



ABRIR CAPÍTULO 3

3.2 LA TEORÍA SEMIOLÓGICA Y LA IMAGEN.

3.2.1 Introducción.

3.2.1.1 *La fotografía: nuevos puntos de vista y nuevas alianzas con el lenguaje.*

El principio de objetividad moderno significó arrastrar el esencialismo antiguo hasta *lo referencial*, manteniendo una base reguladora tanto para el sentido externo de las palabras como para la percepción distintiva de la imagen. Lenguaje verbal y representación van en ese sentido a la par: si el recurso a lo memorístico del mundo antiguo tiene su correlato en la imagen como núcleo de esencia-bien, la transformación de los textos (y del lenguaje) a raíz de la imprenta se puede poner en correspondencia con las técnicas perspectivistas del Renacimiento, que van a dar salida al referencialismo. En el mundo clásico se pasa de la simple copia de una idea a la perspectiva, y de ahí a la objetivación de todo tipo de imagen; un proceso que supone un paso directo al ser humano como centro del mundo, capaz de reproducirlo con exactitud, sin excluir ya un cierto trato con la sensibilidad, pero estableciendo solidificaciones en su exterioridad. Con la emergencia de la fotografía todo el campo de la escritura y de las manifestaciones visuales va a verse afectado ya desde lo fotoactivo; con la fotografía se producirá el cuestionamiento final del punto de vista único, y la perspectiva será convencionalizada haciendo que el arte no se enfrente ya a las leyes de la naturaleza sino al campo de las reacciones del ser humano ante ella, y ante los dispositivos ópticos que las describen. Un mundo más humano, tal vez, en el que las imágenes pueden relacionarse con su modo de aparecer, con su modo de ser captadas, con sus contingüidades con los márgenes. La percepción es ahora formulada no como una simple reorientación al objeto, sino como una reordenación de fragmentos ópticos, como una convención que los hace inteligibles, un fenómeno que encuentra un paralelo en algunas tendencias del Renacimiento y del Barroco, aunque en aquellos la focalización de la imagen siempre pretendiera situar instantes esenciales, y no fragmentos convencionalizables por un sentido común que sabe ya de sus propios límites.

El Renacimiento y, después, sobre todo el Barroco, tenderán cada vez más a valorizar prevalentemente la subjetividad del hipotético observador, inscribiendo sus miradas en sus obras y, directamente, proyectando en ellas movimientos cognitivos.²⁸

²⁸ Bettetini, Gianfranco. *La simulazione visiva*. Bompiani, Milano, 1991. Pág. 44

Il Rinascimento e, poi, soprattutto il Barocco tenderanno un poco alla volta a valorizzare prevalentemente la soggettività dell'ipotetico osservatore, iscrivendone gli sguardi nelle loro opere e, addirittura, progettandone i movimenti ricognitivi.

Pero, si con la fotografía los "modos" de ver son consolidados ya en forma convencional, estos no se presentarán necesariamente exentos de normalización. Tendremos un neobjetivismo que influirá en toda la concepción de la imagen del XIX, extendiéndose incluso hasta la primera mitad del XX; y aunque el Positivismo y la Fenomenología, o el Neopositivismo y la Semiología, se sucedan paulatinamente en una concepción más contextual o abierta, van a seguir ligados por una verticalidad clara que llama poderosamente la atención. La instantaneidad del fragmento fotográfico, como momento de visión, va a cambiar los modos de percibir, como habían ido cambiado también los modos de hablar, pero, a un lenguaje que se autoafirma como convencional le corresponde también un modo de percibir como instrumento y como anclaje de una realidad positiva; como *modo de ver* útil. El proceso va a estar fundamentalmente condensado en la primera mitad del siglo XX, cobrando el arte y el lenguaje una dimensión convencionalista que quedará afirmada en la propia alianza entre las teorías lingüísticas de la primera mitad de siglo y las técnicas derivadas de la fotografía.

En este contexto, la semiología va a traducir todo el espectro de residuos y excrescencias materiales de la imagen, puestas de manifiesto en los márgenes de la fotografía, como modos de normalización lingüística. La semiología va a contribuir a una estetización y culturización de todo tipo de imagen, admitiendo en su seno fragmentos e irregularidades (y no simplemente estereotipos), y convirtiendo las más íntimas oscuridades de la imagen en modos de ver positivos. La idea de una capacidad de control de las formas estéticas eleva a la Semiología a paradigma ejemplar de esa dinámica; dinámica en la que las formas antiguas pueden pervivir perfectamente en las nuevas, estetizándose, al mismo tiempo que se incorporan nuevas formas al conjunto. La conciencia de una positividad en la mirada y en el lenguaje, y el asumir los diversos modos de mirar, supone para la semiología el comienzo de una clara convencionalidad en los conceptos y en los perceptos, haciendo que el propio espacio estético de la imagen (como el del texto) puedan incorporarse a la necesaria estructura del saber, y no ser solamente un sucedáneo marginal de la significación o de la representación. Todo converge en una visión común, aunque esto suponga extraerle su continua materialidad, la imagen, como el lenguaje, va a estar funcionando ya a comienzos del siglo XX como ligada a un

proceso de racionalidad dinámica, a un texto que circulará con las formas estéticas y sociales inmersas en su interior.

Esta estetización puede ser bastante bien ejemplarizada extendiendo el concepto de *Anamorfosis* moderno a las manifestaciones fotográficas; la *Anamorfosis* acentúa la descomposición de la perspectiva en su investigación de la deformidad virtual, de la mistificación o del capricho, en suma, de la alegoría, pero cualquiera que sea el método o la operación que se realice, la *Anamorfosis* tiene que ver con un replanteamiento de la perspectiva y de sus principios constitutivos; y aunque pretenda destruirla se rehace a sí misma, como reelaboración de los cánones tradicionales. En el caso de la fotografía la recomposición de esa perspectiva anamórfica se convierte en la condensación de un punto de vista verosímil. Todavía se mantiene, de cualquier manera, una clara relación con la esencialidad de la realidad, que es ahora descompuesta por ciertas operaciones técnicas. La perspectiva es desmontada pero vuelta a montar, atiende ahora a los movimientos de cabeza del espectador, a la identificación con una posición visual o inteligible, a la rotación de la mirada o del cuerpo del espectador, unificadas ahora por un "modo" de mirar

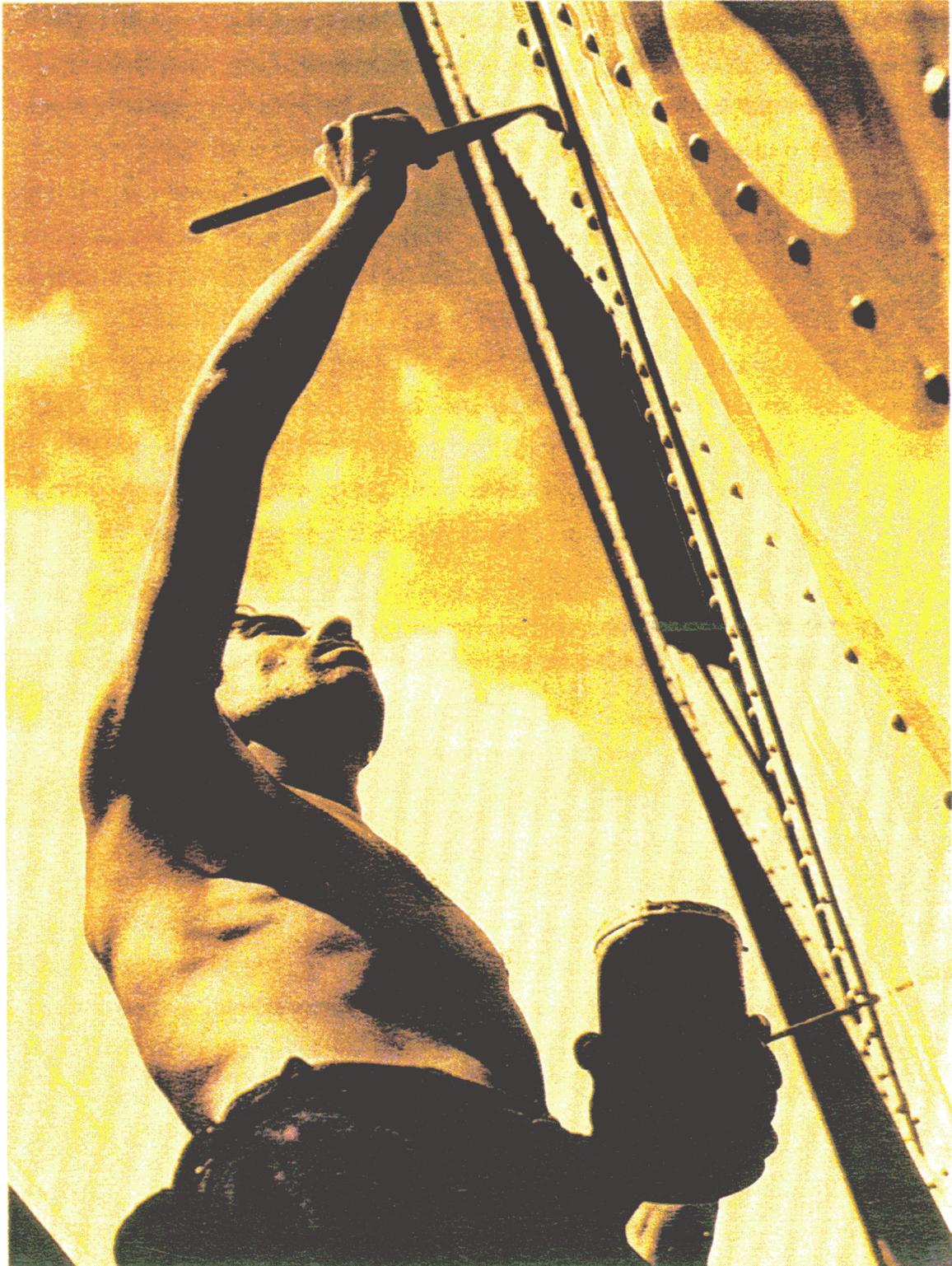
El espectador que quiere ponerse en relación con el manufacturado anamórfico "debe" necesariamente moverse y estabilizar así una relación dinámicamente activa con el objeto de su atención ²⁹.

Con la fotografía, las imágenes se van a superponer, de tal manera que, al tiempo que desaparecen unas y aparecen otras el espectador se libere de su condición de estaticidad y sistematice su dinamismo, generando una inteligibilidad verosímil. El argumento está en plena concordancia con las fórmulas semiológicas de conceptualización (que actúan en similitud a asociaciones de ideas y a encadenamientos dinámicos de éstas) y que hace comprensible, por tanto, el progresivo abandono de la referencia interna y externa hasta dar con una referencia mental o convencional, que presuma, a su vez, de una posición de predominio sobre las categorías esenciales (cosas o sustancias).

²⁹ Bettetini, Gianfranco. *Ibidem*. Pág. 42

lo spettatore che vuole porsi in rapporto con il manufatto anamorfico "deve" necessariamente muoversi e stabilire così un rapporto dinamicamente attivo con l'oggetto della sua attenzione.

