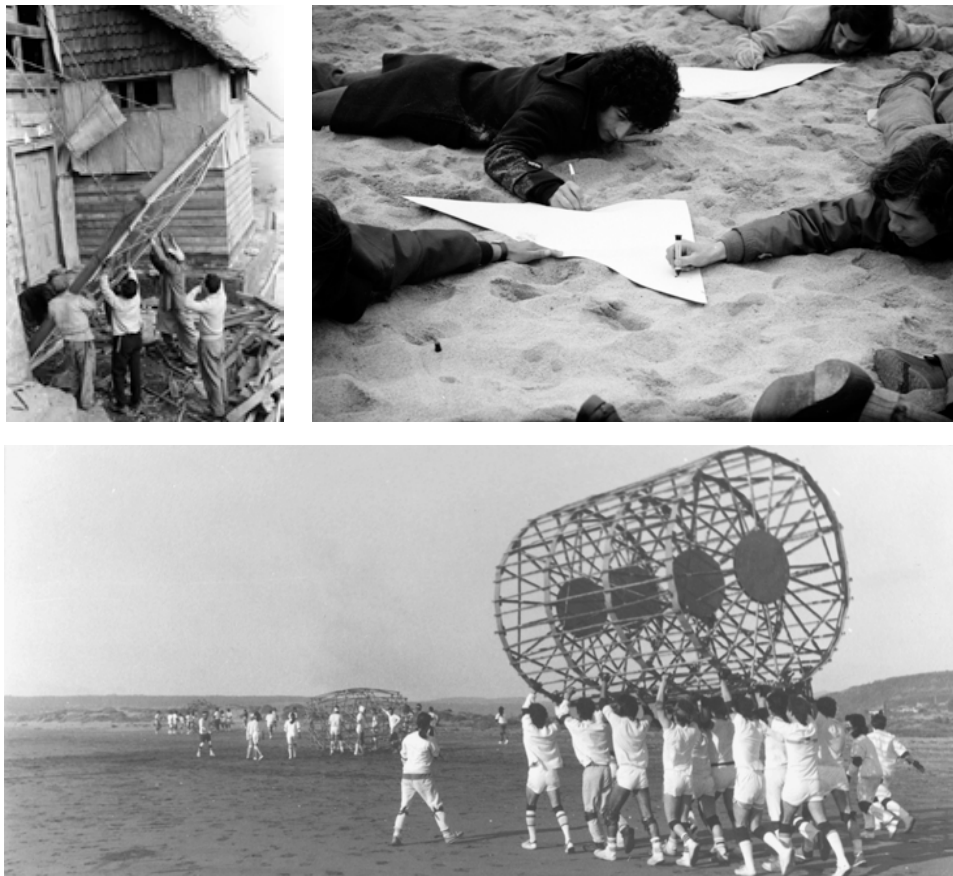
Desarrollo de Vínculos Fotográficos

ENCUENTRO CON EL ARCHIVO

Paralelo al estudio de diversos autores que tocan desde distintos puntos el tema central de este proyecto, el trabajo con las fotografías del Archivo Histórico José Vial Armstrong tuvo varias maneras de acercarse, de entrar en él y de finalmente trabajar con las imágenes, es decir, fue mutando con el tiempo de forma progresiva. Durante la primera parte de este caso de estudio se organizaron las fotografías de forma elemental, tal como las categorías que organizan la gran cantidad de imágenes dentro del archivo en la plataforma de Flickr, como por ejemplo, series fotográficas que contenían en su totalidad registros de Ciudad Abierta, otras de las Travesías, de la Escuela, de Actos Poéticos, etc. Más tarde, se fue desarrollando casi únicamente a partir de la geometría de la imagen misma, basando la diagramación en el espacio que las contenía en las líneas predominantes de las fotografías, y de esa forma se unían y ordenaban. Es decir, se pasó de trabajar las imágenes exclusivamente desde su contenido (pero de forma sencilla y obvia) al otro extremo de basar los vínculos en la geometría de las fotografías, no existiendo así un equilibrio entre la forma y contenido.

▪ Vinculación a partir del Contenido

[A] Conjuntos



[B] Actos Poéticos



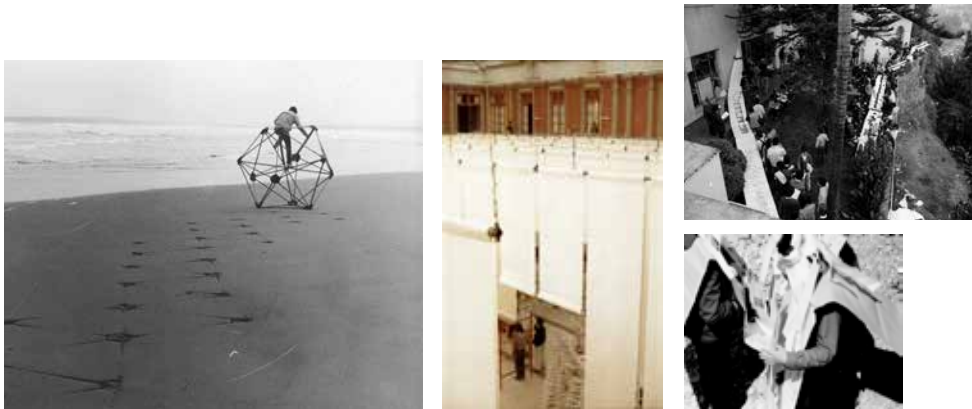
[C] Travesías



▪ Vinculación a partir de la Geometría

Este tipo de vinculación se hizo en un primer momento guiado a través de las líneas compositivas principales de las fotografías, sin embargo provocaba un desorden. También se hicieron relaciones entre fotografías totalmente lejanas pero que eran muy similares en cuanto a sus formas, como lo son los ejemplos C y D, sin embargo, terminan siendo muy elementales.

