

## Notas sobre el método

### Autoría



#### Josep M. Català

Decano de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Profesor en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la UAB.

### Sumario

Abstract

Introducción

El problema de la verdad visual

El objeto y el concepto

Planteamiento general

1. Mentalidades (modelo mental)

2. Estructura fenoménica

3. Objetos significativos

a) Símbolos

b) Síntomas

c) Imágenes dialécticas

4. La interpretación

5. Metodologías: Hermenéutica

6. Modos de exposición: la forma ensayo

Bibliografía general

### ABSTRACT



*La lección tiene como objetivo ofrecer una serie de dispositivos epistemológicos que permitan encontrar alternativas al imaginario sociológico de carácter mecanicista y reduccionista que es necesario superar en un momento en que los fenómenos que nos rodean y que conforman la era de la globalidad son demasiado complejos como para permitir que sigan siendo gestionado unilateralmente por el mismo.*

### INTRODUCCIÓN

*Pero si la imparcialidad abstracta se transmuta en un concentrarse testarudamente en lo dado en cada caso, si la abstracción de juicios valorativos lleva a no afanarse reflexivamente por el orden de los fines, si se ahuyentan los corazones de los estudiantes no sólo de la especulación vagarosa, sino asimismo de la fantasía, entonces la fidelidad frente a los hechos se muda en limitación por medio de los hechos –y la limitación es lo contrario de la libertad.*  
Theodor W. Adorno y Max Horkheimer

*Sólo la práctica se puede pronunciar sobre la validez teórica; sin embargo, sin una validez teórica ninguna práctica puede ser evaluada.*  
Mieke Bal

Mi intención al redactar este escrito no es tanto esbozar un mapa del territorio por el que es posible moverse cuando se buscan alternativas a los métodos de investigación tradicionales en las ciencias de la comunicación, como ofrecer una serie de dispositivos epistemológicos que nos permitan encontrar alternativas al imaginario sociológico de carácter mecanicista y reduccionista que es necesario superar en un momento en que los fenómenos que nos rodean y que conforman la era de la globalidad son demasiado

complejos como para permitir que sigan siendo gestionado unilateralmente por el mismo. Los métodos, tanto cuantitativos como cualitativos, que se destilan de ese imaginario tienen un horizonte muy reducido que además ignora la problemática de la representación (audio)visual cuya relevancia es innegable en estos momentos. Por otro lado, se trata de suministrar ideas destinadas a salvar el escollo que supone para la reflexión no sistemática dar la impresión de que procede sólo intuitiva o improvisadamente, de que sus investigaciones carecen de fundamento porque no se basan de forma explícita en las "verdades objetivas" que suministran ese otro tipo de metodologías. Al mismo tiempo, proponiendo el uso de las nuevas categorías, no sólo se está preparando el camino para descubrir fenómenos no detectados por las otras vías, sino que se evita también que las formas abiertas de reflexión caigan efectivamente en ese tipo de trampas que comúnmente se le achacan.

En primer lugar, procedo a esbozar los parámetros del modelo mental en el que deben basarse nuestras investigaciones. No se trata de establecer una categoría cerrada a la que toda investigación ha de ceñirse, sino que tiene como finalidad primordial mostrar que existen este tipo de fundamentos y que es mucho mejor conocerlos que ignorarlos, sobre todo cuando se pretende nadar contracorriente. Toda investigación parte, consciente e inconscientemente, de un modelo mental que la organiza y propone sus prioridades. Aunque la descripción del modelo mental implica una propuesta de carácter ontológico (sobre la realidad tal cual es), su validez se ciñe a un "mundo posible" hipotéticamente formado de esa manera. Por ello, este "mundo posible" puede coexistir con otros mundos posibles, relacionados con otro tipo de métodos de investigación, y la única valoración que sobre esos mundos puede hacerse proviene de los resultados que se obtengan de la investigación aplicada a cada uno de ellos. Resumiendo, cada mundo está construido según las características de un determinado modelo mental y de cada modelo mental se destila una metodología (o una serie de ellas concomitantes) que proponen resultados adecuados a ese mundo concreto. Dice Vattimo en su libro "Adiós a la verdad" que se trata de «una despedida a la verdad como "reflejo" de un "dato" que, para ser descrito de forma adecuada, debe fijarse como estable, es decir, como "dado", (lo cual) puede hacerse en las ciencias que "no piensan", ya sea porque no ponen en cuestión el horizonte (el paradigma) dentro del cual se mueven, ya sea porque ignoran la totalidad de las relaciones dialécticas que condicionan a sus objetos». (1)

Todo parece indicar que hemos pasado del reino de las ideologías al de las mentalidades. Arrinconadas las primeras tras un continuo proceso de devaluación, suben a la superficie las segundas, que siempre habían permanecido soterradas organizando al unísono desde la sombra tanto los mecanismos ideológicos como los lógicos. La ideología es, como decía Adorno, falsa conciencia, pero no lo es de sí misma en cuanto que se trata de una idea que se cree y se quiere verdadera aunque sea desde la operatividad. La ideología es, por lo tanto, conciencia (falsa), mientras que la mentalidad es inconsciencia (verdadera, por cuanto es esencial: está más allá de la operatividad). Las ideologías, por muy irracionales que fueran, se instalaban en los límites del espacio racional de la discusión y la conversación, pero las mentalidades carecen de ese basamento externo donde ponerse a prueba y no aparecen más que como resultado, como acción o como idea aparentemente sin raíz ni fundamento. Cuando hablamos de mentalidades nos estamos refiriendo por tanto al ámbito de los imaginarios, sociales e individuales, a su arquitectura organizada a través de los modelos mentales y los dispositivos y tensiones correspondientes.

(1) Gianni Vattimo, Adiós a la verdad, Barcelona, Gedisa, 2010, p. 16.

## EL PROBLEMA DE LA VERDAD VISUAL

Cualquier método, a través de su pretensión de fiabilidad, se refiere últimamente al concepto de lo verdadero. Pero no todos los métodos ven complicada esta referencia por tener que relacionarlo con la representación visual, que complica en gran medida las consideraciones epistemológicas.

El concepto de verdad resulta excesivamente ambiguo para resolver adecuadamente cualquier problema epistemológico. Su absolutismo lo incapacita para navegar por los meandros de la complejidad contemporánea. Pero es una herramienta conceptual tan arraigada a nuestro pensamiento que prescindir de ella nos obliga a enfrentarnos con toda una serie de problemas que, de otra manera, dan la impresión de estar resueltos al aplicarse a ellos el criterio de la adecuación a la verdad.

La cuestión parece haber sido ya convenientemente debatida hasta la saciedad, pero el debate se ha cerrado en falso, tanto del lado de los anti-relativistas como de los relativistas y los pragmáticos. Unos afirman que no se puede prescindir del criterio de verdad, so pena de una bancarrota ética. Los otros se limitan a afirmar la conveniencia de prescindir de ese dispositivo. En realidad, todos tienen algo de razón, aunque, si hubiera que decantarse por un bando, los que niegan la posibilidad de verdades absolutas deberían ser los mejor situados para cerrar la discusión.

La apelación a la verdad se efectúa transversalmente, a derecha e izquierda, y lo mismo sucede con los que niegan su posibilidad. Ello nos indica hasta qué punto es delicado este ámbito, al tiempo que también nos advierte que mina subterráneamente cualquier posición política y no digamos cualquier posición ética.

Pero si hay un territorio en el que este asunto se vuelve peliagudo es el de la representación visual. Cuando en la relaciones entre la imagen y el mundo real se inmiscuye subrepticamente el concepto de verdad, los problemas se multiplican. Es habitual a estas alturas negar irreflexivamente la relación mimética de la imagen con su referente real: Ceci n'est pas un pipe, decía Magritte con ánimo de levantar una polémica que ahora parece agotada. A cualquier imagen, fija o en movimiento, le podríamos añadir un rótulo que dijera "esto no es lo que representa" y de esta manera esa construcción visual quedaría ubicada en el lugar donde debe estar. El problema es que, habiendo afirmado lo que imagen no es, nos quedaría por saber lo que realmente es, una cuestión especialmente crucial en el caso de las imágenes de filiación fotográfica. Si esto no es un perro, no es una montaña, no es un hombre, entonces ¿qué es? No basta con decir que se trata de una representación, a menos de querer incurrir en una tautología.

En última instancia, cuando afirmamos que eso que vemos en la imagen fotográfica en realidad no se corresponde con el objeto real que se halla en el origen de la misma, queremos decir que la imagen no es verdadera en un sentido ontológico. Pero tampoco podemos afirmar taxativamente que la imagen mienta en ese mismo sentido o también desde una perspectiva ética. La imagen no miente de por sí, pero tampoco dice la verdad por sí misma. Ahora bien, ello tampoco quiere decir que sea neutra.

Pongamos algunos ejemplos. El 5 de febrero de 2003, el Secretario de estado norteamericano Colin Powell muestra en las Naciones Unidas unas fotos aéreas con las que pretende convencer a la asamblea de la presencia de armas de destrucción masiva en Irak. No es la imagen la que miente, sino el general Powell a través de la imagen. Podría argüirse que la imagen dice su verdad, si bien Powell pretende que la interpretemos de otra manera, la suya.