Lámina 8. *Pintor*. Antoni Campañá. (1937)



lo spettatore che vuole porsi in rapporto con il manufatto anamorfico "deve" necessariamente muoversi e stabilire così un rapporto dinamicamente attivo con l'oggetto della sua attenzione.

3.2.2 La convencionalización de la imagen.

3.2.2.1 La imagen como visión codificada. Visión y Percepción

En cuanto a los aspectos más sobresalientes que la ruptura fotográfica pone de manifiesto, vemos que los mecanismos de la visión tendrán como punto de partida la formación de imágenes en la retina, y no un calco geométrico de la realidad. Sólo una parte de la retina ofrece una imagen enfocada y nítida (distinción entre visión estructuradora, media y periférica), la imagen retínica no es una replica sino una proyección parcial del mundo, haciendo que ésta se aproxime más a una representación cartográfica que a un reflejo especular. El canal visual es, por tanto, un órgano estructurante, más que un órgano receptor. La falacia del mundo clásico era pensar que la visión generaba una percepción de realidades, consolidada por la existencia de unas esencias que le correspondían. Se daba un orden, pero, éste, razonablemente, sólo puede verse ahora como una construcción, como un centrado convencional de la imagen que se reconstruye con la propia actividad humana perceptiva

Las nociones de centro, de atracción hacia el centro y de periferia están ya preparadas en el sistema ocular.³⁰ En el acto de percepción y en el proceso de reconocimiento que le sigue intervienen rasgos que poseen un carácter real y objetivo. Por el contrario, las agrupaciones de sus rasgos en unidades estructurales, que son lo propio de la lectura humana, están en el modelo no en las cosas³¹.

Si no fuésemos capaces de producir ese mapa mental, apenas tendríamos otra cosa que imágenes momentáneas desorganizadas y discontinuas.³²

Por eso, el fenómeno de la constancia perceptiva es más el resultado de leyes propias del sistema perceptivo que el producto de la realidad física externa, y por tanto compone sólo un "modo" de ver, una relación con ese continuo fluyente de la imagen. Ésta, a su vez, expresa un lenguaje no unívoco y una relación dinámica con lo social; la óptica del ojo y de la fotografía tienen ese elemento común de fragmentación que engarza con las hablas parciales, y que, por ello, no puede confundirse con una mera idealización, ni de las cosas ni de las palabras: el ojo no puede retener o idealizar nada, sólo se sitúa en posiciones de inteligibilidad. Igualmente, la operación de extracción de información ambiente se configura sólo

³⁰ Groupe µ. *Tratado del signo visual*, Cátedra, Madrid, 1992. Pág. 56.

³¹ Groupe µ. *Ibidem*. Pág. 77.

³² Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra, 1996. Pág. 37.

como una actividad exploratoria, para "ver" no bastan el ojo como receptáculo y el objeto como modelo, la visión es una dinámica más compleja; el modo en que una persona mira el mundo depende tanto de su conocimiento como de sus necesidades, es decir, de la información que busca, de su forma de ir recortando el continuo, y a eso hay que sumarle las particularidades de los medios que utiliza para ver. La percepción transforma los estímulos en formas, siendo indisociable de una actividad integradora, pero si nuestro sistema de percepción está programado para desprender similitudes y para despejar diferencias, de ello no se puede deducir un optimismo unilateral. La semiología llama la atención sobre ese carácter fundamentalmente modal y cultural de la imagen, en relación con un lenguaje que tampoco puede quedarse en sí mismo, que se soporta en su sociabilidad.

La imagen no constituye un imperio autónomo y cerrado, un mundo clausurado sin comunicación con lo que rodea. Las imágenes -como las palabras, como todo lo demás- no podrían evitar ser "capturadas" en los juegos de sentido, en los múltiples movimientos que vienen a regular la significación en el interior de las sociedades³³

La propuesta concreta se orienta hacia la producción de un saber en torno a la imagen, capaz de permitir la edificación de una competencia espectral susceptible de superar la falacia naturalista de las imágenes, para reconocer en las mismas el resultado convencional, luego dependiente de una lógica cultural y social de un complejo proceso de producción de sentido³⁴

Un argumento similar se puede extraer también de las teorías de Max Black contra la referencia³⁵; con él podemos entrar en sintonía ya con las características convencionales de todo tipo de percepción. Según Black, no podemos saber nada de la representación de las imágenes; nada nos saca a la referencia, al objeto, sólo a un "tema" de la imagen (convención, esquema, etc.). No llegamos nunca a analizar el objeto sino su representación. Black presenta tres argumentos que hacen imposible la referencia:

- a) La escena original de la imagen es un momento tan difícil de localizar y tan fugaz, que difícilmente se puede poner en relación a la representación; aquello que se ponga como escena original será siempre un recorte y no la escena original.

³³ Metz, Christian. *"Mas allá de la analogía, la imagen"*. En Christian Metz et alia. *Análisis de las imágenes*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982. Pág. 12.

³⁴ Zunzunegui, Santos. Op.cit. Pág. 14

³⁵ Black, Max. *"¿Como representan las imágenes?"* En VV. AA. *Arte, percepción y realidad*. Paidós, Barcelona, 1983.

- b) La semejanza con el modelo no nos vale tampoco para salir a la referencia, porque, a falta de un anclaje definitivo de éste (un principio claro y unívoco), la semejanza con el modelo puede confundirse con la semejanza a una copia sin ningún tipo de problemas, ya que las dos son representables (la copia puede convertirse en una representación que pase por modelo, haciendo inútil todo el proceso de semejanzas, toda salida a la referencia). La imagen remite a su interpretabilidad constante.
- c) Tampoco le resulta válida la intencionalidad: Si un dibujante realiza una copia defectuosa, la imagen también representa, aunque no lo quiera el autor; siempre hay más cosas en la imagen que las expresadas por el autor, y, por consiguiente, el lector siempre podrá construir las imágenes en función de su propia competencia (y posiblemente más allá de las intenciones del autor), neutralizando sus intenciones.

Concluye Black que las diferentes formas de comprender la exterioridad de las imágenes conducen a indicar una fabricación y un espíritu de modelización (un lenguaje); y que en último extremo las imágenes remiten a modos y producciones de estilos de vida, donde las imágenes se insertan para cobrar sentido. El planteamiento general podría afectar sobre todo a las imágenes tradicionales del arte, aquellas que incluyen una fabricación manual y un ejercicio defectuoso de la copia; pero a este respecto el autor parece añadir que las imágenes de la técnica dificultan igualmente una comprensión cerrada del sentido, ya que la técnica fotográfica conduce a pensar la imagen tan sólo como un condensador de modos perceptibles, y no como algo cerrado y espacializable finalmente. Sólo desde una concepción precipitada pueden las imágenes ser caracterizadas por su inmediatez exterior, por su carácter de apariencia especular, por su presumible presentación objetiva del mundo (aunque tratemos de una imagen no mediada por técnicas o aparatos, como la visión directa).

3.2.2.2 Los códigos culturales de reconocimiento.

Norman Bryson (gran conocedor de Max Black), adjudica a la doctrina de la mimesis la responsabilidad del objetivismo en la imagen; la doctrina de la mimesis genera el fantasma de un modelo externo detrás de la representación, obviando la convencionalidad y los aspectos más humanos de la imagen. Pero si se da un reconocimiento de la imagen, éste no funciona por un hipotético parecido de la imagen a un objeto, sino por que se reconocen rasgos previos en la percepción, se

reconocen las imágenes, que pueden ser comparadas con las convenciones que tenemos de ellas.

En el fondo el objetivismo no es más que una forma de corregir los esquemas de la tradición (las formas populares), la particularidad y estilización de la ejecución manual (mal llamada tosquedad), y las limitaciones del medio técnico (el primitivismo que algún día será superado por las técnicas); y esta situación sólo es recuperable si se cambia el análisis del objeto por un análisis según los códigos sociales de reconocimiento, es decir, según lo que una sociedad acuerda que es la realidad.

Yo puedo estar convencido de que una persona que está mirando una imagen e identificando el mismo contenido que yo encuentro en ella está (en sentido nouménico) en el mismo estado-de-haber-reconocido-la-imagen en que estoy yo... pero lo que tanto el como yo estamos observando (en el sentido de la observancia) son solamente los códigos de reconocimiento socialmente construidos.³⁶

El planteamiento cambia extraordinariamente el modo de entender el conocimiento de la imagen, en un contexto que nos conduce a establecer, detrás de los procesos de percepción, códigos preestablecidos de reconocimiento de figuras, es decir, una existencia de convenciones culturales no sólo para el lenguaje verbal, sino también para el icónico. Y si bien el grado de expresión de una imagen puede ser altamente realista o verosímil (sobre todo en los procesos comunicativos de los medios técnicos de reproducción de la imagen) esto no produce una copia exacta del objeto, sino que abre un camino más o menos directo a los códigos de reconocimiento. Formas de mirar, puntos de vista, esquemas previos para reconocer formas en el campo de percepción, formas de ordenamiento del espacio, etc., son sólo algunos ejemplos de concepciones convencionales para la imagen.

Con la convencionalización de la imagen, entramos, en suma, en un proceso de modelización del continuo ligado a diferentes formas significantes; un proceso que, como veremos, se acerca también, inevitablemente, a nuevas concepciones cerradas de las imágenes, a una consideración de la imagen admisible sólo por su generalidad simbólica, dentro de una estructura socialmente establecida. La imagen se podrá insertar ya en una estructura, perdiendo su autonomía material.

³⁶ Bryson, Norman. *Visión y pintura*. Alianza Editorial. Madrid, 1991. Pág.57

3.2.3 La Herencia clásica de la semiología.

3.2.3.1 *Los problemas icónicos de la semiología.*

Las rectificaciones de la semiología no acabaron inmediatamente con el problema de la normalización; la semiología generaba una iconicidad, substitutoria de la referencia, de corte bastante problemático, pareja al fantasma de la propia estructura lingüística. La forma de incorporación de la imagen a la semiología era una forma de integración de lo visual a los códigos lingüísticos, totalmente en sincronía con una lectura deformante y desconocedora del célebre trinomio del signo de *Ch.S.Peirce*. Para este autor había tres tipos de signos: el *índex* (segundidad), que era el caso extremo del mostrar y que constituía una especie de fijador o denotador del sentido, la característica que adhería a la imagen al significado verbal; el icono (primeridad), que era el caso de una imagen precodificable, una materia prima de la representación que portaba los aspectos más *cualitativos* de la imagen; y el símbolo (terceridad), que estaba caracterizado por ser una reestructuración de la imagen extremadamente convencional y representativa. Las relaciones entre todos ellos, para la semiología, estaban lamentablemente cruzadas por una jerarquía que las ordenaba, y cuyo broche de oro venía a ser el significante, la denotación, y en último extremo el *índex*. La imagen, como sistema modelizador secundario (sistema visual), podía cobrar formas diversas en función de su analogía con el sistema primario (la lengua); y ya fuera vista, modalmente, como simple *índex*, icono o símbolo, la imagen tenía en su vértice a su denotación, algo que caía sobre la mera función indicadora del signo, obviando su carácter interpretativo (terceridad) y su carácter cualitativo (primeridad). El *índex* se constituía como modelo de los otros y como figura de paso al lenguaje natural, el *índex* aportaba un recipiente espacial para ese modelo, una simple coartada visual que simplificaba de forma deformada gran parte del trabajo de clarificación de Peirce³⁷. Así, la predominancia del sistema reducía a simple idea todo el aparato de la imagen, y recíprocamente no evitaba un vértigo hacia el objetivismo, controlado por el lenguaje.