[A] Composición guiada por líneas



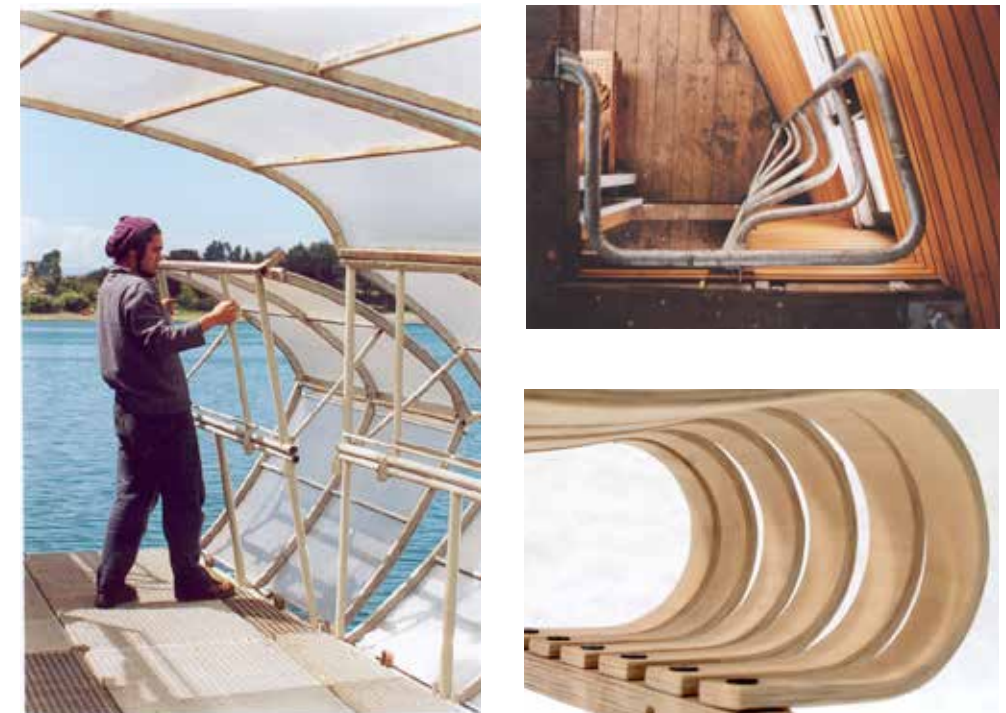
[B] Diagonales de las fotografías



[C] Elementos con la misma composición



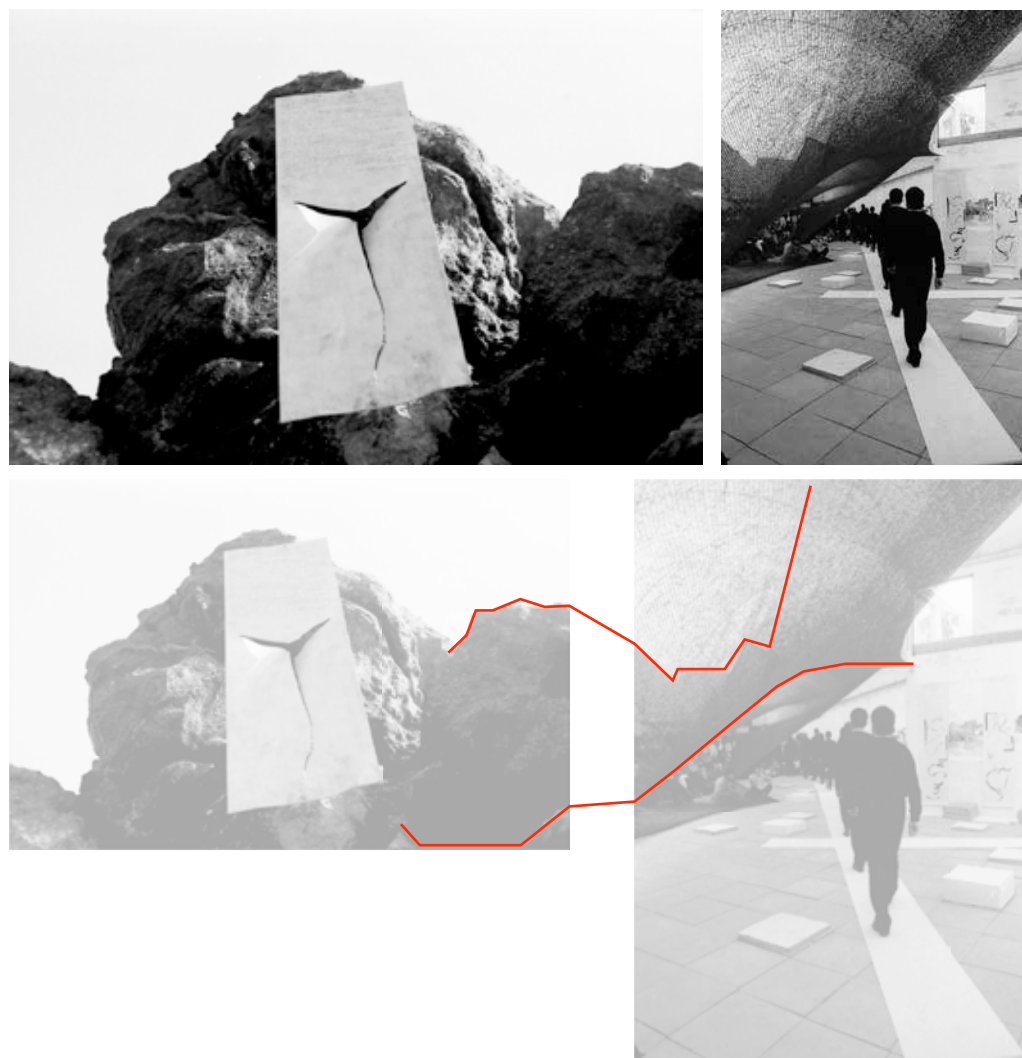
[D] Elementos con la misma forma



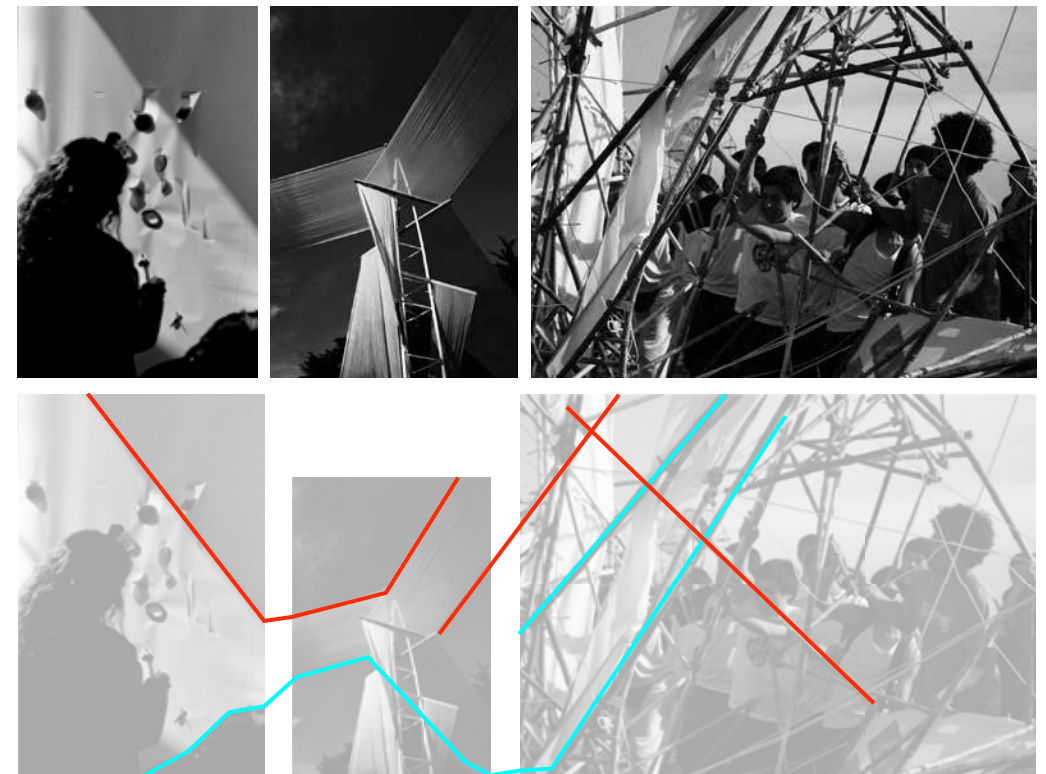
La primera etapa de ejercicios de vinculación fotográfica culminan con una manera de relacionarlas desde zonas luminicas, las cuales son explicadas a partir de los esquemas. Esto, en conjunto con las direcciones de los elementos, conducen una lectura de las fotografías. Además, sumado a eso, se decide trabajar todas las imágenes el escala de grises, para que por una parte los registros fotográficos se unifiquen, y por otra, el lenguaje sea solo a nivel de contrastes y no desde el color.

[A] Composición por Zonas Luminicas

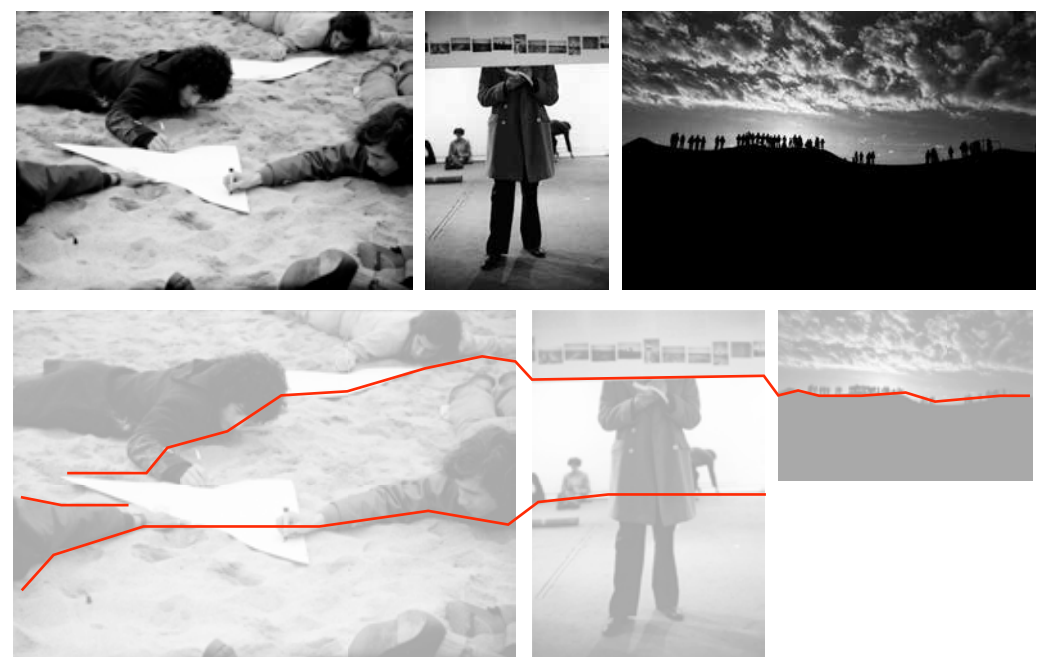
Este tipo de composición empieza a unir elementos heterogéneos, pero que tengan alguna dirección y un motivo. Por ejemplo describiendo este par de imágenes, existe un papel roto (es decir, que algo pasó en él) y luego una fila de personas en su dirección. Además, la unión de estas imágenes es también a través de sus zonas luminicas, tal como se explica gráficamente en el esquema siguiente. A partir de esto, puede entenderse como que existe una sucesión de hechos, una imagen es respecto de la otra, y no cada una por separado. Además, los tamaños se varían de acuerdo a la coincidencia de tales zonas.



[B]



[C]



VÍNCULOS FOTOGRÁFICOS DESDE LA ESTRUCTURA DE LA FRASE