Si se apura la discusión, los que conocían o intuían las argucias de la administración Bush, acabaron llevando la discusión al terreno de la no verdad de las imágenes, cuando de lo que se puede hablar en un caso de este tipo es de la ambigüedad de las mismas que permite su utilización en un sentido o en otro. Otro ejemplo: una foto de las muchas que muestran el boquete que un supuesto avión de pasajeros causó en una de las fachadas del Pentágono durante los ataques del 11-S. El gobierno Norteamericano insiste en que fue un avión de gran tamaño el que se estrelló contra el edificio, pero cualquiera con un par de ojos observará en la fotografía que no hay ni rastro del avión y que lo que muestra la imagen no da cabida a la posibilidad de que allí haya colisionado una aeronave de gran tamaño. En este caso, los suspicaces con la Administración Bush afirmarían que la imagen dice la verdad, que es un buen testimonio de que los miembros de esa administración mienten. No les interesará en este caso apelar al criterio general de que las imágenes no dicen la verdad.

Vemos, por consiguiente, que las imágenes son utilizadas argumentativamente gracias a su condición intrínsecamente ambigua que las deja a merced del discurso que las fagocite. Pero eso no resuelve la cuestión porque cuando, para poner otro ejemplo, el gobierno marroquí lanzó su ataque al asentamiento de los saharauis establecido en las afueras de El Aaiún a mediados de noviembre de 2010, y al mismo tiempo impidió el acercamiento de los medios, cualquier imagen del suceso escamoteada al ejército marroquí constituía una prueba inalienable de la brutalidad del régimen alauita. Las imágenes en este caso no podían mentir. Eran, en sí mismas y al margen de la utilización que se hiciera de ellas, una prueba irrecusable de una actuación brutal al tiempo que se constituían en testimonio de la situación insostenible del pueblo saharauí. Intentar rebatir el carácter de prueba de esas imágenes no podía ser otra cosa que una pretensión, éticamente reprobable, de salvar la cara de un régimen represor.

Se falta, pues, a la ética tanto si se pretende que las imágenes se amolden a un discurso, a pesar de ellas, a pesar de lo que muestran, como si se quiere ignorar este testimonio cuando se está seguro de que el mismo existe. Por tanto, debemos matizar la consideración ambigua que les hemos adjudicado a las representaciones visuales.

Digamos, por tanto, que, a pesar de todo, las imágenes dicen la verdad, se corresponden con la realidad, pero sólo hasta cierto punto. Hay casos en los que esa correspondencia, siempre limitada desde una perspectiva epistemológica, es suficiente para los requisitos éticos. En otros casos, por el contrario, lo que se pretende que las imágenes digan está más allá de sus posibilidades. Si vemos en una imagen unas jaimas arrasadas por el ejército marroquí en sus enfrentamientos con la población saharauí, o, por el contrario, no conseguimos descubrir ningún resto de un avión que supuestamente debía estar allí, obtenemos de la imagen un testimonio necesario para la argumentación: la imagen dice, en este caso, la verdad. Pero no pretendamos profundizar sobre la verdad general de esa realidad a través de la prueba visual porque nos encontraremos, como el fotógrafo de "Blow Up" de Antonioni, con que la realidad se desintegra a medida que pretendemos acercarnos a ella penetrando en la imagen. Como decía Bazin, la imagen fotográfica o cinematográfica nos muestra unas coordenadas espacio-temporales que verdaderamente se produjeron frente a la cámara, pero ocurrieron de forma muy esquemática, casi como la aguja de una brújula representa la dirección hacia donde queda en Norte, al margen de las peculiaridades del lugar donde nos encontremos. Por lo tanto, cuando el testimonio que estamos buscando es de carácter superficial, cuando todo su peso recae sobre lo evidente, la imagen es una prueba: aquí no hay un avión; aquí hay los rastros de un acto de agresión... Por el contrario: aquí no se ven, ni pueden verse, armas de destrucción masiva y todo intento de llevar la imagen por este camino es un abuso de su integridad, una fabulación que se apoya en el mito de la verdad de la imagen fotográfica. A fin de cuentas, la imagen lo que realmente nos muestra es el mapa mental de quien la hizo y de quien la está utilizando.

## EL OBJETO Y EL CONCEPTO

Cualquier operación transdisciplinar debe encararse con la dificultad que supone encontrar un método común a las disciplinas que participan del encuentro. Pero quizá el problema se derive más que nada de este intento de encontrar el método adecuado, cuando en realidad la propia operación transdisciplinar cuestiona el uso de una metodología que ajena a la misma operación: «no se trata de aplicar un método, sino de provocar un encuentro entre varios métodos, indica Mieke Bal; un encuentro del que participa también el objeto, de modo que el objeto y los métodos se convierten juntos en un campo nuevo, aunque no firmemente delineado». (2) Se rompe así la tendencia mecanicista que trata de engarzar la poleas supuestamente aisladas de la disciplina, el método y el objeto, proponiendo una herramienta fluida que use dialécticamente el resultado de unificar en una nueva forma esos vectores. Ello daría lugar a una metodología basada en el concepto, un concepto que, según Bal, sería viajero, en el sentido que su significado viajaría por distintas disciplinas, revelando en cada una de ellas un significado particular. Dice Mieke Bal que «Los conceptos nos ofrecen (...) teorías en miniatura» (35). En este sentido, los conceptos son como pequeños modelos que no sólo ponen a prueba el objeto sino que, a la vez, escenifican los parámetros de la teoría, su concepción del mundo. Es más: «Aunque los conceptos son producto de la filosofía e instrumentos de análisis, también son encarnaciones de las prácticas culturales que tratamos de entender a través de ellos» (34). Un concepto es, pues, un elemento complejo que se establece como nodo de un conjunto de ramificaciones: es el centro, provisional, de una constelación. Provisional porque nada garantiza que ni siquiera conceptos afines respondan a modelos teóricos completamente análogos: «Los conceptos, incluso aquellos que sólo se han establecido tenuemente, quedando suspendidos entre el cuestionamiento y la certeza, oscilando entre la palabra ordinaria y la herramienta teórica, constituyen la piedra angular del estudio interdisciplinar de la cultura, sobre todo gracias a su potencias intersubjetividad. No porque signifiquen lo mismo para todo el mundo, sino precisamente porque no lo hacen» (20). Los conceptos se reparten por las subjetividades anunciando, en cada una de ellas, una nueva ligeramente distinta pero ligada a una teoría unitaria, podríamos decir a una mentalidad única. Esta mentalidad está situada debajo de la teoría cuyo funcionamiento delata los parámetros de esa mentalidad. Los sanguificados distintos pertenecen a una misma teoría, posiblemente articulada de forma parcial en cada caso, pero perteneciente a una misma mentalidad más vasta y soterrada. De esta forma, «los conceptos distorsionan, desestabilizan y sirven para dar una inflexión al objeto» (35) porque lo hacen complejo.

(2) Bal, Mieke, Conceptos viajeros en las humanidades, Murcia, Cendeac, 2009, p. 11.

## PLANTEAMIENTO GENERAL

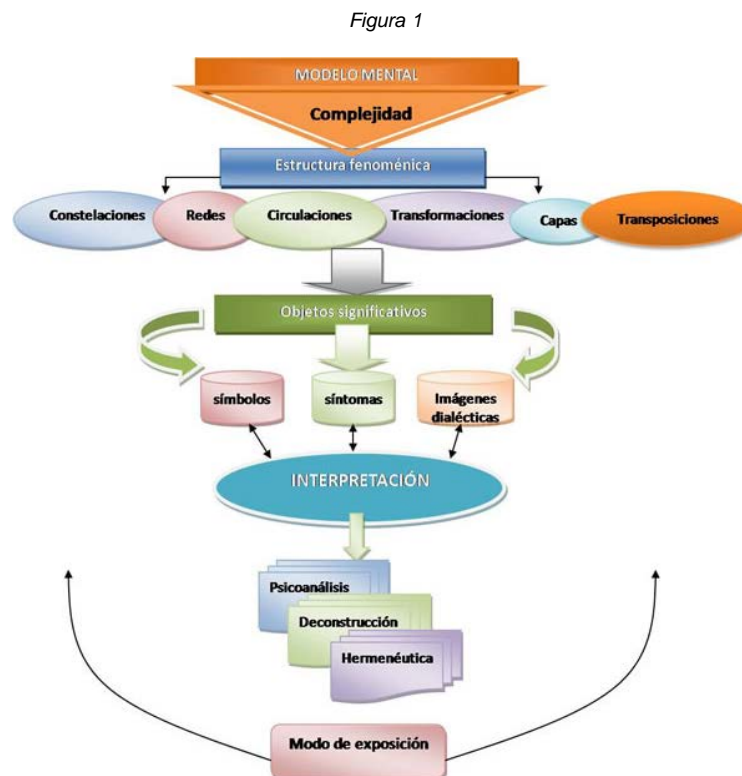
A continuación, se esbozará una hipótesis sobre la configuración general de los fenómenos, proponiendo un análisis formal de los mismos, pero no para que esa forma se convierta en la finalidad de la investigación, sino para que sea una puerta de entrada al significado. Las propuestas tienen también una voluntad ontológica (proponen la hipótesis de que los fenómenos están configurados, como mínimo, de la manera que se señala). Los fenómenos se someten, por tanto, a la acción de determinados conceptos, parcialmente estabilizados por una teoría que está obviamente enraizada en un modelo mental determinado. No hay por qué esconderse de ello. De lo que se trata, por el contrario, es de poner en primer término ese basamento esencial y partir del mismo para establecer la geografía del imaginario en el que se cristaliza el fenómeno.