La iconicidad, o conversión degenerada del icono y del símbolo en denotación, y que era en la semiología una continuación y una variante de la mimesis, fue tan importante para la problemática de la imagen visual como lo fue para la lingüística el

³⁷ Apel, Karl-Otto. *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce*. Madrid, Visor, La balsa de la Medusa, 1977.

problema de la estructura; ambas mantenían de alguna manera una estrecha relación y muchos rudimentos de las teorías clásicas de la significación: unas ideas y unas imágenes recipientes para ellas. La visión *barthesiana* de este problema, en extrema consonancia con ello, consistió en continuar aceptando una potencia denotativa en la imagen; no ya como objeto o esencia sino como corteza del sentido universalizable, como una espacialización que se llenaba de sentido sólo gracias al lenguaje. El lenguaje semiológico generaba así un doble convencional para la imagen, un modo de ver convencionalizado que eludía finalmente la exterioridad, a base de generalizarla. La iconicidad realizaba una reducción de la imagen a la lingüística, y la devolvía, a su vez, a una relativa subordinación de las teorías clásicas de la correspondencia; ambas coincidían en el punto concreto de la denotación, aunque su carácter fuese ya diferente. Así, la iconicidad, que se tomaba poco en serio el estatuto de las imágenes, estabilizaba su valor en función de una escala de mayor o menor parecido con un significado denotado, haciendo que la imagen sólo fuera válida si tenía un recíproco objetivo.

Después de Peirce -y a menudo, con menos matices y profundidad que él- muchos otros cedieron a la tentación de iconizar demasiado el icono³⁸

Las categorías de icono y de índice son categorías 'passepartout' o nociones paraguas, que funcionan por su propia vaguedad, como ocurre con la categoría signo o la de cosa... postulan la presencia del referente como parámetro discriminante³⁹.

Será la semiótica, finalmente, la que culmine la crítica al objetivismo. En ese sentido se debería destacar el análisis semiótico de Eco, que en 1968, con *la Estructura ausente*, establecería definitivamente que la analogía del signo icónico no es con el objeto representado (al cual el lenguaje estructura según códigos) sino con el modelo perceptivo del objeto (que se caracteriza por ser una convención no abstracta); la imagen no puede encapsularse y las convenciones no pueden separarse de su continuum material y lingüístico. Eco atribuye a las imágenes, aunque sean signos perceptivos, la propiedad de representar marcas semánticas, la

³⁸ Metz, Christian. Op. cit. Págs. 10-11

³⁹ Eco, Umberto. Op.cit. *Trattato di Semiotica Generale*. Págs. 239-240.

Le categorie di 'icona' e di 'indice' sono delle categorie 'passepartout' o 'nozioni ombrello', che funzionano proprio per la loro vaghezza, come accade alla categoria di 'segno' o addirittura a quella di 'cosa'... postulano la presenza del referente come parametro discriminante.

propiedad de ser unidades de sentido culturalmente definidas, y comunicables en interacción. Las imágenes son símbolos e hipótesis interpretativas del mundo.

También en los casos de representaciones más "realistas" se pueden individualizar bloques de unidades expresivas que nos envían no tanto a eso que del objeto se ve como a eso que se sabe o se ha aprendido a ver.⁴⁰

La semiótica introducirá un planteamiento nuevo que se aproxime a pensar el significante como una relación de implicación, haciendo, tanto de la imagen visual como de los fonemas verbales, producciones relacionadas y no equivalentes, interpretaciones, en suma. La reflexión que plantea Eco ante la iconicidad es hacer una división de los signos en función de su producción; la convencionalidad del signo-imagen se basa fundamentalmente en un modo perceptivo; la imagen es sólo un signo cuyo significante cobra forma bidimensional. Todas las divisiones del signo corresponden a una interpretación y por lo tanto son fruto de la noción de interpretante; para la semiótica, a diferencia de la semiología, sólo el nivel de la interpretación es viable para ser codificado. El índice (segundidad) no pertenece estrictamente a la semiosis, a ésta sólo puede pertenecer el símbolo (terceridad). En lo que respecta al icono, éste sólo tendría un factor cualitativo en la semiosis, y siempre en relación estricta con los interpretantes (en su capacidad de ser primeridad en la terceridad). Finalmente, es la terceridad la que pone en un plano de interacción al índice, al icono y al símbolo, pasando todos al proceso semiótico en cuanto interpretantes, como simples modos de producción, no como productos de una rígida jerarquía del lenguaje.

Desde esta óptica, el significante no se solidifica con el significado, sólo se implica con él, el significante va a ser producción, no simple aplicación. Con ello, se da una nueva ampliación de los conceptos de texto y de imagen hacia sus manifestaciones estéticas y comunicativas, para rearticular las viejas relaciones entre sistemas modeladores secundarios y primarios de una forma más abierta, y sin la subordinación estricta a lo lingüístico; en la imagen hay convencionalidad pero no arbitrariedad.

⁴⁰ Eco, Umberto. *Ibidem*. Págs. 272-273.

Anche nei casi di rappresentazione più "realistica" si possono individuare blocchi di unità espressive che rinviano non tanto a ciò che dell'oggetto si vede ma a ciò che si sa o ciò che si è imparato a vedere.

Gran parte de los errores cometidos hasta ahora han procedido de la ilusoria identificación entre arbitrariedad y convencionalidad.⁴¹

En ese sentido Umberto Eco dio fin a la polémica en 1975 en el *Tratado de Semiótica General*, rompiendo definitivamente la relación con la mimesis, al afirmar la imposibilidad de relacionar lengua y sistema de signos no-verbales según una simple forma de equivalencia o subordinación.

3.2.3.2 Las correcciones semiológicas de la imagen

Hasta las primeras articulaciones de la semiótica discursiva o interpretativa, en los últimos años de la década de los 60, primaba una concepción estructural, que incluía, tanto a la imagen como a la palabra, tan sólo como ejemplos gráficos de una formalización lingüística, constituida ésta por palabras o por modelos ajustados a estas palabras. La sistematización analógica de la imagen se producía por equivalencia con el sistema de la lengua, y su fuerza de objetivación denotativa venía dada precisamente por esa solidificación de las imágenes a la literalidad de sus significantes. La imagen no denotaba un objeto externo sino que, aprovechando un concepto convencionalizado se agotaba en él; al tener una capacidad fundamentalmente denotativa y no codificable, buscaba un recíproco en el código para vestirse como coartada. La semiología no era ajena a una complicidad con las teorías de la referencia, en cuanto a que, si bien admitía la convencionalidad del signo, la imagen y el significante verbal terminaban por convertirse en un ajuste denotativo de la propia lengua; la denotación era producto de la equivalencia entre una imagen y un significado; no ya una referencia pero sí una significación espacial. La forma más fácil de incorporar a la imagen es hacerla equivaler a la parte más denotativa del lenguaje, perfeccionando sus capacidades materiales y reforzando todo el conjunto. La fotografía constituye el ejemplo hiperreal de esa formulación de imágenes por equivalencia, en la medida que posibilita la visión de unas imágenes mucho más completas, dinámicas e instantáneas para la visión que cualquier figura clásica. Así, según la semiología, la imagen fotográfica es considerada como materia informe y abierta (en ruptura con la objetividad), como materia que no puede poseer un código externo; pero que asimismo debe interpretarse según el código lingüístico,

⁴¹ Zunzunegui, Santos. Op. cit. Pág. 68.

formando parte de él como sistema secundario; e insertarse en su conjunto, una vez hecha símbolo, para formar cadenas controladas de sentido.

Y así queda revelado el particular estatuto de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código...En suma la fotografía sería la única estructura de la información que estaría exclusivamente construida y colmada por un mensaje denotado que la llenaría por completo⁴²

La semiología elaboró, sobre todo a partir de Hjelmslev unos mecanismos de unificación entre aquellos sistemas no totalmente reducibles a la lengua (como el de la imagen) y la lengua misma. Pero esos sistemas, más o menos irreducibles, pasaron a ser simplemente sistemas modelizadores secundarios, que se articulaban en discursos alrededor de la lengua, cristalizados en contextos funcionales. La imagen cobraba, así, una función innovadora, pero también una función altamente lingüística, en un proceso en que la dialéctica jerarquizadora de los dos sistemas daría movilidad a todo el conjunto.

La semiología construye una red convencional de significados, pero estableciendo un régimen estricto de equivalencias con la imagen que termina por restarle su materialidad. Las imágenes pasan a ser consideradas variantes de la denotación, o connotaciones, en una suerte de órbita concéntrica. Con el giro lingüístico de la semiología, y con la gran influencia de la fotografía, sucede en el caso de la imagen algo parecido a lo que sucedió con el lenguaje: la base de significación es un diccionario y la estética tan sólo una variante retórica. Los significados, en el nivel paradigmático, pierden omnipotencia, pasan a ser convencionales y sociales, pero, al mismo tiempo, las alegorías que mencionaba Benjamin, lejos de ser reducidas bruscamente al código, son situadas en un sistema suplementario, articulándose tan sólo como variantes; se sustituye esencia y cosa por primacía del código y un sentido común óptico. La imagen se sitúa en un nuevo límite de control que permite mayor aleatoriedad, pero que también muestra una reducción de los juegos de fuerza de la imagen y de sus formas más inciertas; se permite a la imagen pasar un poco más allá pero a condición de jugar unas reglas muy precisas.

En relación al problema de los sistemas modelizadores, el ejemplo de Barthes es importante, ya que señala precisamente uno de los primeros intentos de la semiología por extenderse al resto de sistemas de signos. Pero, si el autor francés pretendía

⁴² Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1986. Pág. 14

realizar en los *Elementos de Semiología*⁴³ una construcción de relaciones estrechas entre la lengua y otros sistemas, como el de la imagen, su proyecto terminó por ser exageradamente peligroso para la propia sobrevivencia de estos, al reducir a la imagen a una inevitable continuidad positiva. En su opinión el lenguaje cubría los signos, hasta el punto de que una parte del mensaje icónico se encontraba en relación redundante o produciendo un recambio con el sistema de la lengua; *los sistemas de objetos no pasaban nunca a ser un sistema sin atravesar las mediaciones de la lengua*, no podían significar nada sin el lenguaje, aunque esos otros sistemas fuesen "*mas grandes que el lenguaje que los cubre*". Con Barthes, lamentablemente, la espiral sigue cayendo del lado de la estructura.