Durante la segunda etapa de este caso de estudio en donde los contenidos se abordan de manera práctica a partir de la teoría levantada anteriormente, los vínculos fotográficos fueron desarrollados a partir de su contenido, pero no de forma directa y simple como se hizo al comienzo, sino que, a partir de la conjugación de dos imágenes, pueda surgir el "tercer componente" basándose en la Teoría del Montaje Cinematográfico y en la estructura mínima de sentido, que es la frase.

Para esto, se empieza reorganizando todas las fotografías que se habían seleccionado como posibles para ser incluidas dentro de la exposición, separándolas en tres grandes grupos: imágenes que, de acuerdo a su contenido, contuvieran mayoritariamente elementos que pudieran entenderse como Sujeto, Verbo y Predicado. A partir de eso, la vinculación de fotografías sería lo más cercano a una frase, y a su vez, se podría entrar a una especie de relato generado a partir de la lectura de un lenguaje visual, y no simplemente imágenes agrupadas que sean similares tanto desde su contenido o como desde su composición, tal como se vio en los vínculos anteriores.

▪ Sujeto

El contenido de la imagen está contenido principalmente por personas. Entran acá situaciones en que no precisamente los sujetos se encuentran realizando una acción, es más: eso es contenido de la siguiente categorización.



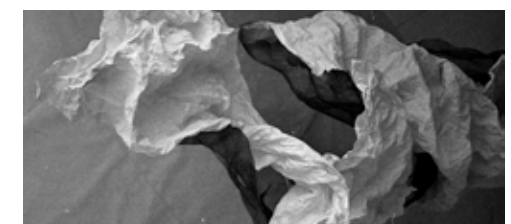
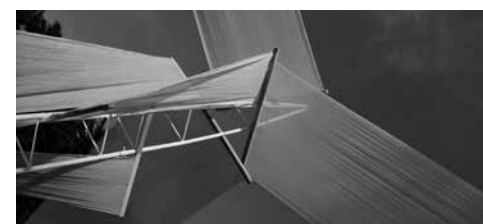
▪ Verbo

Esta categoría agrupa registros en donde una acción es evidente, en donde está pasando algo, por lo que puede tener un precedente y una consecuencia, que eso se traduce en versatilidad en cuanto a la composición junto a otras imágenes.