Se tratará luego de describir las distintas categorías que pueden presentar los objetos de estudio que se inscriben en las configuraciones anteriores. Posiblemente el eje de una investigación se inscribirá en alguno de estos objetos o en un conjunto de ellos, ya que son los más visibles y significativos. En este sentido, se coincidirá con otros tipos de investigación, pero con la ventaja de conocer que no se trata de elementos aislados, sino que forman parte de estructuras operativas más amplias, así como de saber que pueden ser efectivamente distintos entre sí, es decir, que configuran diferentes fenomenologías posibles. El conocimiento de las características funcionales de esos objetos nos permitirá también proponer un método de análisis de los mismos.

Una vez delimitados los objetos, se procede a la interpretación. Es aquí donde se inicia la investigación propiamente dicha. Veremos que tenemos a nuestra disposición una serie de herramientas para proceder a ese acto de interpretación, pero en realidad cualquier metodología, entendida como elemento auxiliar, podría participar de lo que es, en líneas generales, una actuación hermenéutica.

Por fin, será necesario determinar el modo de exposición de todo el proceso, que en realidad tendrá que ver con la manera en que hayamos desarrollado el proceso mismo. Es decir, puede que la investigación se desarrolle a través de una forma de escritura (por ejemplo, el ensayo), pero ésta, para ser efectiva, deberá moverse por entre la geografía conceptual que hemos propuesto o la que la sustituya.

En la figura 1 se muestra el mapa de este procedimiento.



### 1. MENTALIDADES (MODELO MENTAL)

Planteémonos en primer lugar el paradigma desde el que emprendemos nuestra investigación y que ha de determinar el tono, la sensibilidad y los límites de la misma. Si bien la ciencia no acostumbra a plantearse este problema, que confunde muchas veces con el de la disciplina (los fenómenos físicos se distinguen de los químicos, etc.), las ciencias del significado (3) deben tenerlo muy en cuenta. Las ciencias del significado se plantean describir y comprender los fenómenos para efectuar diagnósticos sobre la composición y el funcionamiento de los mismos, sin que su tarea fundamental sea producir predicciones acerca del comportamiento futuro de aquellos, aunque estas previsiones puedan deducirse, a posteriori, del conocimiento de la estructura-forma-operatividad de los fenómenos.

La estructura-forma-operatividad es un conjunto o sistema significativo: la estructura implica relaciones, la forma supone una arquitectura a través de la que se establecen estas relaciones y la operatividad se refiere al funcionamiento general

y a la circulación del significado por entre la estructura siguiendo las pautas de la arquitectura correspondiente. Este conjunto significativo se puede abordar desde cualquiera de las perspectivas que ofrecen los dispositivos que la forman

Se entiende, por lo tanto, que esta configuración no es absoluta (o sea, una realidad absoluta e independiente del estilo de pensamiento que la produce) (4) y válida para todas las investigaciones posibles, sino que está ligada al paradigma desde el que se emprende la investigación. Por ello, las predicciones que pueden extraerse son limitadas, si bien el significado del fenómeno que ha sido esclarecido sigue siendo primordial para la comprensión global del mismo: es una parte sustancial del fenómeno que compete al ámbito de conocimiento en el que el investigador está situado; desde otro ámbito, la configuración puede ser distinta, aunque no directamente contradictoria. Asimismo de esto se desprende que los fenómenos, las leyes, las estructuras o los funcionamientos de la realidad social (estética, cultural, psicológica) son prácticamente ilimitados, puesto que siempre pueden examinarse desde un ángulo distinto que aporte nuevas perspectivas sobre los mismos. No son estáticos y ni están precisamente localizados, sino que forman procesos de los que puede extraerse un momento significativo.

El punto de partida es, pues, la apuesta (hipótesis en el sentido fuerte) por la complejidad como alternativa al paradigma cartesiano basado en la hipótesis de que es necesario ir en busca de la simplicidad. Para comprender el alcance del paradigma complejo, nos remitiremos a la obra de Edgar Morin. El autor francés se refiere en su texto introductorio a la complejidad a ciertos fenómenos que presentan la paradoja de ser a la vez estables y cambiantes: «un sistema cerrado, como una piedra, una mesa, está en estado de equilibrio, es decir que los intercambios de materia y energía con el exterior son nulos. Por el contrario, la constancia de la llama de una vela o de un organismo, no están ligados en modo alguno a un equilibrio semejante; hay por el contrario, desequilibrio en el flujo energético que los alimenta y, sin ese flujo, habría un desorden organizacional que conllevaría una decadencia rápida (...) Las estructuras se mantienen mientras los constituyentes cambian; y así es que tenemos no solamente el remolino, o la llama de la vela, sino a nuestros organismos, donde nuestras moléculas y nuestras células se renuevan, mientras que el conjunto permanece aparentemente estable y estacionario» (Morin, 1994:44).

Debemos entender metafóricamente los conceptos que se aplican en esta descripción. Nos interesa principalmente la relación entre estructura estable y flujo constante, pero sólo la comprenderemos si nos desplazamos desde el terreno de los organismos o de los procesos físicos (flujos) hasta el de los fenómenos. En este sentido, cuando Morin habla de los organismos, que mantienen una estructura constante a la vez que un cambio continuo de energía e ingredientes, no debemos pensar en el cuerpo como la constancia que permanece en el flujo, sino en la arquitectura virtual que forman los procesos de cambio que se mantiene (con leves variaciones de su devenir) durante el desarrollo de los mismos.

Los fenómenos, que pueden ser pues objetivo-subjetivos pero tienen a la objetividad, son siempre complejos. Es decir, están formados por elementos relacionados entre sí que componen constelaciones (en el sentido que le daba Adorno a este concepto). (5) Estas constelaciones no son estáticas, en el sentido que lo es una mesa o una piedra, sino que se transforman a través de flujos que se desarrolla a través de arquitecturas que pueden inmovilizarse para la interpretación. En este sentido, el primer paso para comprender un fenómeno-constelación es inmovilizarlo en un período o momento concreto. De esta manera se convierte en significativo: el significado reposa en una estabilización del flujo, si bien es siempre un significado pendiente de prolongación, puesto que el flujo del fenómeno no se ha detenido porque nosotros lo detectemos. Por otro lado, si los fenómenos no están limitados en el tiempo (son fluidos), tampoco lo están en el espacio, puesto que las constelaciones siempre permiten un paso más hacia su ampliación. Ello no quiere decir que, prácticamente, no se les pueda poner límites por razones prácticas.

Entendemos que un fenómeno, tal como debemos enfocarlo nosotros, no está intrínsecamente ligado al observador, sino que también puede tener un carácter objetivo. Es objetivo (del mismo orden de los fenómenos físicos, aunque no con el mismo grado de materialidad) cuando se constituye como la suma de diversos procesos y por lo tanto, aunque requiere de una subjetividad para reunirlos, una vez descubiertos, ha de entenderse como realmente existente más allá de la apreciación subjetiva que lo ha delimitado. Un ejemplo: las instituciones sociales, que están formados por leyes, funcionamientos, decisiones personales, relaciones político-sociales y arquitecturas (literalmente, edificios): ¿qué es una institución, objetivamente hablando? ¿Un edificio donde reside la sede, el conjunto de regulaciones que delimitan su funcionamiento, las ideologías que la transitan...?

Recurramos a una analogía para comprender mejor la operatividad de estos fenómenos (la fenomenología de los fenómenos, valga la redundancia): la geometría fractal. No es nada descabellada esta comparación, puesto que la geometría fractal es a la fenomenología compleja lo que la geometría euclídea era a la fenomenología simple. Los fractales no son estructuras simples, limitadas y estáticas (no temporales) como los cuerpos geométricos euclidianos, sino que son figuras de cuya pseudo-estabilidad (arquitectura) surge siempre una nueva pseudo-estabilidad: una morfología da paso a una nueva morfología, cada una de ellas constituye un paisaje distinto, plenamente elaborado y con intensas relaciones internas, además de las relaciones que mantiene con el estado anterior y el posterior.

Si conseguimos traspasar la esencia de estas transformaciones fractales a la concepción de los fenómenos socio-culturales-estéticos de los que nos ocupamos, estaremos en disposición tanto de comprender la forma de los mismos como de analizarlos en busca de sus significados: en realidad ambas perspectivas son equivalentes, puesto el significado que buscamos surge de la forma de los fenómenos: son formas-significantes lo que estamos buscando.

Nuestras investigaciones parten pues de la idea de que la realidad (las distintas realidades que configuran nuestro cosmos, y que van desde la realidad física a la realidad mental) es compleja y que se manifiesta, precisamente por ello, a través de fenómenos que están compuestos por múltiples facetas. Nuestra labor primera ha de ser la de encontrar la arquitectura (multi-estable) que sirve de base a los significados. No se trata de que las ciencias del significado sean subjetivas frente a las otras ciencias, que serían objetivas: sino de plantear que toda ciencia tiene una parte objetiva y otra subjetiva, en distintas gradaciones, puesto que en todas ellas interviene la tríada real-simbólico-imaginario, cuyos componentes se influyen mutuamente. Decantarse por una de estos engarces, por ejemplo el "real", es una opción que parte de un estilo de pensamiento y que por lo tanto determina el carácter, siempre parcial, de los resultados.