3.2.3.3 El problema de la connotación fotográfica

En la Semiología la dimensión estética de la imagen fue aceptada tan sólo como un sucedáneo que debía ser regulado por el código, como el *habla* es regulada por la *lengua*; el lenguaje semiológico acariciaba temerosamente a la imagen pareciendo bastarle sólo con una pequeña transformación. En relación con la fotografía, se asumía su protagonismo como productora de un mensaje muy vasto y tupido, esto era incuestionable; pero el juego de producción tenía su límite de convergencia en un *índice* que se contraía finalmente en la denotación lingüística; el resto de movimientos y desplazamientos eran integrados sucesivamente en juegos de connotaciones que la rodeaban. Se producía así un mecanismo de adherencia del lenguaje, denotativo en un primer nivel (sobre la base de un mensaje sin código), y connotativo, más tarde, en un segundo nivel, que terminaba por reconstruirse en un efecto de reciprocidad, evacuando el artificio estético y la exterioridad sensible; la retórica y la estética debían pagar un peaje.

Pero el verdadero problema de la imagen semiológica era la connotación. Si la convencionalización primaria no tenía demasiados problemas por su dimensión denotativa, la connotación podía, en su uso retórico, al encontrarse con las flexiones materiales del propio uso estético (inconsciente, imaginación, percepción), contagiarse de la exterioridad evacuada; una cuestión que no gustaba demasiado a los semiólogos. La dimensión connotativa podía conducir a nociones ideologizantes o

⁴³ Barthes, Roland. *Elementos de Semiología*. Madrid, Alberto Corazón, 1971.

mitologizantes de la realidad, aunque, con su eliminación, se eliminará también la propia dimensión estética del lenguaje.

Caracterizada por lo tanto la fotografía (no trucada) por la condición de testimonio de la historicidad existencial de su referente, y a la vez por la falsedad o convencionalismo de su propuesta perceptual, debe concluirse que, más que una técnica óptica de reproducción, la fotografía es sobre todo una técnica de transfiguración, y en esa transfiguración reside precisamente su semántica, su retórica, su ideología y su arte.⁴⁴

Para la semiología la dimensión ideológica venía impuesta por el uso connotativo del lenguaje (que podía ser un tanto perverso, hasta el límite de producir regresiones al objetivismo) frente al uso denotativo, que poseía, sin embargo, un papel de pureza similar a un grado 0 de escritura. Barthes, como otros semiólogos de la época, creía que la manipulación en los usos de la imagen venía dada por una aplicación falaz de los significantes, creía que bastaba con reorientar su uso a la lengua para rearticularlo de nuevo a su auténtica aplicación idónea. Pero el problema añadido era que la regulación contenía de nuevo la preeminencia del código, tal y como estaba presente antes de la connotación, y por consiguiente suponía de nuevo su asimilación (por equivalencia) al orden del significado. La idea de la semiología era reorganizar el código pero sin romper con él, y de esa manera reproducía el problema que quería solucionar, en un proceso dialéctico cerrado; la ideología era resuelta en una unicidad ideológica. Lo opaco a la codificación se corregía con articulaciones del código, con movimientos metonímicos y simbólicos, haciendo infamantes esfuerzos por evitar que la imagen tuviera una resonancia material.

3.2.3.4 *Las implicaciones sémicas y la no equivalencia entre significantes.*

La base teórica de la denotación barthesiana -la idea de una imagen como mensaje sin código- contiene, por tanto, un gran problema; la simple presencia vacía en la imagen fotográfica revela la necesidad de adjuntarle una etiqueta (denotativa en un primer momento y connotativa siempre después) en dependencia de un significado. Esta etiqueta vendría dada, sobre todo, por un significante verbal: la foto de una mesa viene ligada al significante "mesa" y a su vez ambas ligadas al significado y definición de "mesa"; reduciendo todas sus posibles variantes estéticas y metafóricas. De esta manera obviamos el carácter de producción permanente que

⁴⁴ Gubern, Roman. Op.cit. *La mirada opulenta*. Pág. 162

se efectúa sobre la materia y los significantes, caracterizado por ser una significación siempre hipotética y por una actividad de enlace signico; eliminamos las propiedades intrínsecas de la imagen (que ya estaban bien eliminadas tradicionalmente en su subordinación a estereotipos).

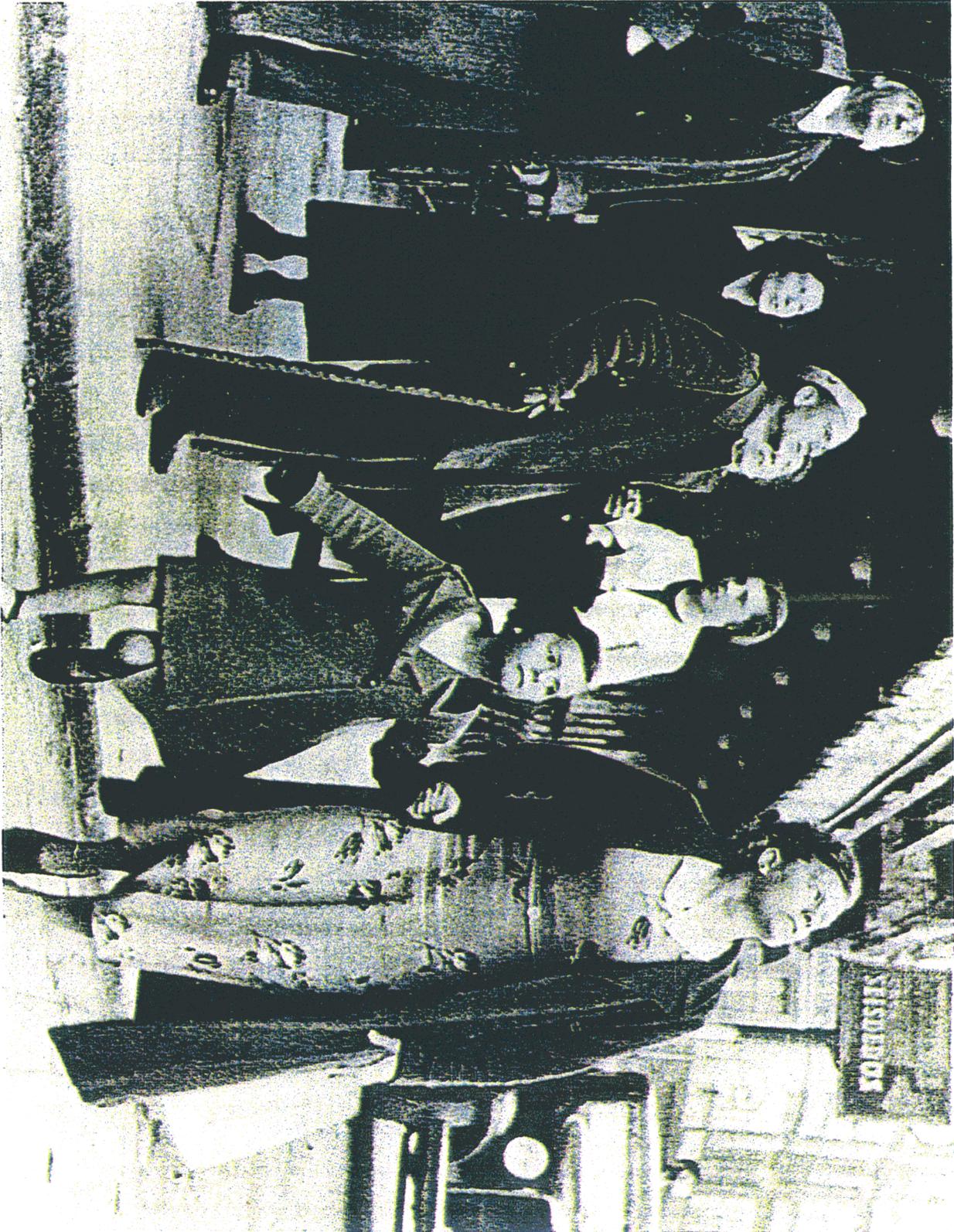
Significado = Significante sistema primario = Significante sistema secundario

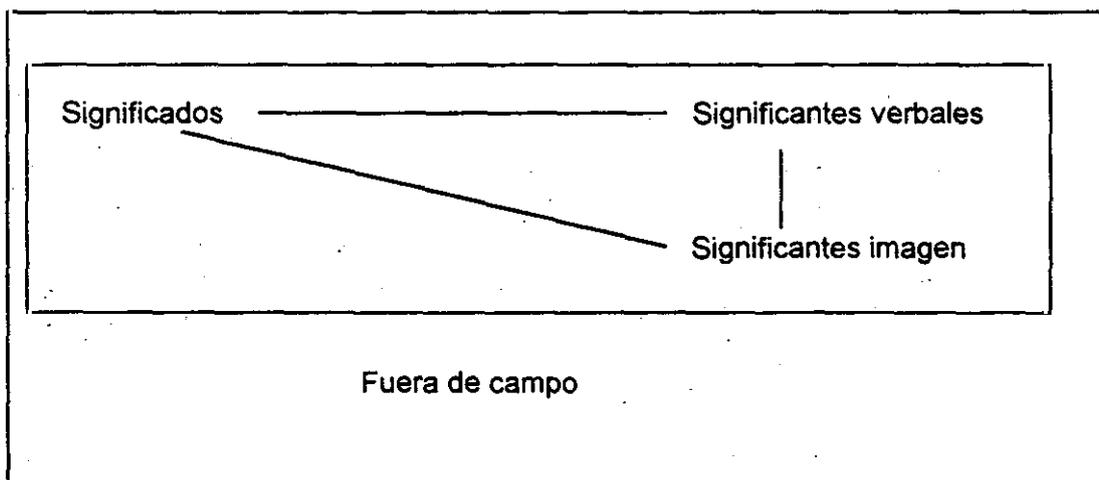
La imagen, como significante, no es equivalente a un significante verbal, ni a un significado prefijado tampoco, las relaciones deben ser de otra manera. La imagen implica un significado, porque está implicada en la producción de éste, y por ello no viene a incorporarse a una denotación, sino a producir un significado en la red; la connotación es más bien una interpretación que una simple posición de la imagen en un canon. Esto implica también a los significantes verbales, que no vienen tampoco a ocupar el puesto de un significado prefijado, sino a interpretarlo e implicarse en su producción.

La semiología, por el contrario, basa el orden de la imagen en su propio y presupuesto orden de formulación lingüística, siendo éste su propio caballo de batalla, en cuanto a que las connotaciones lingüísticas (y sobre todo las literarias) tienen mucho que ver con la materialidad de la imagen. La semiología queda, por tanto, sin llegar a los entresijos de la imagen misma, porque se mueve de nuevo en un terreno puramente formal, porque no alcanza el nivel plástico de la imagen, caracterizado por ser interpretación.

La imagen, sin embargo, se va a desplazar en un tejido de implicaciones, en una semiosis ilimitada, y no precisamente a través de formas equivalentes; la implicación sugerirá siempre una ulterior interpretación a la imagen, interactuando incluso con el lenguaje verbal; estableciendo un tejido en el que todos los elementos se conviertan en signos de los anteriores, forzando a interpretarse unos a otros. Cualquier denotación implicará una connotación, llevándola a una nueva interpretación, y así sucesiva e ilimitadamente. La imagen, y en nuestro caso, la fotográfica, queda siempre antes del objeto y después del concepto. Y la negación de su denotabilidad no significa su opuesto (que sería otra denotación) sino su *fuera de campo*, algo que es imaginario o materialmente heterogéneo con su formalización en binomios.