▪ Predicado

Finalmente, esta categoría reúne la mayor variedad de tipos de registros, desde fotografías de espacios, obras de diseño, o situaciones que no entran dentro de las otras dos, pero que su contenido resulta interesante.



PRESENTARSE POR SÍ MISMOS

Los vínculos tienen que ser evidentes y no ser demasiado rebuscados, es decir, tienen que tener la energía suficiente para que sean entendidos y no pensarlo excesivamente. Esto requiere que tanto la imagen como la relación con la otra sean potentes, interesantes, y que no sea una simple repetición de dos elementos (véase ejemplo C y D de la página 115), o bien, que no quede solo en la ideación de quien propone los vínculos: en el "yo creo" o "yo imagino". Es necesario encontrar un equilibrio entre lo evidente y lo complejo, y siempre forzándolo a una intención.

A continuación, se presentan tres ejemplos fallidos que llevaron a ese requerimiento para los siguientes vínculos fotográficos:

[A]

Este vínculo se relaciona desde la perspectiva que se genera desde el comienzo hasta el final de la mesa, sumado al gran número de personas frente a una fotografía que registra una persona al fondo de algo. Se podría leer como que estas personas están mirando a la de la segunda fotografía, sin embargo, sucede que no tiene la suficiente fuerza.



[B]

Este vínculo fue pensado bajo la narrativa de abrir o destapar un objeto de tamaño a la mano y descubrir algo pequeño dentro. Se basa también en un juego de proporciones. Sin embargo, es complejo presentar un vínculo desde lo que "yo imagino" y asumir que todo quien lo vea, de inmediato pensará e imaginará lo mismo.



[C]

Finalmente, esta relación también fue pensada desde el juego de proporciones. Por una parte, la primera imagen que es una especie de escultura tiene una forma similar de caída con las montañas que predominan en el paisaje, pero que a su vez es similar al plástico y forma de una carpa, que aparecen diminutas en la esquina inferior derecha de la imagen.



GESTUALIDAD

Se propone que alguna de las fotografías que compongan los pares contenga, en su contenido, una gestualidad evidente. Gestualidad incluye gestos, acciones y direcciones en la imagen, generalmente provenientes desde un sujeto en particular. Esto conlleva más tarde a que a través de esa gestualidad el vínculo adquiere temporalidad, porque esa acción o dirección que hace o indica ese sujeto conlleva a otra imagen. De esta manera, esto se vuelve clave para relacionar los registros fotográficos.

[A]



[B]



[C]



[A]



[B]



[C]



SINTAXIS VISUAL

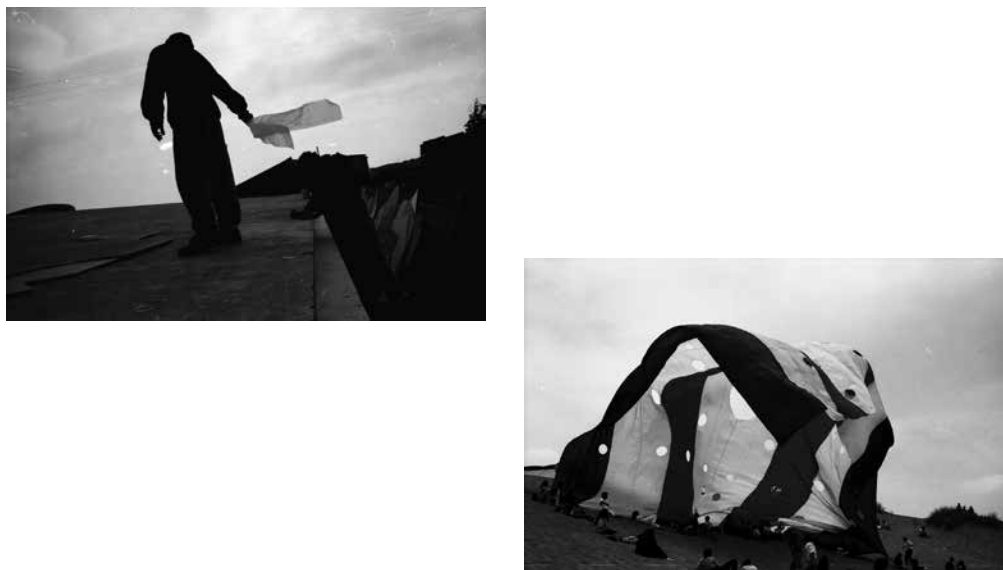
Se propone acentuar la lectura y su temporalidad mediante la disposición de las fotografías en el espacio que las contiene, el orden en que aparecen, la inversión o recorte de las imágenes, y también jugar con los tamaños de una imagen respecto de otra.

[A] Vínculo en Estado Primario



[B] Disposición Diagonal

Según la composición de ambas fotografías, ambas tienen líneas principales diagonales, por lo que dicha disposición acentúa aún más eso.



[C] Variación en los Tamaños

Modificar los tamaños de una imagen respecto de la otra hace acentuar lo que quiere comunicar.



[D] Reorganización del Orden

Finalmente las imágenes en sí mismas y su orden se invierten, además de que también el tamaño entre ambas imágenes se invierte.



AGRUPACIÓN DE VÍNCULOS DESDE SU COMPOSICIÓN EN EL ESPACIO

Desde el comienzo del trabajo con el Archivo Histórico y la realización de los vínculos fotográficos se han predispuesto las imágenes en el espacio de manera aleatoria. Sin embargo, se hace necesario establecer parámetros en la manera de organizarlos, ya que para el trabajo paralelo (es decir, el desarrollo del Espacio Gráfico en el que los vínculos se presentarán) es imprescindible estructurarlo. A partir de eso, se establecen tres grandes grupos, con variaciones dentro de cada uno:

[A] Composición Horizontal



[B] Coincidencia de Bordes



[C] Composición Diagonal: Horizontales



[C] Composición Diagonal: Horizontal - Vertical



CAPITULO 2

Desarrollo del Espacio Gráfico

REFERENCIAS PARA EL DESARROLLO DEL ESPACIO GRÁFICO

La segunda parte de este proyecto (es decir, el segundo semestre del año académico 2020) continuaba con la idea del desarrollo del espacio gráfico en el área expositiva, por lo que en base a la propuesta del "ver en relación" se toma como primera referencia la Exposición de la Bienal de Diseño de Sao Paulo el año 2012, la cual consta de láminas con texto calado que dejan entrever fotografías en un plano posterior. Esta forma de conjugar texto y fotografías generan un juego en el espectador que lo obliga a tener que alejarse y acercarse para encontrar lo que hay en ambos planos de lectura.