Cabe preguntarse en este momento, ¿cómo se sustentan realmente estas relaciones que proponemos (las arquitecturas-constelaciones, las redes, etc.)? ¿A través de qué sustrato material se producen las circulaciones de significado que las transitan? ¿No será todo una nueva metafísica, tan etérea e insustancial como la antigua? La respuesta a esta última pregunta es negativa, ya que estos mecanismos tienen un engarce en la realidad social a través de los medios. Es en la creciente red de medios que no ha cesado

de aumentar en tamaño y complejidad desde finales del siglo XIX donde se producen estos fenómenos, que no son otra cosa que las distintas formas de manifestarse que tiene esa red. La intrincada red mediática ha ido configurando un imaginario social materializado a través de las interacciones de sus elementos. Este imaginario social mediatizado está relacionado íntimamente con los imaginarios individuales de manera que entre ambos se establecen intercambios continuos. Por ello es un error considerar que los fenómenos sociales o comunicativos pueden estudiarse como el resultado de un intercambio entre individuos y medios considerados como compartimentos estancos, cuerpos opacos que impactarían unos con otros como bolas de billar. Por el contrario, los medios y los individuos están conectados a través del imaginario social, lo cual quiere decir que los medios, como parte del imaginario social, se relacionan entre sí a través de los individuos y su imaginario personal.

Para comprender mejor esta propuesta, podemos acudir a Régis Debray y su concepto de "mediología": «la mediología tiene por función relacionar el universo técnico con el universo mítico, aquello que cambia todo el tiempo con aquello que permanece a través del tiempo». (Course de médiologie générale, París, Gallimard, 2001, p. 54) También es muy instructiva esta afirmación de Debray: «Cada mediasfera suscita un espacio-tiempo particular, es decir, un realismo diferente (...) Ya que no es el mismo mundo, como lo recuerda Bernard Stiegler, si está basado en el papel, el celuloide, la banda magnética, las ondas hercianas o bloques de datos numéricos. En cada caso resulta una fundamentación distinta y un sentido de la orientación diferente» (Ob.cit., p. 314). Creo que es mejor pensar en la dramaturgia que propone cada medio que no en las características constitutivas de la materialidad del medio: si pensamos que cada medio organiza la realidad de forma distinta entenderemos que propone también realismos distintos, es decir, formas distintas de entender lo real. Debemos plantearnos, pues, qué sucede cuando estos realismos están relacionados a través de una red por la que circula un significado que se modifica de una realidad a otra.

(3) Propongo denominar así al ámbito general en el que nos movemos, a partir de los conceptos de "ciencias puras", "ciencias humanas", "ciencias sociales", "ciencias del espíritu", etc.

(4) Para el concepto "estilos de pensamiento" ver FLECK, L, Genesis and development of a scientific fact, Londres, the university of Chicago Press, 1981.

(5) Diversas definiciones operativas del concepto de constelación, a partir de Adorno:  
 «Se deduce también que no es posible constituir una ilación argumentativa acorde a la habitual progresión gradual, sino que, por el contrario, se debe montar el todo mediante una serie de complejos parciales, del mismo peso en cierto modo, y ordenados concéntricamente al mismo nivel; PORQUE ES LA CONSTELACIÓN Y NO LA SUCESIÓN LO QUE DA LA IDEA» (Roberto Calasso, Los cuarenta y nueve escalones, Barcelona, Anagrama, p. 80)  
 «El concepto de constelación de Adorno expresa la idea de una reunión de conceptos que respetan la diferencia específica de la cosa y salvaguardan su carácter concreto. La constelación aglutina realidades sin someterlas a la abstracción absoluta, organiza los conceptos de modo que la diferencia no queda anulada sino asumida en una totalidad no coactiva». (Iván Teimil García, "Un nuevo viejo pensamiento", ISEGORÍA, Nº 34, 289-323, 2006)

## 2. ESTRUCTURA FENOMÉNICA

A partir del impulso inicial que nos da la apuesta por la complejidad, buscaremos pues manifestaciones (fenómenos) que se expresen a través de los siguientes dispositivos: constelaciones, redes, circulaciones, transformaciones, capas.

a) **CONSTELACIONES:** entendemos por constelación un conjunto de elementos (conceptos operativos, ideas visualizadas, elementos institucionales, sociales, culturales, etc.) que forman parte de una arquitectura común. La existencia de la arquitectura es prueba de su relaciones: si las relaciones no son válidas, la arquitectura fenoménica no existe y viceversa.

«En el concepto de "constelación" de Adorno hay un gran parecido con el lenguaje de la física reciente y también de los pensadores postmodernos, que eluden todo atisbo de sustancialismo. Refiere G. que "por constelación entendemos una coincidencia témporo-espacial de distintos factores, de modo que dos o más de tales factores forman una determinada configuración, pero estos factores están en un equilibrio precario, lábil. En la constelación cada factor pierde algo de su propio valor o peso, ganando lo que pierde de la recíproca relación con los otros factores. Cuando decimos que un determinado acontecimiento ha sido producido por una constelación – feliz o no – de determinados hechos, no queremos expresar que tal acontecimiento es el resultado de una cadena de causas de sentido homogéneo, sino que momentos diferentes, independientes unos de otros, con su sentido propio, 'coinciden', quizás por un instante y de modo del todo casual. El acontecimiento debe su existencia a esta coincidencia" (48). En la constelación hay una "comunicación" de todos con todos»

Dr. N.A. Espinosa Mendoza (Arg.), octubre de 2004

b) **REDES:** Una red es equivalente a una constelación pero contemplada desde la perspectiva de la navegación por el interior de la misma: se descubre la red a la vez que se van estableciendo los vínculos y lo que nos interesa en la secuencia de nodos o vínculos que se van instaurando, aunque siempre teniendo presente que forman parte de una constelación que los incluye en un orden más amplio y forzosamente más estático. Redes y constelaciones forman por tanto un conjunto dialéctico cuyos elementos se determinan mutuamente.

Pensemos, por ejemplo, en un videojuego. El jugador, en su avance por el mismo, procede linealmente, de pantalla en pantalla, y de episodio en episodio, dentro de cada pantalla, pero todo ello está determinado por un mapa general del mundo a partir del que se produce el videojuego. De todas formas, nosotros no estamos hablando ahora de un objeto como el videojuego, sino de fenómenos. Hay que establecer por lo tanto la adecuada analogía: avanzamos pues por el "interior" de fenómeno global (por ejemplo, determinado estilo cinematográfico nacional o internacional o una nueva configuración tecnológico-comunicativa) al investigarlo, conscientes de que "fuera" de ese avance lineal, existe una estructura constelada (una arquitectura) que determina la linealidad que establecemos y a la que podemos acudir en cada o momento o bien al final del proceso. Esta arquitectura está formada por el sistema de implicaciones que entran en la configuración significativa del fenómeno, es decir, aquellas que hacen que tenga significado.

Otra analogía válida puede ser la adaptación hipertextual de una novela: la novela tal como fue escrita es la constelación, mientras que nuestra navegación de enlace en enlace por el interior de la misma forma las redes. Con esta analogía nos acercamos más a la sustancialidad de las relaciones constelación-redes, ya que podemos considerar que, al efectuar una adaptación hipertextual de un texto lineal, se ejecuta una suerte de desconstrucción de la estructura de la novela que equivale a detectar la arquitectura, la constelación, que la sustenta. Sigamos guardando, no obstante, las distancias: una novela es un objeto, mientras que ahora hablamos de fenomenologías globales que contienen objetos.

c) CIRCULACIONES: Si la red es el conjunto de nodos que se encuentran en una determinada navegación por la constelación, las circulaciones son tránsitos que se establecen por la red y que pueden ser de distintos tipos: estéticos, psicológicos, económicos, sociales, culturales, emocionales, etc. Si ponemos en contacto tres nodos de una constelación, formando por tanto una red, podemos indagar, por ejemplo, ¿qué tipo de tránsitos estéticos se producen entre ellos? O dicho de otra manera, ¿qué significado extraemos de la conjunción de esos nodos que hemos establecido?

d) TRANSFORMACIONES: Me refiero con este término a las mutaciones, tanto de la naturaleza de los tránsitos como de los propios nodos y, posiblemente, de la red, que se producen al analizar el funcionamiento de la misma, así como de la propia constelación en la que está situada, cuando todas ellas están sometidas al flujo de significados que establecemos. Estos tránsitos pueden ser de dos tipos:

1. Podemos partir de una constelación, una arquitectura fenoménica, como hipótesis de trabajo, o porque la conocemos de antemano, pero nuestro proceso de investigación de la misma, a través de sus redes y circulaciones nos puede llevar a considerar que la constelación es distinta a como habíamos pensado, o bien que no es estable y fluctúa entre diversos estados. También podemos llegar a la morfología de la constelación desde el examen de las redes y sus tránsitos. Asimismo, cuando sometemos, diversas relaciones nodales (por ejemplo, la relación entre la música de una película y las formaciones coetáneas del imaginario social, junto con el estilo del director de la película), éstas se transforman a medida que extraemos los significados, hasta un punto en el que consideramos que ya podemos estabilizarlas (es una decisión que no necesariamente cierra la puerta a posibles avances posteriores). Es decir: ESTAS TRANSFORMACIONES CORRESPONDEN A AJUSTES DE NUESTRA INVESTIGACIÓN y seguramente no las tendremos en cuenta cuando establezcamos los resultados de la misma.