Lámina 9. Alarma aérea en Bilbao. Robert Capa. (1937)





3.2.3.5 La clasificación semiótica de los signos

Ya hemos visto como Eco se separa de la interpretación deformante del signo peirceano (index, icono, símbolo jerarquizados), por su dependencia de la iconicidad y, por lo tanto, de la denotación⁴⁵. Así, su tipología de signos tiene mucho que ver con el tipo de producción de cada signo sobre el *continuum* espacial: sobre cómo materializa cada signo sus convenciones.

Similitud geométrica e isomorfismo topológico son transformaciones por las cuales a un punto en el espacio de la expresión viene hecho corresponder un punto en el espacio virtual del contenido...Una transformación no sugiere la idea de una correspondencia natural: es más bien la consecuencia de una regla y de un artificio.⁴⁶

El signo no puede venir identificado ya con la unidad signica y con la correlación fija: el signo es correlación entre textura expresiva y, una vasta y no siempre analizable porción de contenido. Esta tipología viene dada en cuatro bloques:

- 1) Signo por Reconocimiento. Este signo sería un dato de la percepción (sea su soporte o no producido por acción humana) que se considera como expresión de un dato de contenido. Sus ejemplos paradigmáticos serían las huellas, los síntomas y los índices.

⁴⁵ Eco, Umberto. *Op.cit. Trattato di semiótica generale*.

⁴⁶ Eco, Umberto. *Ibidem*. Pág 264.

Similitudine geometrica e isomorfismo topologico sono trasformazioni per cui a un punto nello spazio effettivo dell'espressione viene fatto corrispondere un punto nello spazio virtuale del tipo di contenuto...Una trasformazione non suggerisce l'idea di corrispondenza naturale: è piuttosto la conseguenza di una regola e di un artificio.

- 2) Signo por Ostensión. Sería un dato de percepción que se selecciona como expresión completa de la clase de objetos de que es miembro, como prototipo. El ejemplo sería un objeto entero que se muestra como modelo, o una muestra, que representaría a una parte por el todo al que quiere pertenecer. Tanto en este caso como en el anterior se pueden incluir las imágenes fotográficas.
- 3) Replicas. Para algunos son los únicos artificios expresivos verdaderos, el único ejemplo de signos verdaderos y propios; serían los modelos canónicos de la semiología
 - a) Signos verbalizados: sonidos e imágenes-símbolo.
 - b) Estilizaciones: repertorios bajamente estructurados, reconocibles según mecanismos perceptivos, correlativos a un contenido y no combinables. Dibujos y pinturas.
- 4) Invenciones. Estas son formas sin tipo preestablecido que responden a su propio contenido, y no al contenido de un tipo preestablecido. Formarían parte de lo que llama Eco *Ratio difficilis*⁴⁷ y serían formas plásticas, abstractas o afigurativas, que señalarían nuevos contenidos, o aspectos de la imagen no fáciles de visualizar según las reglas clásicas de la visión, en ellas se aportaría nuevos modos de percepción para la imagen y quedarían implicadas la dimensión plástica de la imagen y la dimensión simbólico-metafórica del lenguaje.

Toda esta yuxtaposición de signos adquiere significación en relación al lenguaje, pero no supone una jerarquía significativa, sino una clasificación según los modos de producción, estos reflejan una movilidad que está muy relacionada con la vida de las imágenes, con su materia y movilidad lingüística (metáfora). Cada uno de estos signos opera generando un tipo de implicaciones con el lenguaje verbal y con sus significados, pero haciendo que sus formas significantes circulen, como extracciones posibles de significación, a modo de sugerencias o concreciones de sentido, más que de equivalencias. Al hacer una tipología de los signos icónicos vemos que los convencionalismos pueden distribuirse, pero no en grados de imitación con respecto al modelo. Al mismo tiempo, la introducción de las imágenes no figurativas puede ser considerada como la innovación más importante de Eco en esta división, en el sentido de que éstas adquieren estatuto de igualdad frente al resto de formas significantes; materia y pragmática surgen en esas formas, en el antes y después de la imagen, en lo alegórico de los símbolos, etc.. Las formas plásticas de la imagen eran contempladas por Peirce, aunque pasaron desapercibidas para la semiología. Las formas plásticas suponen algo absolutamente no modelado y en lo cual estaría

⁴⁷ Eco, Umberto. *Ibidem*. Págs. 309-312

por determinarse el propio tipo (serían imágenes sin forma, pura plástica). Lo que se refleja en esta concepción del signo de Eco y en su clasificación es que tanto en las manifestaciones pictóricas como en las fotográficas, las variaciones o alejamientos del modelo formal, y sus acercamientos a él, no están dadas por relaciones de necesidad o contingencia con el significado, sino en un uso de producción significante que relaciona o enlaza una forma con un significado de manera estética o pragmática.

El primero de los medios para crear una imagen reputada como expresiva, es, pues, muchas veces, incluir en ella "mas" materia o, más bien, hacer aparecer en ella un trabajo de la materia... la superficie puede trabajarse también en su espesor, y se la hará expresiva haciendo sensibles en ella la cantidad, la solidez, la materialidad de lo que se deposita en ella.⁴⁸

Lo que imposibilita detectar una imagen ideologizada es algo que para la misma visión esta impedido, algo que impide ver mas allá, y por ello el horizonte de recuperación de la visión no debe ser el propio del lenguaje significado sino de alguna manera el de la producción de imagen, aquel que permite percibir lo visual, el que permite poder seguir viendo. La imagen está relacionada con un aparato psíquico e intelectual, y con un aparato volitivo, pero también y fundamentalmente con todo un sistema perceptivo (sistema del ojo); y si bien en el ojo no se graba ninguna realidad, tampoco responde a una mirada monodireccional: la percepción no está parada, está dinámicamente relacionada con la materia visual. Y por ello, asimismo, la imagen no puede evitar estar sometida a contextos y dispositivos que enmarcan su papel, mas allá de determinaciones técnicas o expresivas derivadas de sus usos significativos. Esta particularidad nos indica que no es fácil subordinarla a los usos del lenguaje verbal, aunque surja de alguna manera sobre la base y apoyado por él. Al contrario, el propio sistema perceptivo y visual cuestionan una visión anclada en esa uniformidad del espacio y del lenguaje, indicando una relación psicoperceptiva de repercusiones muy importantes.

En ese sentido (y con los matices pertinentes), el mismo Barthes, de *Lo obvio y lo obtuso*, se plantea interrogantes para la misma imagen semiológica: la imagen presenta un *sentido obtuso*, una presencia que golpea y se impone contra todo

⁴⁸ Aumont, Jacques. *La imagen*. Paidós, Barcelona, 1992. Págs. 299-300

aquello que ella quiere decir o contar, la imagen se impone como resistencia a la mecanización.

A caballo de los años sesenta y setenta Barthes pone en crisis su propio proyecto. No se puede reducir cada obra a un conjunto ordenado de signos...un texto, más que el trámite de una significación o de una comunicación, es un laboratorio abierto, el espacio de una escritura⁵⁰.

En *lo obvio y lo obtuso* la emoción rompe lo simbólico, introduciendo lo chocante, lo sensible; el sentido obtuso emerge sin ser previsto. El sentido obtuso presenta significantes sin significado, presencias materiales privadas de contrapartida explícita. Lo que emerge es el cuerpo de la figura, no lo que ésta ilustra. Es un tercer sentido en que emerge una alteridad o una utopía (¿una terceridad?), y una representación que no puede ser representada.

No es difícil pensar que una de las causas de ideologización de la imagen es el propio lenguaje, que no permite a la imagen manifestarse de otras maneras; el lenguaje verbal ha sido demasiado tiempo considerado como totalmente estructurado, cuando, cuestiones como esta, muestran que la propia denotación verbal es más que discutible. En próximos apartados podremos ver cómo precisamente la dimensión de la imagen en la literatura, como reposicionamiento de los significantes verbales (frente a una circulación unívoca o regulada de estos), pone en cuestión la misma estructura verbal, señalando sus rupturas como producción significativa, pero también su relación con la producción de imagen visual.

3.3 EL PAPEL DE LA PRODUCCIÓN EN LAS IMÁGENES

3.3.1 La producción visual y la creación metafórica.

Los signos visuales se sitúan lejos de una última concreción. Será importante retomar, entonces, en estas nuevas páginas, cómo los signos visuales tienen una extrema vinculación con sus modos productivos, cómo se acercan al terreno de lo pragmático, cómo establecen una gran correspondencia con los aspectos interpretativos del lenguaje verbal, con sus niveles metafóricos, y, en última instancia, con la literatura.

⁵⁰ Casetti, Francesco. *Teorie del cinema*. Bompiani, Milano, 1993. Pág. 227.

A cavallo degli anni sessanta e settanta Barthes mette in crisi il suo progetto. Non si può ridurre ogni opera a un insieme ordinato di segni...un testo, più che il tramite di una significazione o di una comunicazione, è un laboratorio aperto, lo spazio di una scrittura.

Tecnología, pragmática y literatura están conectadas por su reflexividad, estableciendo interacciones entre lo imaginativo y lo sensible; y en la medida que ofrecen dimensiones irregulares a lo ya normalizado y general, se constituyen como formas límites de la expresión, poniendo en cuestión las estructuras en las que circulan.

El lenguaje verbal podría ser definido como el sistema modelizador primario del cual los otros son derivaciones (Lotman). O podría también ser definido como el modo más adecuado del ser humano para traducir su pensamiento... Pero habría una objeción a esta posición: es cierto que cada contenido expresado por una unidad verbal puede ser traducido por otras unidades verbales; es cierto que gran parte de los contenidos expresados por unidades no verbales pueden ser parejamente traducidos por unidades verbales; pero es también cierto que hay muchos contenidos, expresados por complejas unidades no verbales, que no pueden ser traducidas por una o más unidades verbales, sino más bien por medio de vagas aproximaciones.⁵¹

Pero establezcamos, con palabras de Jean Mitry, un gráfico preliminar desde el que situar esa nueva introducción de ideas. Retomando lo expresado anteriormente, vamos a tener, aunque sea de un modo un tanto simplista, por un lado, un signo cosificado en forma de objeto, esencia o estereotipo, característico del mundo clásico pero aún vigente en muchas de las manifestaciones de la imagen; y, por otro lado, una palabra bastante iconoclasta, que condensa la especificidad de la imagen fuera de su versatilidad, restándole materia y posibilidades estéticas.