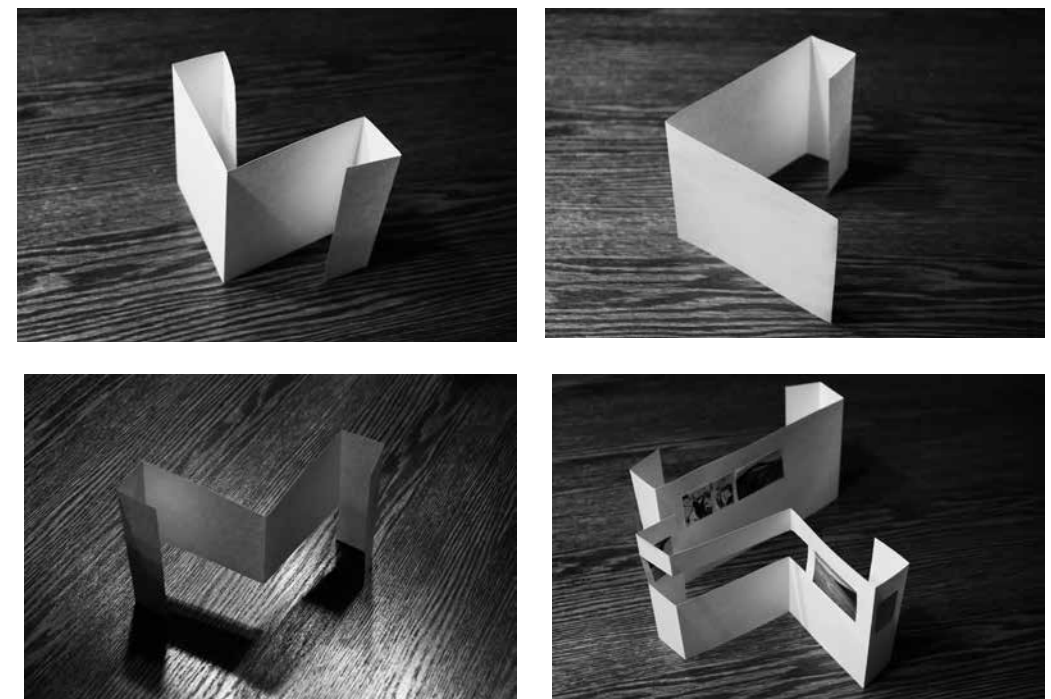
** Imágenes tomadas del sitio web de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV:*

Paralelo a eso, se toma como referencia el paspartú, un elemento que se utiliza en el enmarcado de obras gráficas que sirve como estructurante y a la vez como separador visual de la obra, le otorga un aire. En este sentido, se toma el concepto de la estructura del paspartú sumado a los calados presentados en la forma de presentación de fotografías de la bienal de Sao Paulo, como una manera de ver "a la vez" las fotografías, una lectura simultánea, una respecto de otra.

Y finalmente, también como punto de partida, se propone que los módulos expositivos sean como un biombo pero que, a través de la estructura que se le dé, dejen de parecerlo como tal. Acá se trabaja por primera vez el concepto de Estructura de Variaciones, en donde se decide que, a partir de una estructura básica, pueda desplegarse según las series fotográficas, tamaños, espacio en la sala, etc.

MÓDULO EXPOSITIVO

Se explora una forma básica de módulo expositivo considerando todas las referencias nombradas anteriormente. El concepto más trabajado es el de la Estructura de Variaciones en torno a generar a partir de una pieza básica diversas posibilidades de disposición en el espacio. Sin embargo, el trabajo sobre el espacio gráfico expositivo solo llega hasta este punto debido a decisiones sobre la culminación del proyecto.



DEL ESPACIO EXPOSITIVO AL CUERPO GRÁFICO EDITORIAL

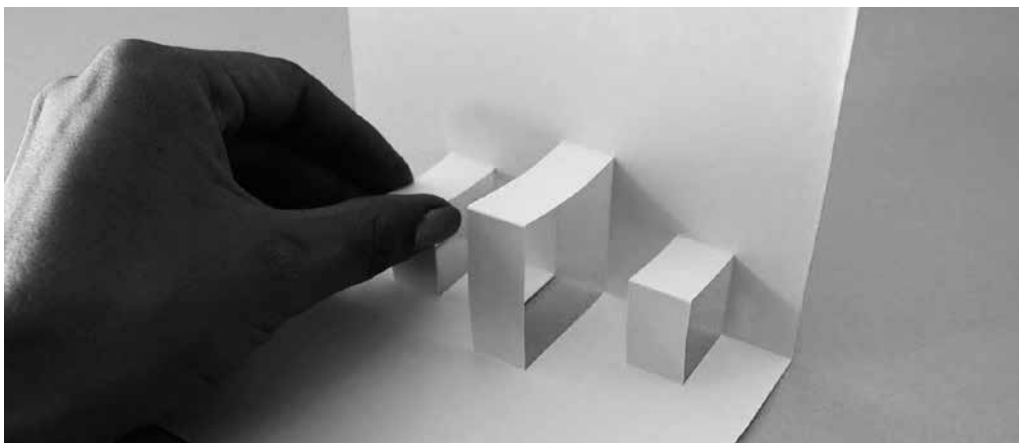
Se propone que, debido a las condiciones sanitarias, lo más realista sería cambiar el espacio gráfico de estudio, es decir, pasar de los módulos expositivos a una edición, ya que está mucho más al alcance de poder realizarse.

De todas formas, se afirma que el cambio en el espacio gráfico que contiene las imágenes no afecta finalmente la propuesta de lectura que se está realizando en este estudio, ya que el trasfondo es el mismo, y la construcción del espacio a través del diseño para invitar a una experiencia de lectura solo varía en cuanto a las leyes del espacio mismo (es decir, las posibilidades de una exposición versus las posibilidades que puede ofrecer el diseño de un libro).

En este sentido, el concepto del paspartú se mantiene, pero se articula con un nuevo concepto: El Pop Up. Esto, debido a que el pop up tiene la esencia de que al pasar la página las cosas aparecen por su cuenta. De esta manera, se trabaja la idea de un paspartú móvil con características de pop up. Pero, ¿Por qué el pop up? Esta técnica de plegado de papel ofrece múltiples posibilidades llegando incluso a diseños muy complejos. Sin embargo, la principal razón por la que se decide tener como guía esta técnica es que en los libros pop up a través del paso de las hojas natural propio de la lectura es que van apareciendo cosas. De esta manera, se crea una suerte de correspondencia entre lo que es una exposición: el desplazamiento propio de las personas en el espacio para ver las obras gráficas expuestas de determinada manera, y su búsqueda por encontrar el ángulo, posición y distancia adecuada para la correcta lectura.