2. Existen otro tipo de transformaciones de los nodos y las redes. Son aquellas que forman parte de la realidad del fenómeno. No corresponden a los ajustes normales de nuestra observación, que van encontrando el significado a través de los mismos, sino que pueden ser ellas mismas objeto de investigación, ya que implican que la constelación se halla "en movimiento" que cambia, ella y las redes internas que la configuran, a partir de los flujos de información, a partir de las relaciones, que circulan por ella. Por ejemplo, observamos que un género cinematográfico o literario, del que hemos detectado la constelación en la que se encuentra, no tiene formaciones estables, sino que se encuentra en constante mutación debido a que los tránsitos la modifican, a ella y a sus componentes, de manera incesante. ESTAS TRANSFORMACIONES FORMAN PARTE DEL FENÓMENO y es necesario plantearlas como parte del significado del fenómeno.

e) CAPAS: todos los elementos anteriores pueden desarrollarse tridimensionalmente, dando lugar a capas de significado superpuestas. Esto quiere decir que, cualquier nodo, cualquier elemento, puede presentar diferentes configuraciones que al superponerse han formado un todo que se presenta como una unidad estable. Sin embargo, el análisis demuestra que ha habido un proceso de síntesis que puede resultar engañoso acerca de la verdadera naturaleza del elemento que estamos analizando.

Partimos de la base, como se ve, que el significado tiene forma, de la misma manera que la forma tiene significado. La morfología de los fenómenos nos sirve de plataforma para comprender su naturaleza y su funcionamiento. Una vez comprendidos éstos, podemos, si se quiere, prescindir de ella, si lo que pretendemos no es estudiarla directamente, como será en la mayoría de investigaciones que emprendamos.

f) TRANSPOSICIONES: Tomo el concepto de transposición de Rosi Braidotti ("Transposiciones. Sobre la ética nómada", Barcelona, Gedisa, 2006), quien a su vez lo extrae de la musicología, donde «la transposición indica las variaciones y cambios de escala dentro de un esquema discontinuo pero armonioso» (20). Una condición fenoménica que implique variaciones y cambios en un ámbito que es a la vez discontinuo y armonioso, es decir, que combina una morfología que es variada (y susceptible, por tanto, de ser encarada desde distintas perspectivas) pero sin dejar de conservar una armonía, nos interesa especialmente, porque nos permite detectar la condición de determinados fenómenos complejos contemporáneos. En especial, el del espacio de la interpretación, que surge como intermedio: «Se crea así una especie de espacio intermedio de zigzag y cruce: no lineal pero tampoco caótico; nómada y, sin embargo, responsable y comprometido; creativo, pero también cognitivamente válido; discursivo y también materialmente corporeizado en el conjunto: es coherente sin caer en la racionalidad instrumental» (20). Más: «la transposición es una teoría científica que destaca la experiencia de la comprensión creativa en la elaboración de otras formas alternativas de conocimiento (...) Basándose en el supuesto de una unidad fundamental y necesaria entre el sujeto y el objeto, la teoría de las transposiciones ofrece una postura contemplativa y creativa que respeta las complejidades visibles y ocultas de los mismos fenómenos que trata de estudiar» (22).

Estos dispositivos de funcionamiento son de carácter general y, por lo tanto, pueden dar lugar a funcionamientos particulares susceptibles de ser también conceptualizados. De la misma manera, es posible descubrir dispositivos y funcionamientos nuevos. La metodología no está cerrada. Podemos utilizar estos dispositivos como herramientas que nos permitan comprender los fenómenos de una manera mucho más amplia, pero no tenemos por qué convertirlos en un fetiche como hacen la mayoría de metodologías.

### 3. OBJETOS SIGNIFICATIVOS

Del universo que hemos configurado surgen una serie de "objetos" (6) que constituyen la materialización de la fenomenología virtual del mismo. Estos objetos serán seguramente los que atraerán principalmente nuestra atención y los que, por lo tanto, querremos estudiar al plantearnos la misma. Para proceder vale la pena, sin embargo, tener en cuenta que estos objetos surgen de la estructura anteriormente delimitada, de su funcionamiento multi-estable (es decir que tiene diversas posiciones y que, por lo tanto, en su conjunto no puede considerarse estable). Estos "objetos significativos" pueden ser películas, programas de televisión, músicas, obras de arte, videojuegos, novelas, páginas Web, configuraciones multimedia, etc. Al considerar estos elementos como objetos, los extraemos de la arquitectura de la que forman parte y del flujo constante de la misma, algo que es necesario tener en cuenta a la hora de describirlos y determinar su significado, puesto que en realidad cualquiera de estos objetos es complejo y, por lo tanto, abierto tanto a la constelación (arquitectura) y a la red (circulación) a la que pertenece como a una propia configuración interna de carácter no menos complejo. En este sentido una película cobra sentido como parte de una constelación-red, pero su interior es también una constelación-red de elementos relacionados y funcionando a través de relaciones y flujos de la misma manera estar compuesta por capas de significado.

Los objetos significativos se manifiestan en forma de símbolos, síntomas, imágenes dialécticas y mitografías.

(6) El concepto de objeto hay que entenderlo como una forma significativa que tiene un tipo de operación determinado: califica por lo tanto un fenómeno. Podríamos denominarlo fenómeno directamente, si no fuera porque hay fenómenos que no entran en ninguna de estas categorías, ni tiene una operatividad del tipo que aquí estoy delimitando.

#### A) SÍMBOLOS

No estamos hablando de símbolos lingüísticos, sino de símbolos culturales, es decir, de elementos que adquieren un valor especial (lo llamamos simbólico) en una comunidad. Normalmente los símbolos se entienden como pertenecientes a un sistema lingüístico determinado y, por lo tanto, sometidos al mismo: son mediadores de un significado que no detentan por sí mismos. Por otro lado, cuando se les considera independientemente, son siempre pasivos: expresan un significado ya establecido. El concepto de símbolo que debemos manejar es, por el contrario, el de un símbolo activo. La cruz, por ejemplo, es un símbolo pasivo porque ya está consolidado y actúa desde su "simbología" (un poder simbólico que se halla inscrito en su configuración formal pero que en realidad la oculta). Los símbolos activos son, por el contrario, aquellos que se forman para expresar algo "simbólico", algo que es intraducible de otra manera. En este caso, asistimos a un proceder de "simbolización" a través del que se crean formas significantes.

Ernest Cassirer hablaba de "formas simbólicas", que son estructuras de mucho mayor alcance que los símbolos tradicionales y que funcionan de forma parecida a los modelos mentales: en este sentido, la idea de complejidad podría ser una forma simbólica. Lo era, para Panofsky, la perspectiva pictórica porque organizaba una forma nueva y total de configurar las representaciones visuales. Una forma-simbólica es un contenedor que articula de determinada manera aquello que contiene, mientras que un símbolo es la expresión de una serie de tensiones. Esta expresión es efectiva e inmediata, irracional podríamos decir, cuando se trata de un símbolo pasivo (la citada cruz o la imagen de un santo) o puede ser elaborada a través de un proceso inscrito en otras formaciones. Las formas simbólicas, por otra parte, no son visibles ni expresivas.

Desde una perspectiva sociológica, una película puede, por ejemplo, tener un valor simbólico, a parte de sus otros valores, virtudes o defectos: recuerdo que un film como "El último cuplé" (Juan de Orduña, 1957), interpretada por Sarita Montiel, tuvo un éxito inusitado en España: en mi ciudad natal, Tarragona, se proyectó durante semanas y semanas (cuando lo habitual era cambiar de programación cada siete días) y gente que nunca había ido al cine acudía a verla una y otra vez. Es obvio que, por las razones que ahora no vienen al caso, "El último cuplé" adquirió un valor simbólico para el público español (pero también causó furor en otros países latinoamericanos), que se añade a su posible valor estético, etc. Un símbolo también puede serlo una persona: en el ámbito de la televisión española se asiste actualmente al fenómeno "Belén Esteban" que mantiene a determinado público a la expectativa de las actividades de esa persona, a pesar de que su "valor" intrínseco es insignificante (como el de la mayoría de "famosos"). Belén Esteban es un símbolo, funciona como aglutinador de una serie de energías psíquico-culturales que están representados en su figura y su actuación. Se trata de un símbolo involuntario promovido literalmente por los medios, en el sentido de que es sintomático del funcionamiento de cierta cultura mediática (vale la pena que nos detengamos a pensar en esta conjunción: un simbólico sintomático). En ambos casos, el fenómeno se remite al folletín melodramático, sólo que en el primero la narrativa, con todos sus elementos tópicos, se sirve perfectamente construida, mientras que en el segundo sus componentes se van dando al azar para que los espectadores la construyan. Tanto la película como la persona se comunican con el público simbólicamente, pero no a través de una estructura simbólica establecida, sino mediante un símbolo abierto que se amolda a las necesidades de cada cual. En este sentido, el fenómeno Belén Esteban pertenece a la forma posmoderna de un melodrama cuya forma clásica representaba aún la película de Orduña, a pesar de que su inesperado éxito implicaba una ruptura significativa con el modelo tradicional. René Alleau, en su *La science des symboles* (París, Éditions Payot, 1996, p. 52), efectúa una observación muy pertinente para comprender la eficacia del símbolo como elemento autónomo: «la "ciencia de los símbolos", a diferencia de la "antropología estructural" no cree que sea suficiente con reconstruir el funcionamiento de una "estructura" para comprender su formación, es decir, el pasaje de una ausencia de estructura a la presencia de la misma». La primacía de la estructura o de su búsqueda implica el debilitamiento de los elementos que la forman. Hay que distinguir, por lo tanto, entre el funcionamiento de ambos niveles.