Denomino pensamiento a un esfuerzo de creación, de concepción o de comprensión a partir de cosas desconocidas o mal conocidas, incomprendidas o mal comprendidas, la toma de conciencia, la formación de algún juicio nuevo; y este pensamiento no puede prescindir de imágenes que no podría dejar de concebir. Si el pensamiento no esta construido por imágenes, se constituye en imágenes... Esto nos lleva a refutar la idea de que se piensa con palabras y no se podría pensar de otro modo que con palabras.⁵² Precisemos además que no podemos ver -es decir, percibir- un objeto sino desde el exterior. Bajo cualquier aspecto que se nos presente se ofrece siempre como una imagen... resulta imposible conocer el interior de un cuerpo sólido. En efecto, a partir del instante en que lo percibimos ya no es interior. Si yo rompo un objeto -un vaso de porcelana, por ejemplo-, este de inmediato aparecerá como una superficie, es decir, como un exterior. El interior es una construcción del espíritu.⁵³

⁵¹ Eco, Umberto. *Op.cit. Trattato di Semiotica Generale*. Págs. 232-233

Il linguaggio verbale potrebbe essere definito come il sistema modellizzante primario di cui gli altri sono derivazioni (Lotman, 1967). O ancora potrebbe essere definito come il modo più proprio in cui l' uomo traduce specularmente i suoi pensieri... Ma ecco una obbiezione a questa posizione: è vero che ogni contenuto espresso da un' unità verbale può essere tradotto da altre unità verbali; è vero che gran parte dei contenuti espressi da unità non verbali possono parimenti essere tradotti da unità verbali; ma è altresì vero che vi sono molti contenuti espressi da complesse unità non verbali che non possono essere tradotti da una o più unità verbali, se non per mezzo di vaghe approssimazioni.

⁵² Mitry, Jean. *Estética y Psicología del cine*. Volumen 1º. *Las estructuras*. Siglo XXI, Madrid, 1989. Pág. 78

⁵³ Mitry, Jean. *Ibidem*. Pág. 122

Esta delimitación del campo nos plantea un espacio plástico en el interior de unos límites estructurales, un espacio que se desborda fuera de sus límites, hacia la sensibilidad y la imaginación; los signos visuales se enredan en un tipo de convencionalidad nada común, y que se relaciona sólo en forma implicativa con el lenguaje verbal, creando relaciones complejas con el resto de los sistemas intersigníficos. Por ello creemos interesante realizar un recorrido por sus posibles formas, para establecer en éstas una previsible comprensión. El siguiente análisis va a intentar dilucidar cómo las imágenes de la visión se comportan de manera parecida a las de la escritura literaria, presentando una producción que se dispone en una codificación no uniforme, y que se relaciona estrechamente con las formas visuales de la tecnología, en su capacidad de mostrar las irregularidades del espacio.

3.3.2 Los códigos visuales

3.3.2.1 La codificación visual y los errores de la semiología

Las imágenes se caracterizarían por ser un recorte convencional implicado en la percepción; lejos de considerarse elementos arbitrarios o cristalizados en función a su significado, serían codificadas como fragmentos muy versátiles, en una capacidad *digital siempre intermedia, más allá de su adecuación a una simple denotación u objeto*, y lejos de una simple connotación retórica y accidental. En el signo icónico converge un fragmento del continuo en forma significativa, aunque muestre ser tan sólo una interpretación o una relación dentro de la red del hipertexto, y en último extremo sólo un cruce de materia. Esta interpretación puede cobrar un carácter muy aproximado a lo semántico, pero termina por construirse como fragmento de una intertextualidad bastante sofisticada. El signo visual va a relacionarse con otros fragmentos de lenguaje, como palabras, por ejemplo, sugiriendo relaciones *complementarias con ellas, pero finalmente no podrá establecer unas explícitas relaciones de equivalencia*. En los signos icónicos la abstracción convencional no se da con el grado de exactitud que podría esperarse; una de las causas es la propia necesidad interna de la imagen de no aislar sus contenidos del campo de la percepción, haciendo que la expresión sea siempre muy dependiente del reconocimiento visual, tanto como lo son las sugerencias reflexivas del lenguaje con las metáforas. El signo imagen va a tener adherida una materialidad más o menos plástica, hecho que le sitúa a gran distancia de la arbitrariedad, y que, por lo tanto, no le va a permitir *evacuar su propia relación con el continuo*.

Uno de los principales escollos con los que se encontraban los teóricos del texto para admitir esa producción signica de la imagen era el inadmisibile *efecto de realidad* que se imponía en la imagen si se la consideraba en su materia misma, al margen del control lingüístico. Estos autores eran presos de un maniqueísmo entre la objetividad referencial del mundo clásico y su propio digitalismo verbal; el prejuicio era ya viejo. Lo habitual era encontrar las huellas de la propia enunciación, que eran las que constituían la específica peculiaridad de la imagen y las que regularizaban su significación, frente a sus posibles justificaciones sensibles ⁵⁴.

El propio Barthes por ejemplo, había intentado obviar ese problema del efecto material, eliminando toda aleatoriedad y aludiendo a que si en algún momento se producía un excesivo acercamiento entre enunciación y enunciado (una presencia de material en la narración, como en el caso del cine), esa extrema materialidad era sólo producto de ciertos efectos de sinonimización del autor; efectos que favorecían el riesgo de una ideologización referencial, pero que a la postre no tenían fundamento. En el fondo, para los autores de influencia barthesiana, la trampa de la imagen estaba en seguir al pie de la letra las *imitaciones visuales del significado*, porque *el significado*, realmente, *aunque tuviera necesidad de actualizarse en la imagen, estaba fuera de ella*, en su representante conceptual. La cuestión era que, al mismo tiempo que se eliminaban sus referencias esenciales, ya no podían tener sentido material ni las manifestaciones pragmáticas de la imagen, ni las manifestaciones externas; toda articulación de la imagen debía volver a lo conceptual, borrando el rastro de su exterioridad para evitar una posible ideologización (Barthes volvería sobre ello, reformando su teoría, al final de su vida).

Era costumbre en la Ilustración que la imagen funcionase como un retorno episódico a la denotación, a partir de un mensaje principal (el texto) que se sentía como connotado...en sus relaciones actuales, la imagen no aparece para iluminar o realizar la palabra, sino que es la palabra la que aparece para sublimar, hacer más patética o racionalizar la imagen, pero como esta operación se lleva a cabo de modo accesorio, el nuevo conjunto informativo parece fundado de forma principal sobre un mensaje objetivo (denotado), en el que la palabra no es sino una vibración secundaria, casi inconsecuente... la connotación no se vive ya sino como la resonancia natural de la denotación fundamental constituida por la analogía fotográfica, así pues, nos hallamos frente a un proceso caracterizado por la naturalización de lo cultural ⁵⁵

Las relaciones entre las imágenes y las palabras deben ser equilibradas, no verticalizadas en uno u otro de los polos; la exterioridad tiene un límite lingüístico y el

⁵⁴ Barthes, Roland. *Le problème de la signification au cinema*, "Revue Internationale de filmologie", n.32-33, 1960.

⁵⁵ Barthes, Roland. Op.cit. *Lo obvio y lo obtuso*. Pág. 22

lenguaje unos límites externos, ambos se co-invaden permanentemente. La sensibilidad no puede ser evacuada, aun asumiendo el riesgo de rozar lo objetivista.

La confusión entre significante y significado en la comunicación icónica, fundamento de la ilusión naturalista, convierte en soberana la condición denotativa de la imagen icónica, tesis a la que es fiel el Barthes pionero de "le message photographique"... Pero hoy sabemos que la imagen icónica es un producto simbólico regido por códigos técnicos y culturales (desde el trazo a la perspectiva) y que constituye un espacio privilegiado de intervención retórica y de elaboración estética, cuyos artificios requieren procesos muy activos de decodificación e interpretación del significante por parte del lector de imágenes ⁵⁶

3.3.2.2 La forma, la figura, y el objeto: ¿ Elementos de un paradigma ?

La significación de la imagen es siempre diferente de la verbal: a diferencia de los rasgos estructurales de un fonema, que están regulados por el sistema lingüístico del que forman parte, la imagen es sólo una localización irregular en el *continuum* perceptivo, digitalizable, pero no según un régimen estricto de equivalencias. La imagen en cuanto lenguaje puede navegar en el paradigma en forma altamente intertextual, posiblemente más que el propio lenguaje alfabético; y aunque su reducción artificial sea también posible, es maniatada con efectos bruscos y ruidosos. A fin de analizar ese posible sistema de signos de la imagen, vamos a introducir el constructivismo en la génesis de su lenguaje; el objetivo es ver como se cristaliza el sentido en la imagen

La imagen es, por tanto, un sintagma ostensivo dotado de mayor densidad de significación que la palabra... las formas de relación y de interacción de las partes que articulan la representación icónica pueden ser muy variadas, desde la clásica relación figura-fondo (o sujeto-entorno) que es una de las más simples, a las más complejas, como la interacción de las diferentes partes de un rostro, que determinan su sentido y expresión. Y al igual que la interacción de las diferentes partes de un rostro hace nacer su expresividad y su tono emocional, así la interacción de las partes que componen cualquier sistema icónico genera y altera sus valores semánticos. En este sentido la estructura de la imagen, más que parecerse a la de un campo magnético, que es imitativo y gobernado por una gradiente regular, se parece a una molécula compleja, formada por una cadena de átomos cuya combinación genera precisamente la especificidad de tal molécula... las imágenes se forman, en efecto, de modo análogo a como se combinan los átomos para construir un modelo molecular en el espacio. ⁵⁷

⁵⁶ Gubern, Roman. Op. cit. *La mirada opulenta*. Pág. 67

⁵⁷ Gubern, Roman. *Ibidem*. Pág. 120.

La imagen se convierte aquí en fruto de una especie de estructura efervescente y constructivista de la percepción. La imagen no puede producirse por una mera clasificación de elementos, posteriormente manejados según reglas fijas de combinación, en similitud con el modelo lingüístico; no existen elementos delimitables claramente en el sistema; y su variabilidad no viene dada sólo por los usos retóricos del lenguaje sino por la fragilidad de su catálogo. No es que la imagen busque las relaciones imposibles, es que su materia es imposible. A la hora de encontrar unidades susceptibles de ser tomadas como básicas en cualquier lenguaje icónico (incluido el de las tecnologías más avanzadas) nos encontramos con problemas: el punto, la línea, el encuadre, la luz no suponen elementos, son tan sólo simples esquemas para delimitar imágenes y aislarlas. El punto puede servir como localizador, como función de señalización de límites de objetos. La línea como construcción de formas, como señalización de movimiento, como colocación y ordenación de los elementos en la imagen, o simplemente como dirección de actos. La composición (una de cuyas manifestaciones sería el encuadre) podría servir como ordenación de los elementos importantes en los centros de atención. Y la luz haría que resaltasen elementos, estimulando sensaciones determinadas. Estos supuestos grafemas y reglas, por sí solos no significan o no pueden producir significación, o tal vez sería mejor decir que nunca están solos.

Por ello, lo atómico de la imagen y su posible figuración se relacionan gracias a una dinámica especial. Se podría realizar un paralelismo, como hace Gubern, entre la imagen icónica y la mecánica cuántica: la imagen sería digital para los microprocesos cognitivos y analógica para los macroprocesos (figuras) de reconocimiento; no habría uniformidad entre grafema y significado, pero si complementariedad.