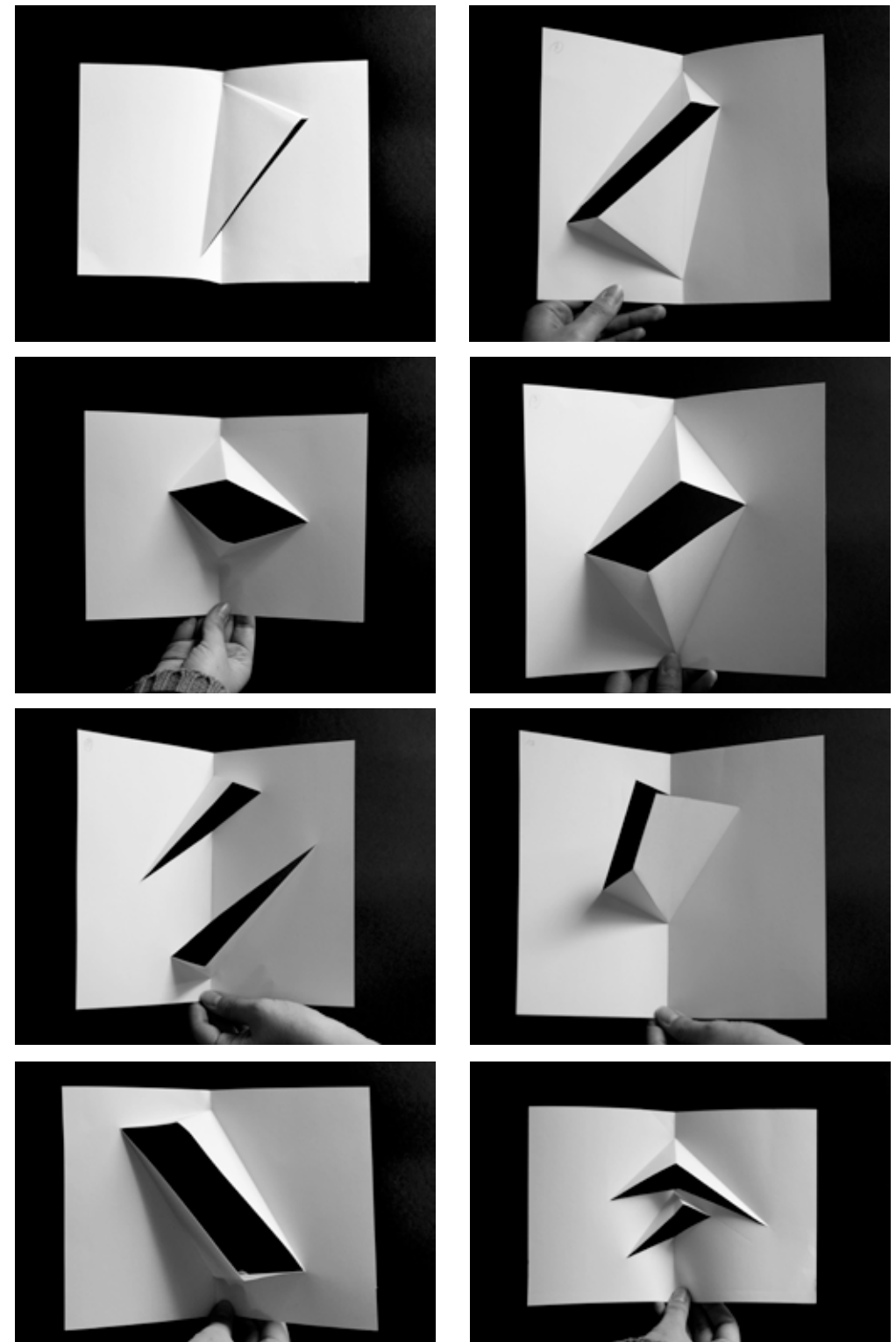
De manera análoga se invita a que suceda la misma manera pero a nivel del libro: a partir del hojear de sus páginas y la búsqueda activa del lector por encontrar las fotografías es que las imágenes irán apareciendo.

Por lo tanto, se explora las condiciones mínimas necesarias para realizar un pop up: la simetría predomina en sus pliegues, medidas y distribución en el espacio gráfico en el que está contenido.



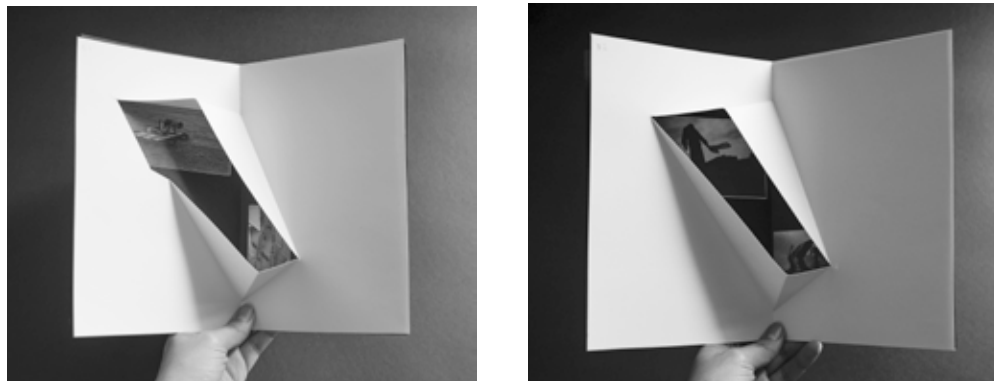
CORTES ORTOGONALES Y ASIMETRÍA POP UP

A partir de un corte básico en diagonal al eje de simetría se descubre una gran familia de ángulos y plisados posibles en el mundo del pop up.



CONSTRUCCIÓN DE LA APERTURA

Apertura se le llama al calado básico que tiene cada paspartú móvil. Ya se ha visto en los registros fotográficos de las maquetas algunas de las posibilidades que se descubrieron al explorar ese tipo de corte y plisado. Sin embargo, los ángulos muchas veces juegan en contra de lo que permiten ver a las imágenes, por lo que se empieza a trabajar no solo en qué ángulo específico tiene que ser el corte inicial y sus posteriores plisados, sino que también idear una manera de abrir esta apertura inicial para que no tape tanto la fotografía, y aún más importante, exponer el vínculo y no la fotografía en solitario, que es lo esencial de este proyecto.