Debemos evitar el uso vulgar del concepto de símbolo, como cuando se dice que tal cosa en una pintura o una película simbolizan una determinada idea o un subtexto. El proceso de simbolización sólo es interesante cuando actúa de forma eminente, es decir, cuando produce significados que no pueden obtenerse, con esa intensidad de otro modo. El símbolo es, pues, en este sentido, un mecanismo de expresión particular que desarrolla sus propias coordenadas y tiene su propio alcance que es necesario saber detectar.



## B) SÍNTOMAS

Un síntoma es el indicativo perceptible de un fenómeno de amplio alcance: equivale a un índice semiológico pero con un potencial hermenéutico mucho mayor. El humo es una señal que apunta al fuego, pero una película puede ser representativa de una tendencia social y política con la que mantiene una relación menos directa, pero no menos certera, que la que se establece entre el humo y el fuego. No es una formación válida en sí misma como el símbolo, sino que va siempre acompañada de otros atributos: una película puede ser algo más que simbólica, pero ciertamente el que sea simbólica obedece a una serie de procedimientos que tienen como horizonte posible la simbolización, mientras que el carácter sintomático está siempre presente en una obra, aparte de otras consideraciones. El síntoma se produce espontáneamente, al margen de los procesos que configuran la obra o el acontecimiento y de la voluntad de quienes los promueven. Repito: una película como la anteriormente citada ("El último cuplé") podría tener un carácter simbólico si al aglutinar una serie de deseos y movilizar las psiques de los espectadores buscara una determinada trascendencia (como sucedería al explicar la vida de una santa: al efectuar una hagiografía), pero es ciertamente sintomática de un estado de la psique colectiva o de un estilo de proceder fílmico no detectado ni promovido directamente o de una tendencia social. Si se trata de una cuestión de estilo, se estudia como tal, en el caso de la película citada, el estilo el melodramático: por lo tanto no diremos que es sintomática del género melodramático, sino representativa del mismo. No todo es simbólico pero todo es sintomático en mayor o menor medida.

El símbolo expresa algo, el síntoma lo delata. De manera, que en el primero hay una voluntad de poner de manifiesto (aunque puede no haber una voluntad expresamente simbólica), mientras que el segundo indica la presencia de un ocultamiento. Ahora bien, un símbolo, al exponer, puede igualmente ocultar, por lo que también puede ser síntoma.

Un síntoma nos debe remitir siempre a la "patología" correspondiente (conglomerado de elementos que actúan de forma conjunta pero no detectable directamente). Un síntoma es en principio la expresión del conjunto de situaciones que representa y, por lo tanto, éstas pueden estudiarse a través de la forma expresiva de los distintos síntomas que lo delatan.

Como he dicho antes, cada una de las formas significativas (símbolo, síntoma, imagen dialéctica) tienen su propia fenomenología, por lo que no se trata sólo de detectar la condición del objeto que estudiamos, sino de utilizar la fenomenología de su modalidad para estudiarlo. No es lo mismo estudiar un film desde la perspectiva simbólica que desde la perspectiva sintomática o como una composición dialéctica. En cada caso, obraremos de forma distinta y extraeremos significados diversos. Tengamos en cuenta además que un objeto puede tener distintas modalidades que lo compongan mediante capas de significado que se complementen.

## C) IMÁGENES DIALÉCTICAS

El concepto es de Walter Benjamin y puede extenderse a cualquier formación visual. Es esto lo que quizá las distingue tanto de los símbolos como de los síntomas, ya que éstos pueden no ser visuales. De todas maneras, también podríamos considerar la existencia de "imágenes" dialécticas que no fueran estrictamente visuales: pensemos, por ejemplo, en una melodía musical.

Si los símbolos y los síntomas son "objetos" relativamente aislados (es decir, los estudiamos aisladamente en tanto que son síntomas o símbolos), las imágenes dialécticas aparecen, antes que nada, como conflagración de contradicciones, tanto espaciales como temporales (anacronías): son, por consiguiente, objetos complejos por excelencia.

Dos conceptos de Benjamin nos pueden ayudar a entender los fundamentos de la imagen dialéctica: «La historia se descompone en imágenes no en narrativas» (7) y, citando a Gideon, «en el siglo XIX, la construcción (8) juega el papel del subconsciente». (9) Estas imágenes en las que se descompone la historia son imágenes en las que cristaliza por tanto el subconsciente de la historia. Por ello, la construcción (la arquitectura) juega este papel de mostración del subconsciente, porque es una imagen dialéctica.

Una variante del concepto de imagen dialéctica acuñado por Benjamin es la idea de "alegoría etnográfica" de James Clifford (10) que Catherine Russeell sintetiza de la siguiente manera: «la alegoría etnográfica también se refiere al proceso por el cual los individuos, por medio de una abstracción, se convierten en pautas sociales: los sujetos individuales se convierten en representativos de prácticas culturales o incluso de principios "humanos"». (11)

(7) Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la Mirada*, Madrid, Visor, 1995, p.245

(8) *La arquitectura en su forma estructural*

(9) Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, The Belnap Press of Harvard University Press, 2002, p. 391

(10) "On Ethnographic Allegory", *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, Ed. Clifford and George Marcus, Berkeley, University of California Press, 1986, ps. 98-122

(11) Catherine Russell, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Londres, Duke University Press, 1999, p. 5.

## 4. LA INTERPRETACIÓN

¿Cómo debemos entender nosotros la interpretación en un sentido general del término? Todo proyecto interpretativo implica que las cosas (el mundo en todas sus variedades) tienen significado. El método científico tradicional no parte en busca de significados, sino de certezas, expresadas principalmente a través de leyes que carecen de significado, puesto que son immanentes. Para la ciencia, el mundo no está formado por conjuntos de significados, sino por leyes naturales que no significan nada más allá de su propia funcionalidad. De ahí que el matemático René Thom afirme, con razón, que «predecir no es explicar». (12) En realidad, explicar y predecir no deberían ser actividades reñidas entre sí, y se evitaría caer en la dramática reducción del conocimiento que supone poner todos los esfuerzos en las predicciones si las ciencias humanas y sociales, en lugar de seguir inútilmente la estela de las ciencias “puras” o “duras”, cumplieran su propia función de buscar explicaciones a los datos y a las leyes o a unos fenómenos que se pretende que sean tan puramente objetivos como las leyes naturales. Por ello, añade Thom que «Entre las dos finalidades fundamentales de la ciencia –comprender el mundo y actuar sobre él- pienso que es mejor subordinar la segunda a la primera que la primera a la segunda»: (13) mejor por lo tanto que las actuaciones se ejecuten en el marco de la comprensión del significado que no hacer que lo performativo se imponga a la búsqueda de este significado.

Cuando se utilizan, por ejemplo, métodos estadísticos, la significación se diluye en una supuesta verdad de carácter numérico que informa sólo del funcionamiento de determinado fenómeno en un ámbito concreto. Ello permite efectuar predicciones cuyo índice de certeza proviene de la redundancia que supone establecer los términos de la respuesta de acuerdo a los términos de la pregunta. En estos casos se prima la eficacia por encima de la comprensión: se conforma el investigador con saber, por ejemplo, el número de espectadores de determinado programa de televisión aunque se ignoren las razones profundas que les hacen verlo, así como las consecuencias de que lo vean. Este tipo de métodos excluyen obviamente cualquier posibilidad de incluir un vector ético en la investigación.

Muchas veces, los métodos interpretativos buscan esclarecer el significado intrínseco de las cosas (una obra de arte, un fenómeno social), aquello que la cosa significa como acción comunicativa, pero la más profunda operación de interpretar se produce cuando se busca el significado que se destila de la cosa en su conjunto, más allá del significado intrínseco. En este caso, el significado intrínseco debe ser considerado también un factor a interpretar: la cosa no estaría compuesta de significante y significado, sino que significante y significado constituirían un todo expuesto a la interpretación. De esta forma establecemos una plataforma interpretativa eminente que se sitúa por encima del intercambio comunicativo tradicional establecido entre emisor y receptor, entre autor y público. Nos situamos incluso más allá del comentario de la obra, de su exégesis (extraer el significado de un texto), ya que una vez efectuada ésta todavía podemos buscar una interpretación que nos permita comprender la relación de ese texto con otros y con el contexto. Abrimos así un proceso interpretativo susceptible de ampliarse constantemente.

El proceso de interpretación se constituye así en un acto del pensar destinado a actores pensantes, al contrario que las metodologías tecno-científicas que pretenden actuar fuera del pensamiento para producir conocimiento utilizable más allá del pensamiento. La ciencia no piensa, afirmaba Heidegger, y es posible que no le corresponda pensar en cuanto a ciencia, o sobre todo como tecnociencia, si su propósito es asimilar un cosmos proverbialmente no pensante (in-significante), pero no puede por ello obstaculizar o minimizar el pensamiento, cuyo espacio debe quedar abierto a la posibilidad de producir un saber tan genuino como el científico, un saber capaz de convertir en significante lo in-significante. La interpretación, entendida de esta manera, procede a desmontar el objeto (lo desconstruye), para volverlo a montar una vez comprendido: puede decirse que lo comprende a base de “des-comprenderlo”, es decir, de desposeerlo de la capa de supuesta comprensión superficial e inmediata, mediante la separación de cada una de las capas que lo componen. Un objeto recompuesto por el proceso de interpretación es un objeto que se ha transmutado en significado (formalizado) y por lo tanto se ofrece abierto al saber. La ciencia produce conocimiento, la interpretación produce saber. La realidad, cualquier realidad, desde la física a la social o la estética, está compuesta por una combinación de conocimiento y saber.