Un grafema sería una “ señal gráfica carente de significación icónica, pero susceptible de adquirirla al articularse con otras señales gráficas, dotadas o no de significación icónica. De este modo el concepto de grafema se asienta en su potencialidad icónica o semántica, que sólo se actualiza bajo determinadas condiciones de contextualización, como el punto que se transforma en pupila al integrarse en la representación de un ojo... la unidad icónica mínima sería, en consecuencia, aquella que no admitiera ninguna subdivisión gráfico semántica y a la que cualquier mutilación le privara de su condición icónica plena, de todo su significado, reduciéndola a puro grafema... el punto evolutivo en el que la asignificación del grafema se troca iconicidad depende no sólo de una evolución (acaso imperceptible) de su forma sino sobre todo de su estructuración perceptiva por parte de un sujeto observador culturalmente programado por su experiencias perceptivas previas. “⁵⁸

⁵⁸ Gubern, Roman. *Ibidem*. Págs. 117-118.

Lámina 10. Detalle de *The Taj Mahal from the Bank of the River*. John Murray.
(1858)

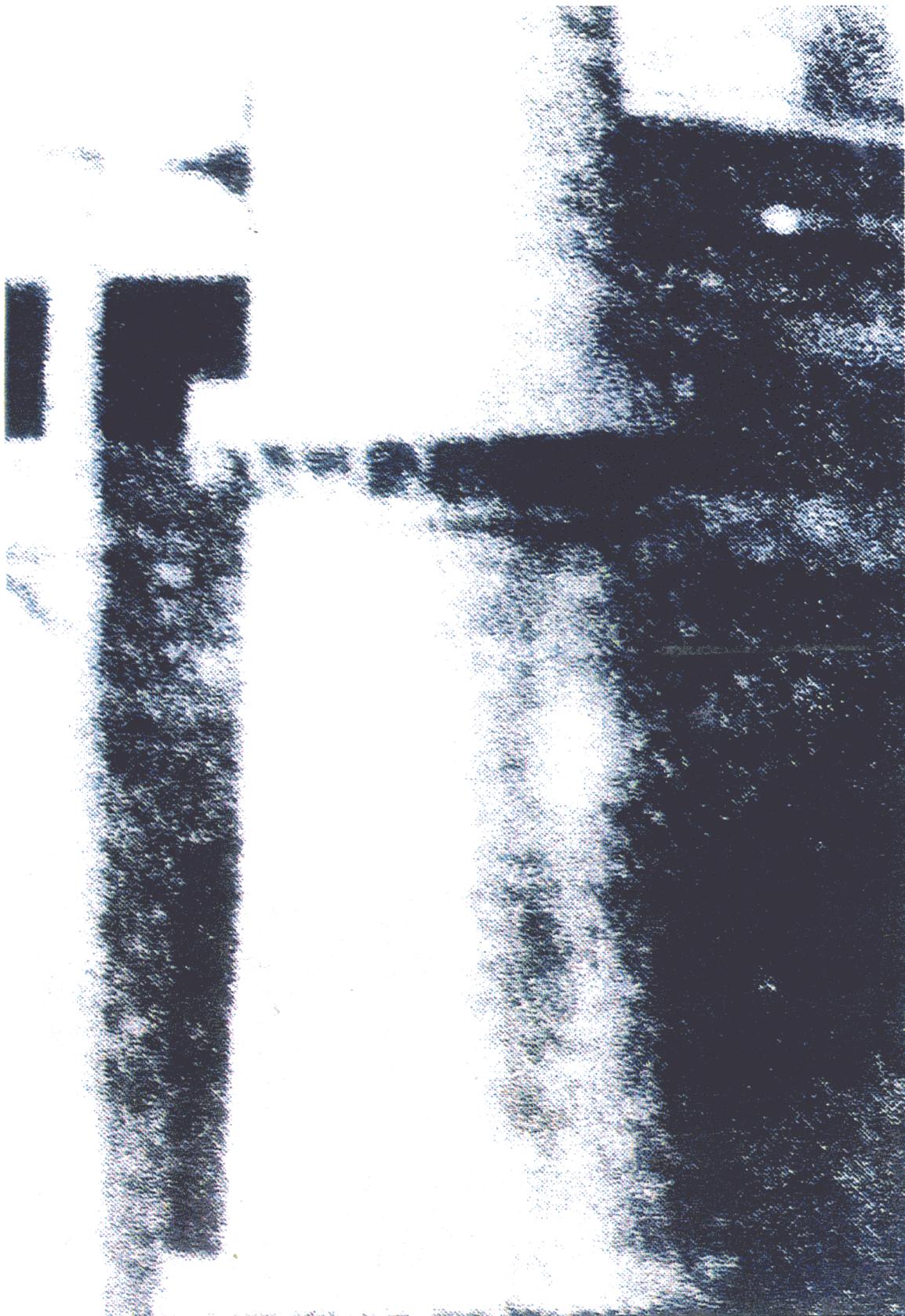


Lámina 11. *The Taj Mahal from the Bank of the River.* John Murray. (1858)



Lámina 12. Carretera con ciprés bajo el cielo estrellado. Vincent Van Gogh. (1890)



La figura, que sería el paso siguiente al grafema, sí constituiría ya elementos pre-significativos, aunque no fácilmente aislables; las figuras son convenciones moleculares muy dependientes del contexto, y, por lo tanto, en una relación muy estrecha con la dimensión pragmática e interpretativa del sentido. Casi todas las figuras son más o menos reconocibles, pero no todas ellas constituyen una forma; al mecanismo de escrutinio se le debe añadir un mecanismo de reconocimiento: la forma es una figura pero no a la inversa.

Será figura todo lo que sometemos a una atención que implica un mecanismo cerebral elaborado de escrutinio local... será fondo lo que no sometemos a este tipo de atención y que de hecho será analizado por mecanismos menos potentes de discriminación global de las texturas.⁵⁹ La percepción de la forma, tal y como lo hemos entendido más arriba, llega a ser un fenómeno de la memoria, pues en la percepción y en el reconocimiento de las formas los procesos cognitivos intervienen mucho más de lo que se creía.⁶⁰ Es el paso de la circunstancia a la serie, del acontecimiento al tipo, lo que permite introducir el concepto de objeto. Y aquí entramos definitivamente en el dominio de lo cultural y por lo tanto, de lo relativo... Hablaremos del objeto a partir del momento en que una forma es reconocida... cuando aparece como una suma de propiedades permanentes.⁶¹

No podemos hablar entonces de un paradigma visual claro. Fallan tanto los grafemas, como unidades mínimas y estables de combinación, como los signos, que no se pueden estabilizar totalmente. La base de la imagen no es estable, y por ello existe un catálogo bastante versátil, sobre todo porque el volumen de significantes y significados posibles se presenta como manifiestamente infinito. Existen, finalmente, unos contenidos culturales reconocibles, pero no unas formas preestablecidas definitivamente.

3.3.2.3 La expresividad de la imagen. Sintagma-imagen.

Si hay una diferencia entre los diferentes signos es que los signos no-verbales presentan una relación entre expresión y contenido bastante diferente de la que plantea el modelo canónico de la semiología; la expresión no-verbal no puede ser tan sólo un fragmento arbitrario (discretizado), sino que pretende ser a su vez un fragmento del continuo; un tipo de signo bastante diferente. En cierto modo sucede lo mismo en esas manifestaciones del discurso que se oponen a una circulación unívoca, mostrando que las interacciones de los juegos de lenguaje son muy

⁵⁹ Groupe µ. Op.cit. Pág. 59

⁶⁰ Groupe µ. Ibidem. Pág. 61

⁶¹ Groupe µ. Ibidem. Pág. 69

variadas. Una de las características de las formas expresivas de la imagen sería la de operar en el intermedio de una plástica de significantes, en lugar de hacerlo en una combinatoria más o menos fija de elementos; de la misma manera que las categorías semánticas saltan por efecto de la escritura metafórica, los signos visuales rompen su uso, como meros símbolos, por su constante relación con la exterioridad. La propia expresión juega el papel de "material vivo" en la expresividad de la imagen.

En una semiótica visual, la expresión será un conjunto de estímulos visuales, y el contenido será, simplemente el universo semántico... el modelo de código más fácilmente descriptible es aquel en el que existe correspondencia, deliberada y biunívoca, entre las unidades de expresión y las de contenido... en la comunicación visual, la puesta en correspondencia es, más a menudo, cualquier cosa salvo unívoca y puramente convencional⁶²

Expresión significa para la imagen una introducción en contextos abiertos de significación, una apertura al espacio sin concreción, borrar los límites de la singularización: no existe una equivalencia total entre significantes y significados, y la característica figurativa de la imagen, su vinculación figurativo-gráfica, parece presentar una imperfección que la pragmática va a considerar aquí como factor de importancia extrema. La propia reflexividad del significado y el significante, dada por dependencia de los códigos perceptivos, provocaría interferencias entre los planos de significación. A cada contextualización nueva del contenido la expresión cambia, cambiando a su vez el propio signo.

Tanto si la imagen es fija como si es móvil, la mirada humana la explora con trayectorias muy activas y veloces para descifrarla mediante el análisis, consistente en su breve detención en determinados puntos de fijación que permiten al observador conocer o reconocer porciones de la información óptica que tiene delante, para proceder a su síntesis integradora... el análisis visual de las imágenes es aleatorio o anormativo y no es homologable a la segmentación del discurso lingüístico, por dos razones: 1) si el sintagma lingüístico está en el texto o en la locución, el sintagma icónico no está tanto en el texto visual como en las trayectorias de la mirada que estructuran dicho texto en la conciencia de su lector... la visión de cada sujeto, cuyas trayectorias implican jerarquías semánticas motivadamente diferenciadas para cada lector... constituye un factor subjetivo e incontrolable... el que mira es el que hace el cuadro. 2)... el símbolo icónico es susceptible de analiticidad, como ocurre en última instancia con su descomposición atomística en píxeles, definidos por valores numéricos y tonales pero no icónicos (pues el píxel es una unidad de información y no de significación) pero no es susceptible de una analiticidad formalizada y normalizada según un modelo de pautas o criterios semióticos de validez generalizada.⁶³

⁶² Groupeµ. *Ibidem*. Pág.41.

⁶³ Gubern, Roman. *Op.cit. La mirada opulenta*. Págs. 124-125

3.4 LA IMAGEN Y LA ESTÉTICA DEL LENGUAJE

Según nuestro argumento, el componente estético y pragmático de la imagen va a venir dado por su propia plasticidad, en interacción, pero no en equivalencia, con los discursos verbales. Por ello, y para articular una estética de la imagen, no bastará con una simple repetición del lenguaje verbal, ni tampoco con una mera transcripción objetivista de imágenes; un lenguaje de la imagen, o una teoría del lenguaje en general, debe ir acompañada de sus aspectos plásticos, para encontrar así un apoyo con el que salir de los estereotipos y de sus formas simulatorias. Y ello en un ánimo que no terminará de eliminar finalmente sus diferencias. En este sentido, el uso de la metáfora nos revela las inmensas posibilidades de los lenguajes en su continua recreación e interacción, en su acercamiento al opuesto, ya sea desde las sugerencias imaginativas de sus planos verbales, como desde las comprensiones que ofrecen en su misma dimensión visual. Por ello, la metáfora será el elemento literario que conecte al lenguaje y a la imagen en una íntima relación de reciprocidad, estableciendo un campo de múltiples sugerencias estéticas.