Al trabajar este tipo de paspartú con los vínculos fotográficos directamente (es decir, los pares de fotografías en sí mismas y con su diagramación en específico y no cualquier par de fotos aleatorias) se cae en la cuenta de que se necesita algún corte especial que amplíe esa apertura.

Además, se hacen pruebas con paspartú en color negro, o fondo negro y paspartú blanco, etc., pudiéndose así observar cómo cambia la luminosidad de las fotografías contenidas.



PASPARTÚ FINALES DESDE UNA ESTRUCTURA DE VARIACIONES

Por último, se descubre una familia de cortes, aperturas y ángulos posibles a partir de la asimetría que es posible generar con la técnica del Pop Up.

Paralelo a eso y tal como se mencionó al final del capítulo anterior acerca de los vínculos fotográficos, se determina agrupar los diferentes tipos de composiciones espaciales (horizontal, limitados a un mismo borde con distinción de tamaños, y diagonal, las cuales tienen además variaciones internas específicas). Esta categorización funciona para determinar una estructura básica de los paspartú en general, luego para cada categoría, y más tarde establecer pequeñas variaciones para las modificaciones en cuanto a tamaños o disposiciones espejadas. Es a esto que se le llama la Estructura de Variaciones: la definición de una base común para todo, pero que según sea el caso pueda irse modificando según sea necesario, además de generar un ritmo y no así una monotonía.

Finalmente se deciden presentar en este Cuerpo Gráfico 14 vínculos fotográficos distintos, para los cuales hay 10 tipos de paspartú diferentes, que son los que se presentan en la última sección de esta edición.

CAPITULO 3

Construcción del Ritmo de Lectura

ESTRUCTURA DE VARIACIONES Y PAUSAS

La Estructura de Variaciones construida a partir de los vínculos fotográficos, y con ello, los paspartú que los exponen, van generando un ritmo de ir reconociendo una misma forma todo el tiempo pero con leves modificaciones. Estas leves modificaciones van a generar sorpresa y expectativas en el lector, situación que como bien fue vista anteriormente, es clave para que la lectura sea mantenida en el tiempo. Es decir, el generar un ritmo a través de la Estructura de Variaciones es precisamente la construcción a través del diseño de una Estructura Narrativa Visual.

Sin embargo, a todo este conjunto de fotografías, aperturas, pliegues, luces y sombras, se decide otorgar una pausa visual en la aventura de la lectura a través del tipo de grabado sin tinta conocido como Gofrado.

GOFRADO: DETENCIÓN EN SU LECTURA

¿Por qué el Gofrado? En primer lugar porque al ser un grabado que, a pesar de ser el único tipo que es sin tinta, de igual manera es una grafía, una marca de algo que estuvo ahí y que marcó un antes y un después. Segundo, porque precisamente esa marca está sujeta totalmente al punto de vista en que se lea su textura: todo depende del ángulo en que incida la luz en el papel.

A partir de lo anterior se puede afirmar que a pesar de que esan lenguajes gráficos totalmente distintos —el de los paspartú más bien evidentes ya que son aperturas que generan un volumen al emplear el movimiento de la página, y el del gofrado, que hay que ser sutil en encontrar el punto específico para poder leer las leves texturas en el papel—, en ambos casos sucede el hecho de que el lector tiene que moverse para leer, tiene que buscar para encontrar el punto perfecto para su lectura. Sin embargo, sucede que en el caso del Gofrado la exigencia de la detención es mucho mayor debido a su mayor sutileza.

Incluso, haciendo una relación aún más allá, el gofrado, tal como la fotografía, es producido gracias a la luz, y en el caso de este caso de estudio, los paspartú móviles también generan una serie de luces y sombras gracias a sus pliegues.

En cuanto a la grafía que está en ellos, se trabajó en torno al mismo lenguaje de diagonales y espacios asimétricos que contienen los paspartú. Pero a diferencia de ellos, los cuales ocupan una gran superficie del espacio en el que están contenidos, los grabados están compactados en una zona delimitada por grandes márgenes en el total de la página.

Lo anterior fue pensado como una analogía de lo que ocurre con las fotografías: en primer lugar, la información gráfica es densa en cada una de ellas. Y segundo, como la base de este estudio no son la exposición de fotografías en sí mismas sino que

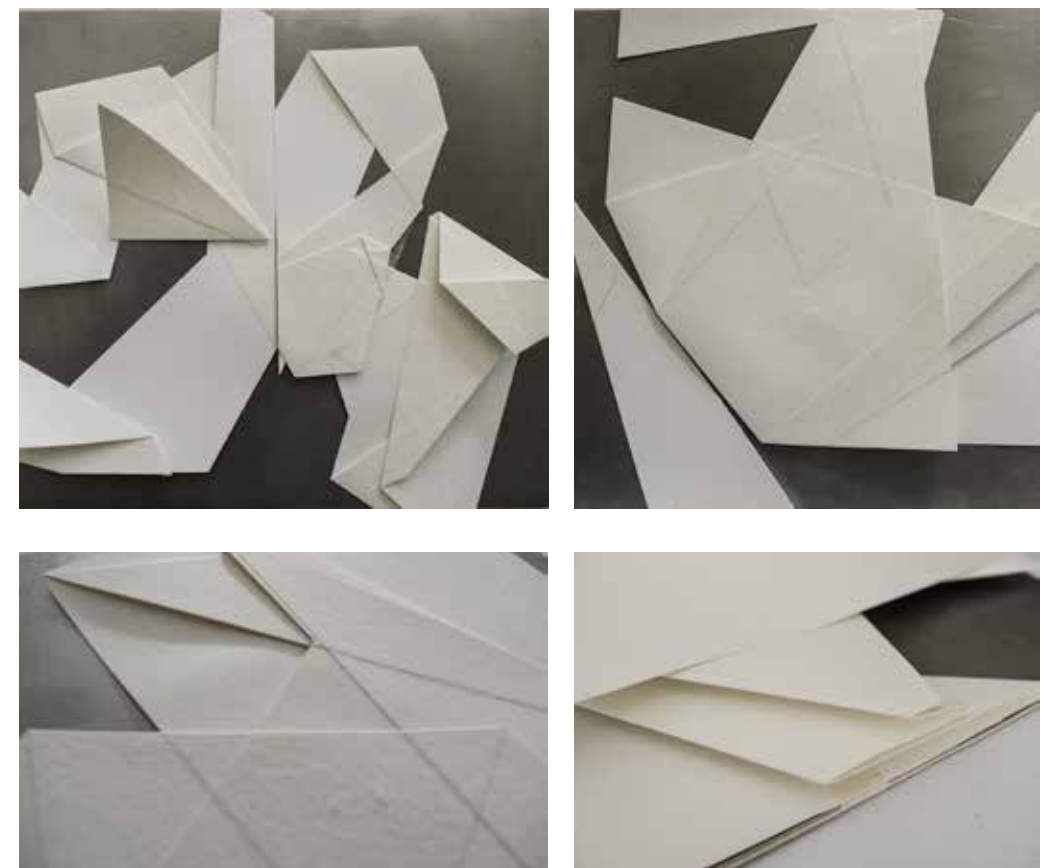
en diálogo junto a otra, con el grabado se trabaja en torno a la misma idea: la correspondencia de una página respecto de la otra, solo que con parámetros gráficos un poco distintos al de las fotografías contenidas en un paspartú.