(12) René Thom, *Prédire n'est pas expliquer*, París, Flammarion, 1991

(13) René Thom, *Paraboles et catastrophes*, París, Flammarion, 1980, p. 55.

## 5. METODOLOGÍAS: HERMENÉUTICA

Cuando nos referimos a la hermenéutica como método de investigación, estamos poniendo de manifiesto nuestra voluntad de iniciar un proceso de interpretación, por medio de interrogar el objeto de estudio. Ya he dicho antes que la interpretación es, eminentemente, un acto de pensamiento, pero se trata de un acto de pensamiento que puede apoyarse en distintas herramientas metodológicas como el psicoanálisis, la desconstrucción o la semiótica. La hermenéutica podría ser uno más de estos procedimientos, pero es preferible dejarla como marco que englobe todas las posibles herramientas, con el fin de que éstas estén siempre supeditadas al pensar, abiertas a la reflexión. De esta manera, los métodos no se convierten en fines en sí mismos, sino en ayudas al proceso de pensamiento, que procede a abrir constantemente sus límites metodológicos.

Desde los estudios de hermenéutica se habla de diversos procedimientos que procedo a enumerar, de acuerdo a como se establecen en la introducción al tema de Wolfgang Iser (*Rutas de la interpretación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005):

1. El círculo hermenéutico
2. La espiral recursiva
3. El diferencial ambulante

Creo que reflexionar sobre estas metodologías hermenéuticas nos pueda dar pistas de cómo proceder y, sobre todo, de cómo fundamentamos nuestro procedimiento.

Para aclarar las características del círculo hermenéutico me referiré no sólo a Iser, sino a mi propia interpretación de sus propuestas, efectuada en un estudio en el que relaciono esta técnica hermenéutica con el nuevo dispositivo de la interfaz.

Ahora, los nuevos dispositivos retóricos basados en la tecnología, nos permiten, por fin, superar ese crudo pragmatismo con unos medios capaces de matizar el fin a través de la comprensión profunda de su finalidad, y no en operaciones distintas sino en una misma actuación. Esta es la verdadera "tecnología de la inteligencia" y a la que debe tenderse. Nos encontraríamos ante una posible cristalización tecnológica (o bien tecno-humana) del denominado círculo hermenéutico de Schleiermacher que, en su expansión, nos conduciría directamente a la esencia del funcionamiento de la interfaz. Según este planteamiento, las técnicas de investigación se entrelazan para ir componiendo nuevas relaciones entre las partes y el todo que, a su vez, renuevan el significado de los mismos: «La noción del todo es siempre relativa, y el círculo la extiende en virtud de múltiples interconexiones con características siempre nuevas de las partes, y es expansión a su vez arroja nueva luz en la comprensión de las partes participantes» (Iser, 2005:116).

Este dispositivo hermenéutico nos lleva a la frontera de la tecnología tal como la hemos venido entendiendo, dentro de un paradigma en la que técnica y humanismo se consideraban enfrentados y, por lo tanto, había que forzar el diálogo con los aparatos para poder extraer de ellos el impulso para el pensamiento-acción. Al otro lado de la frontera, nos aguarda la forma interfaz que supone la asimilación de la tecnología a la razón humana para impulsarla. En la técnicas de la hermenéutica de Schleiermacher encontramos los planteamientos precursores de la nueva disposición: «Las asociaciones que analizamos hasta ahora –los modos gramatical/psicológica y los métodos adivinatorio/comparativo- no se conciben como oposiciones binarias; al contrario, están ahí para interpenetrarse, con el fin de "saltar" el espacio que separa al intérprete de lo que se va a interpretar. Igual que los dos cánones de la determinación sintáctica y la contextual están destinados a circular el significado del autor, los métodos adivinatorio y comparativo están diseñados para llegar a comprender la individualidad del autor. Todas estas operaciones se llevan a cabo con un movimiento circular. La circularidad entre gramática y psicología nos permite determinar la manifestación de la individualidad de un autor; la circularidad entre los métodos adivinatorio y comparativo nos permite entender esta individualidad manifestada. Así, el movimiento circular tiene una naturaleza dual, en tanto opera no sólo entre gramática y psicología, adivinación y comparación, sino asimismo entre modos y métodos. Esta mutua inscripción de circularidad da origen a una red que estructura el círculo hermenéutico» (Iser, 2005:113).

Es muy interesante comprobar cómo el desarrollo de las técnicas hermenéuticas de Schleiermacher por sus seguidores implica una paulatina profundización en el orden geométrico iniciado por el pensador. Se trata de una vocación de formalizar metafóricamente, a través de figura geométricas, los procesos de pensamiento, lo que nos coloca claramente en el antesala de la interfaz: «El círculo opera como una retransmisión cuando el tema está dado (Schleiermacher); cambia a círculos concéntricos cuando el tema ha de constituirse (Droysen) y se convierte en espirales transaccionales cuando el tema ha de sacarse a la luz (Ricouer)» (Iser, 2005:168). Lo que en la hermenéutica es un procedimiento metafórico, en la interfaz se convierte en plataforma esencial que revela el propio entramado que sustenta al concepto. Pero ello no quiere decir que en las técnicas hermenéuticas el recurso metafórico sirva sólo de apoyo circunstancial al proceso, puesto que éste tiene efectivamente, aunque sea de manera virtual, las formas que se le adjudican, sin las cuales no sería operativo. En la interfaz, estas formas no sólo adquieren una visualidad completa, sino que se convierten en figuras abiertas que van más allá de mostrar la forma del pensamiento correspondiente: implican también la posibilidad de su propia deconstrucción. Se hace válida, pues, la norma hermenéutica, según la cual «la interpretación debe tanto producir como cambiar sus propios marcos (ya que) la interpretación no es sólo una traducción de lo que está dado, sino también una traducción de uno mismo en lo que se trata de comprender» (Iser, 2005:118)».

Josep M. Català, La imagen interfaz. Representación conocimiento en la era de la complejidad, Bilbao, Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, 2010, p. 205-206

Por lo que se refiere a los otros dos apartados, me limitaré a citar a Iser. En primer lugar, la espiral recursiva: «La metodología de la tradición hermenéutica muestra la manera en que cambian los procedimientos interpretativos según lo hace el tema que se interpreta. El tema se ajusta al grado de registro interpretativo al que se traduce, y al mismo tiempo requiere un cambio en la mecánica que se va a emplear, como se ve en la modificación continua mediante la cual se concibe de nuevo el círculo hermenéutico» (168) «La acción regresa como una retroacción en espiral alterada que a su vez acciona una entrada modificada» (171)

El diferencial ambulante: «Todo acto de interpretación abre un espacio liminal entre el tema y el registro al que se va a trasladar: este espacio no sólo es resultado de la interpretación, sino que asimismo estructura los modos de operación interpretativa (...) El juego instrumental se propone conseguir su objetivo en término de lo conocido, mientras que el juego libre invalida lo conocido hasta cierto grado, corrigiéndolo y destacando lo que aún parece estar fuera de control. La inscripción recíproca del juego libre y el instrumental explora la trayectoria a lo largo de la cual avanza la espiral recursiva. Así la recursividad, como modo de adquirir control, nos permite incorporar algo extraño, algo incomprensible, al ámbito de lo conocido. Sin embargo, la recursividad impide que lo conocido se sobreponga a lo extraño. En cambio, lo conocido se somete a la corrección y al cambio cuando se le alimenta con algo que en su origen estaba más allá de su alcance. La espiral recursiva, como estructura de traducibilidad, revela que no es posible eliminar el espacio liminal entre lo extraño y lo conocido, entre entrada y salida, entre el acoplamiento estructural de los sistemas y entre los niveles de sistemas autónomos. En consecuencia, el espacio liminal deja al descubierto una intraducibilidad residual, que da origen a la creciente complejidad de los procedimientos operativos en la interpretación» (226-227).

## 6. MODOS DE EXPOSICIÓN: LA FORMA ENSAYO

En líneas generales, podemos afirmar que la forma ensayo, de una larga tradición que se remonta a Montaigne, adquiere ahora una especial relevancia al mostrarse como el modo de exposición más adecuado a la fenomenología compleja contemporánea. Su ductilidad, su capacidad por establecer relaciones entre elementos diversos, su apertura al imaginario, su intensidad expresiva, etc., todo ello hace del modo ensayo una forma discursiva equivalente a la propia textura de la realidad que se quiere estudiar.

Por otra parte, la misma tecnología nos suministra una serie de dispositivos que son equivalentes a esta forma ensayo, demostrándose así aún más su relevancia. En primer lugar tenemos el concepto de hipertexto, (14) y luego el de interfaz.