Y por último, existe un contraste en la composición en el espacio entre las páginas de las fotografías y paspartú en comparación a las de los grabados: Las fotografías que son de formas siempre regulares están contenidas dentro de una apertura en la página totalmente asimétrica, la cual incluso tapa parte de la imagen, rompiendo así con esa estructura. En contraste con eso, los gofrados, que en sí mismos son un conjunto de relieves aleatorios y asimétricos, están contenidos en una forma que viene a ordenar y a delimitar dicha aleatoriedad, además de otorgarle el aire visual necesario del resto de la página para esa densa composición.

MATRICES

Son realizadas con un papel grueso a través de diversos plisados, tal como una especie de origami aplastado. Trabajar el gofrado de esta manera y no de otra permite una sumatoria de las capas de la matriz, tal como ocurre como si fuesen capas de una transparencia.

Registros de algunas de las matrices y sus detalles:



Bibliografía

TEXTOS CITADOS

Covarruvias, C. (2020). *El Sentido del Acto*. noviembre 28, 2020, de Taller de Amereida Sitio web: https://wiki.ead.pucv.cl/Taller_de_Amereida_2020#Segunda_Parte_EL_sentido_del_acto

Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Península.

Adams, A. (2002). *La Copia*. Madrid, España: Omnicon.

Ricoeur, P. (2000). *Narratividad, Fenomenología y Hermenéutica*. Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura, N. 25, p. 189-207

Paz, O. (1956). *El Arco y la Lira* (archivo PDF). Recuperado de <http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Octavio-Paz-El-arco-y-la-lira.pdf>

Iommi, G. (1985). *Norma y Apartado*. En Diez Separatas del Libro no Escrito. Valparaíso: Escuela de Arquitectura, ucv.

Iommi, G. (1985). *Teoría de la «Interrupción»*. En Diez Separatas del Libro no Escrito. Valparaíso: Escuela de Arquitectura, ucv.

Eisenstein, S. (1974). *El Sentido del Cine*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Argentina Editores S.A.

Eisenstein, S. (1995). *La Forma del Cine*. México: Siglo XXI Editores.

Pinel, V. (2004). *El Montaje*. Barcelona, España: Paidós.

Iser, W. (1987). *El Acto de Leer: Teoría del Efecto Estético*. Madrid, España: Taurus Ediciones.

Ricoeur, P. (2003). *Tiempo y Narración. III: El Tiempo Narrado* (Vol. 3). Siglo XXI.

Iommi, G. & Reyes, J.. (2016). *Eneida - Amereida. Edición anotada*. julio 20, 2020, de Biblioteca Constel Sitio web: https://wiki.ead.pucv.cl/Eneida_-_Amereida._Edici%C3%B3n_anotada

Grassi, E. (1999). *Vico y el Humanismo: Ensayos sobre Vico, Heidegger y la Retórica*. Barcelona, España: Anthropos Editorial.

Rodríguez-Izquierdo, F. (1994). *El Haiku Japonés: Historia y Traducción*. Madrid, España: Hiperión.

Girola, C. & Iommi, G.. (1984). *Mantos de Gea*. Viña del Mar: Escuela de Arquitectura ucv.

FOTOGRAFÍAS USADAS EN EL CUERPO GRÁFICO

Como se mencionó desde un comienzo, el trabajo con los vínculos fotográficos se basa en los registros disponibles existentes en el Archivo Histórico José Vial Armstrong. Para eso, se exploró la plataforma de Flickr, la cual es de libre acceso: <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/>

1. SA pat 69 - Acto teatro Patillo en Horcón - 56
CAP tit 73 - Phalène de los Proyectos de Título - 18
2. CAA dis 98 - Encuentro de los Diseños 2 - 030
PH-AP hor 64 - Phalène Horcones 6 - 011
3. TRA cal 86 - Travesía Caldera (Habitáculos para el desierto) - 073
CAA tam 91 - Acto del Taller de Amereida - 02

4. CL lam 14 - Diplomado madera laminada - 063 - E. Torrealba
CL ame 98 - Taller de Amereida (Manuel Casanueva) - 17
5. PH-AP hor 64 - Phalène Horcones 3 - 01
PH-AP hor 64 - Phalène Horcones 6 - 010
6. TOR cie 74 - torneo carrera a ciegas III - 20
TRA cal 86 - Travesía Caldera (Habitáculos para el desierto) - 010
7. EX exp 82 - Expo 30 años eladl y Ciudad Abierta (Montaje exposición MNBA) - 32
CAA san 81 - Acto de San Francisco - 23
8. TRA bal 90 - Travesía Raúl Marín Balmaceda - 012
9. AC des 98 - Despedida y bendición titulantes - 03
AC rec 08 - Acto de Recepción a primer Año -161
10. TOR man 92 - Manto Aerodinámico- 96
EX ca 92 - Exposición de los 40 Años - 04
11. ED tit 88 - Exposición titulación DG presentación travesía Trehuaco - 013
PH-AP pri 64 - primera Phalène - 61
12. PH-AP hor 64 - Phalène Horcones 2 - 033
EX bie 91 - Acto Inauguración I Bienal Diseño - 05
13. EG gir 60 - exposición Claudio Girola - 008
CL cc 92 - distintos deportes II - 044
14. FDI emb 01 - Embarcación Amereida -018
CAA fco 06 - Torneo día de San Francisco - 232

*Impreso y Encuadernado en diciembre del 2020
en la ciudad de Valparaíso.*

Interiores compuestos con la familia tipográfica Raleway,

*Para las páginas de texto se usó papel Environment Natural
Smooth de 118g, y para el Cuerpo Gráfico el papel
Environment Natural Smooth de 210g para las fotografías y
paspartú móviles, y el papel Fabriano Acuarela 200g para
el gofrado. Impreso en Inyección de Tinta y prensa manual,
respectivamente.*

PARTE III

Cuerpo Gráfico
Desplegable/
Expositivo