La interfaz es el dispositivo visual, relacionado con el ordenador y la imagen digital, que plasma las funciones de la enunciación y de la recepción mediante una estructura figurativa audiovisual de carácter versátil. En el territorio de la interfaz, el concepto de narración ha dado paso al de "modo de exposición" (correlato de la "forma expositiva" de Bill Nichols, (15) que corresponde a su vez a la "dispositivo" de la retórica clásica). Las estrategias de la enunciación (modo de exposición) se convierten, con la interfaz, en estrategias de la recepción, de manera que las tradicionales experiencias del sujeto frente a la obra en la narrativa clásica se visualizan con la interfaz, convirtiéndose en estructuras operativas: en una especie de retórica invertida. Esta fenomenología se basa en el desarrollo de las formas tecnológicas, por lo que es necesario reconsiderar las funciones de la tecnología, en especial la relación tiempo/movimiento, en las poéticas fotográficas y cinematográficas para comprender el funcionamiento de la forma interfaz. Toda esta problemática se pone especialmente de manifiesto en algunas formas del documental contemporáneo, como por ejemplo los "Documentales Web", puesto que el cine documental ha constituido a lo largo del siglo XX el horizonte del realismo en los medios audiovisuales.

La forma interfaz es el equivalente, en el ámbito de la representación audiovisual, a la forma ensayo de la escritura. (16) Pero además, el concepto de "mapa mental" esbozado por Tony Buzan (17) y cristalizado a través de algunos programas de ordenador, pone a disposición de los investigadores la herramienta necesaria para concretar el funcionamiento de estas nuevas formas de pensamiento complejo que hemos esbozado a lo largo de este escrito. Las estructuras que proponen los mapas mentales o su variante, los mapas conceptuales, tienen la ventaja de ser simplemente expositivas y no implicar, por consiguiente, una necesaria formalización de los fenómenos. A un nivel posterior de esta fase de exposición, puede apelarse a una estructuración formal para expresar valoraciones, incluso a través de la incorporación del movimiento o la tridimensionalidad, pero en todo caso las estructuras permanecerán abiertas, en una situación de equilibrio precario, a la espera de nuevas incorporaciones que varíen su arquitectura y que absorban o se combinen con otras configuraciones del mismo tipo. (18) Estaríamos hablando también de la posibilidad de un "pensamiento relacional" a la manera que lo expone Gilbert Simondon cuando indica que «toda realidad es relacional». (19) Tras esta concepción, se asienta una teoría de la forma que pretende relacionar de manera compleja las partes con el todo, asemejándose con ello a los planteamientos del método complejo de Edgar Morin. Se trata de establecer formaciones fluidas, y por tanto inestables, que no pueden detenerse en el todo (la forma) ni en ninguna de sus partes (la fluidez), sino que se ven abocadas a reestructurar constantemente estas relaciones y avanzar hacia nuevas configuraciones o hacia la combinación con otras figuras estructurales surgidas de otro proceso parecido. Es la muestra clara de un proceso de reflexión sin fin que no por ello deja de producir resultados de forma permanente: se trata de certezas circunstanciales ligadas a un estado del conjunto en un momento dado y por lo tanto conscientes de su esencia relacional.

(14) George P Landow, Hipertexto, La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología, Barcelona, Ediciones Paidós, 1995.

(15) Bill Nichols, La representación de la realidad, Barcelona, Paidós, 1997.

(16) Ver: Josep M. Català: "La rebelión de la mirada. Introducción a una fenomenología de la interfaz" en Formats 3, 2001 y Josep M. Català, "Film-ensayo y vanguardia" en Torreiro y Cerdan, Documental y vanguardia, Madrid, Cátedra, 2005.

(17) Tony Buzan y Barry Buzan, The Mind Map Book, Nueva York, Plume (Penguin), 1996.

(18) Mark C. Taylor, en su libro Después de Dios. La religión y las redes de la ciencia, el arte, las finanzas y la política (Madrid, Siruela, 2011), expresa muy adecuadamente este proceso de articulación social a través de redes de la imaginación, puesto que «una de las funciones de la imaginación es coordinar otras actividades cognitivas» (40) y «la imaginación puede entenderse como la actividad de configurar a través de la cual emergen las figuras o configuraciones» (41).

(19) Gilbert Simondon, L'individuation psychique et collective, París, Éditions Aubier, 2007.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ADORNO, Th. (2004): L'assaig com a forma, València, PUV, 2004

BRUNER, J. (1996): Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia, Barcelona, Gedisa.

BUCK-MORSS, S. (2005): Walter Benjamin, escritor revolucionario, Buenos Aires, Interzona.

BUCK-MORSS, S. (1989): Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes, Madrid, Visor.

CATALÀ, J.M. (2005): La imagen compleja, Bellaterra, Servicio de publicaciones de la UAB.

CULLER, J. (1984): Sobre la deconstrucción, Madrid, Cátedra.

CURRAN, J., MORLEY, D., WALKERDINE, V (comp.). 1998. Estudios Culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo. Barcelona: Paidós.

DANTO, ARTHUR C.(2003): El cuerpo/El problema del cuerpo, Madrid, Síntesis

DASTON, L. (ED.). (2000): Biographies of Scientific Objects, Chicago, The University of Chicago Press.

DELEUZE, G. y GUETTARI, F. (2003): Rizoma. Introducción, Valencia, Pre-Textos, 2003

DÍAZ, E. (2000): La posciencia: el conocimiento científico en las postrimerías de la modernidad, Buenos Aires, Biblos.

DIDI-HUBERMAN, G. (2008): Cuando las imágenes toman posición, Madrid, Machado Libros

DURAND, Gilbert: Lo imaginario, Barcelona, Ediciones del bronce, 2000

- DURHAM, MEENAKSHI G., KELLNER, DOUGLAS M. (comp.). (2001): Media and Cultural Studies, Malden: Blackwell Publishers Inc.
- FERNANDEZ BUEY, F. (1991): La ilusión del método, Barcelona, Editorial Crítica.
- FONTANA, J. (2001): La historia de los hombres, Barcelona: Crítica.
- FEYERABEN, P. (2001): La conquista de la abundancia. la abstracción frente a la riqueza del ser, Barcelona, paidós.
- FLECK, L. (1981): Genesis and development of a scientific fact, Londres, the university of chicago Press.
- GADAMER, H. G. (1999): Verdad y método (2 vols.). Salamanca, sígueme.
- GERGEN, K. J. (1996): Realidades y relaciones. Aproximaciones a la construcción social, Barcelona, paidós.
- GOODMAN, N. (1995): De la mente y otras materias, Madrid, Visor, 1995
- GOODMAN, N. (1990): Maneras de hacer mundos, Madrid, Visor, 1990
- HABERMAS, J. (1997): Ciencia y técnica como "ideología", Madrid, Ténos.
- HAKING, I. (1996): Representar e intervenir, Barcelona, Paidós.
- HARVEY, D. (1998): La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural, Buenos Aires, Amorrortu.
- IHDE, D. (2001): Bodies in Technology, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- IBÁÑEZ, Tomás (2005): Contra la dominación, Barcelona, Gedisa.
- IBÁÑEZ, Tomás (2001): Municiones para disidentes. Realidad-Verdad-Política, Barcelona, Gedisa.
- ISER, W. (2005): Rutas de la interpretación, México, Fondo de Cultura Económica.
- JAMESON, F. (1991): El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Barcelona, Paidós.
- JENSEN K.B. y JANKOWSKI, N.W. (eds.) Metodologías cualitativas en la investigación de comunicación de masas. Barcelona, Bosch.
- GARCIA CANCLINI, N. (2001): Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Barcelona: Paidós
- LUHMANN, N. (2005): El arte de la sociedad, México, Herder.
- LUHMANN, N. (2000): La realidad de los medios de masas, Barcelona, Anthropos.
- MORIN, E. (1993): El método (4 vols.), Madrid, Cátedra.
- MORLEY, David (2008): Medios, modernidad, tecnología. Hacia una teoría interdisciplinar de la cultura, Barcelona, Gedisa.
- POPPER, K. (1992): Conocimiento objetivo, Madrid, Tecnos.
- REYNOSO, C. (comp.). (1991). C. Geertz, J. Clifford y otros. El surgimiento de la antropología moderna. Barcelona: Gedisa.
- RICOEUR, P. (1965): De l'interprétation: essai sur Freud, París, Éditions du Seuil.
- RORTY, R. (2000): Verdad y progreso, Barcelona, Paidós, 2000
- ROSE, Gillian, Visual Methodologies, Londres, Sage, 2001
- SEARLE, J. (1997): La construcción de la realidad social, Barcelona, Paidós, 1997
- SFEZ, L. (2002): Technique et idéologie, París, Seuil.
- SILVERMAN, K. (2009): El umbral del mundo visible, Madrid, Akal
- SIMONDON, G. (1989) : Du mode d'existence des objets techniques, París, Aubier.
- SLOTERDIJK, P. (1989): Crítica de la razón cínica (2 vols.), Madrid, Taurus.
- STENGERS, I. (1997) : Cosmopolitiques (7 vols.), París, La Découverte.
- STIEGLER, B. (2004): La técnica y el tiempo (3 vols.), Hondarribia, Editorial Hiru.
- STIEGLER, B. (2005): De la misère symbolique (2 vols.), París, Éditions Galilée.
- TAYLOR, M. C. (2001): The Moment of Complexity. Emerging Network Culture, Chicago, The University of Chicago press.

**Portal de la Comunicació InCom-UAB: El portal de los estudios de comunicación, 2001-2011**

Institut de la Comunicació (InCom-UAB)  
Edificio N. Campus UAB. 08193 Cerdanyola del Vallès (Barcelona)  
Tlf. (+34) 93.581.40.57 | Fax. (+34) 93.581.21.39 | portalcom@uab.cat