Podríamos distinguir dos tipos de procesos imaginativos: el que parte de la palabra y llega a la imagen visual, y el que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal.⁶⁴

La conclusión de este capítulo se acercará finalmente a las íntimas relaciones de la literatura con el arte, a su condición de vehículos de imagen; al acercamiento que producen entre sus diversas caras expresivas, dentro de un recorrido que se desplazará desde los mismos juegos de lenguaje hasta la mutua complicidad de éstos con la multidimensionalidad de la visión.

3.4.1 Una escritura estética y pragmática de la imagen

3.4.1.1 Lo icónico y lo plástico. Polémica de la estética con la lingüística.

Uno de los problemas de la reducción de la imagen a la lingüística es que limitaba la potencialidad de la imagen a lo meramente icónico; lo icónico sería un sucedáneo convencionalizado de lo visual que pretendería traspasar la regularidad y abstracción del lenguaje a la imagen, convirtiendo a la imagen en un cliché.

⁶⁴ Calvino, Italo. *Op.cit. Seis propuestas para el próximo milenio*. Pág. 99.

La posible reducción lingüística de lo visual se convierte en un uso abstracto de lo icónico, una reducción de la estética a lo simbólico. Pero, según *Groupe μ*, lo plástico y lo semántico no son conmensurables; es importante hacer una diferenciación entre ambos. La plasticidad no puede quedar reducida a su iconicidad, porque la imagen, hecha estereotipo, termina por no ser más que un nombre, fijado y expulsado de la imaginación. La imagen, clasificada en estereotipos, termina por convertirse en algo totalmente parasitario

Se ve de dónde procede la confusión: de la posibilidad que siempre hay de nombrar una cosa; y de la posición tomada - que en otros tiempos formulaba Barthes- según la cual sólo existe el sentido nombrado. Si hubiera que seguir esta vía, en lo visual no llegaría a haber nunca más que iconismo, y las tentativas para devolverle la autonomía a lo plástico estarían condenadas al fracaso⁶⁶

Delimitar la imagen como signo ha sido, para la semiología, la tarea consistente en identificar núcleos expresivos y diferenciados de sentido en el lenguaje visual. Esta operación se identificó con un uso del signo icónico a la medida del lenguaje verbal, como unidad mínima, repetible y combinable, dentro de los códigos de la imagen; el paralelo a la existencia de diccionarios de palabras, era la posibilidad de construir catálogos de imágenes. Frente al proyecto inicial, las imágenes se comportaban como unidades susceptibles de múltiples elecciones y, lejos de ser unidades de sentido autónomo, eran portadoras de una variabilidad muy amplia. Podríamos hablar de la pertenencia de la imagen a un sistema de códigos débiles, en contraposición con los lenguajes que terminan por basarse en códigos altamente estables. En los códigos visuales las variaciones posibles son siempre más importantes que los códigos fijados; el trazo de la imagen no es sólo un mero puente a lo codificable, sino a lo irreconocible como espacio puro; alrededor de las caracterizaciones de la imagen hay muchas posibilidades de construir la realidad. Nuestro lenguaje perceptivo debe, por tanto, dialogar con las escrituras de la imagen, reorientando la mirada alrededor de las imágenes que le rodean. Así, el ámbito de producción de la imagen se constituirá en un estrecho acercamiento a lo verbal; y cuando lo plástico cobre dimensión de aparición, surgirá enlazado o implicado con las virtualidades más abiertas del lenguaje. Es probable que la imagen no pudiera reconocer y producir más que estereotipos sin esa relación de implicación con lo metafórico que le abre nuevas rutas, nuevos significados para sus formas irregulares. Es en la metáfora, y en el uso abierto y no literal de las palabras, donde encuentran

⁶⁶ Groupe μ. Op.cit. Pág. 105

su hueco las formas irregulares de la imagen; su relación con la imagen. Vamos a proponer a la metáfora como el cómplice de la alegoría Benjaminiana y como el nexo que facilita, en conexión con la visión y lenguaje verbal, un enriquecimiento recíproco. Este planteamiento pondrá de manifiesto el paralelismo entre la producción significativa de ambos campos y su creatividad o ruptura con los códigos, acercándonos a una idea que queremos acariciar: la imagen como circulación de sentido entre diferentes sistemas de significación.

3.4.1.2 La imagen como fragmento significativo verbal. La metáfora y lo plástico.

Semánticamente, la metáfora no es una referencia totalmente ajustada a un nombre, puesto que se produce en un conflicto entre nombres (y por lo tanto invoca a un conflicto entre referencias) pero, semióticamente, tampoco es un producto liso y llano del lenguaje, de su combinatoria, ya que en ella se produce una creación nueva de sentido, una ruptura o colapso entre conceptos que no depende de una simple mezcla de lenguaje.

en el enunciado metafórico la acción contextual crea una nueva significación que tiene el estatuto de acontecimiento puesto que existe sólo en ese contexto. Pero, al mismo tiempo, podemos identificarla sin dificultad, ya que su construcción puede repetirse; así, la innovación de una significación emergente puede tomarse como una creación lingüística.⁶⁷

Pero no sólo lingüística, esta contextualización no es ni objetivista (puesto que su condensación no se puede reducir a un final espacial ni a una subordinación) pero tampoco es asociacionista, porque surge de ella algo nuevo que se escapa a la mera combinación de átomos (el asociacionismo se limitaría a sustituir y combinar unos por otros). La metáfora envuelve algo nuevo con significantes viejos, y se convierte en recipiente lingüístico para la imagen visual, una visualización para el lenguaje:

Hablar de propiedades de cosas o de objetos todavía no significados, es admitir que la significación nueva emergente no se saca de ninguna parte, al menos en el lenguaje... afirmar que una metáfora nueva no se saca de ninguna parte es reconocerla como lo que es, una creación momentánea del lenguaje, una innovación semántica que no tiene estatuto en el lenguaje en cuanto ya establecido.⁶⁸ La imagen sólo recibe su estatuto propiamente semántico cuando no sólo es relacionada con la percepción de la desviación, sino también con su reducción, con la

⁶⁷ Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Ediciones Europa, Madrid, 1980. Pág. 139

⁶⁸ Ricoeur, Paul. *Ibidem*. Pág. 138

instauración de la nueva pertinencia de la que la reducción de la desviación a nivel de la palabra no es más que un efecto ⁶⁹

Podríamos, así, definir a la metáfora como una imagen que está a caballo entre su lingüicidad y su exterioridad, y que expresa algo externo pero sin salir de sus propios instrumentos interpretativos. Esta introducción de sentido, hecha lenguaje a pesar de todo, va a estar protagonizada según Ricoeur por su relación plástica. El objeto fragmentado entra parcialmente codificado en el lenguaje y el lenguaje se deja atrapar en ese sentido nuevo, sin terminar de desnudarlo por completo. La metáfora puede ser la recuperación de un nuevo sentido en la referencia, una referencia que se manifiesta de nuevo como significado, trastocando el sentido previo y su fuerza icónica externa. No es necesario considerarla tan sólo como una construcción artificial, derivada del uso ocioso de los términos; la metáfora deja pasar algo al lenguaje, a cambio de pasar, éste algo, a ser representado en términos de lo ya dado en el lenguaje; el abismo permanece constante pero las interacciones son continuas. Esto ejemplifica una noción de significado por implicación y no por equivalencia, no hay unidad definitiva sino nuevas implicaciones de sentido; el significante se retuerce en nuevas configuraciones significativas, trastoca el código. Y de este modo se unen momentáneamente lo verbal y lo no verbal, en la imagen; la metáfora incorpora una nueva forma de ver y una referencia que debe reexplicitarse.

La supremacía de la función poética sobre la referencial no anula la referencia (denotación) sino que la vuelve ambigua. A un mensaje de doble sentido se corresponde un emisor desdoblado y un destinatario desdoblado y además, una referencia desdoblada. ⁷⁰

Paul Ricoeur retoma una noción wittgensteiniana, el “*ver como*”, para acercarse a la imagen en cuanto acto con el que se recomponen los aspectos estéticos del mundo; el “*ver como*” es “*expresar como*”, una ruptura lingüística que busca su cómplice visual, una pre-visión que busca las imágenes de su sentido ambiguo. La imagen metafórica se convierte en el pasaje que permite que una relación intuitiva pueda entrelazar su sentido y su dimensión estética. De alguna manera esta formulación de la metáfora afecta no sólo al protagonismo de la imagen, que cobra mayor vigor, sino a esa forma de cierre de las teorías del lenguaje que deben poder explicar su valor material y estético

tratada como esquema la imagen presenta una dimensión verbal; antes de ser el lugar de las percepciones marchitas es el de las significaciones nacientes. Por tanto así como el esquema es la

⁶⁹ Ricoeur, Paul. *Ibidem*. Pág. 254

⁷⁰ Ricoeur, Paul. *Ibidem*. Pág. 302

matriz de la categoría, el icono es la matriz de la nueva pertinencia semántica que nace del desmantelamiento de las áreas semánticas bajo el impacto de la contradicción ⁷¹

De esta manera podemos poner esas formas implicativas de los significantes visuales en relación con el uso metafórico en la literatura, la metáfora puede funcionar como implicación y por tanto abrir así nuevas formas expresivas gracias a su relación con lo visual; del uso implicativo de los significantes de la imagen va a poder derivarse una estética relacionada con lo verbal. Podemos ver, gracias a la relación de esa dimensión metafórica con el campo de la visión, cómo lo verbal no funciona exclusivamente en el sentido de anclar la visión, sino que puede relacionarse claramente con esa no-equivalencia de los signos de la que hemos venido ya hablando. El lenguaje verbal contiene movilidad también en sí mismo. Y, por ello mismo, las reformulaciones del lenguaje señaladas en el anterior capítulo, en cuanto a los juegos del lenguaje y a la escritura, van a venir dadas también en una nueva forma de entender el lenguaje, que supera a la semiología y la semántica clásicas en una nueva formulación semiótica (la semiótica del texto o interpretativa).

3.4.1.3 El pseudoproblema de la doble articulación en la imagen.

Uno de los inconvenientes más importantes para comprender la relación lenguaje-visión ha sido la omnipotencia del lenguaje verbal. Una imagen irregular no puede ponerse en relación con un lenguaje perfecto, y un lenguaje perfecto no puede asumir fácilmente las relaciones de su dimensión literaria con la imagen. La pragmática pone de manifiesto las limitaciones de un modelo sistemático para el lenguaje verbal, y abre las relaciones con un sistema icónico que había sido rechazado en sus capacidades materiales. Consiguientemente, la intervención de la pragmática en el lenguaje es también la condición de apertura para la consideración de un lenguaje icónico suavemente articulado. Para describir los objetos estéticos en términos de lenguaje se debe poder articular teóricamente una dimensión estética del lenguaje en general; dimensión que viene a justificarse con la pragmática en cuanto a que los sistemas tienen una versatilidad en el núcleo del sentido: la metáfora y el interpretante son sus herramientas.

Así, el problema de una imposible o dificultosa doble articulación en la imagen (problema que empujaría a una dependencia de los sistemas modelizadores

⁷¹ Ricoeur, Paul. *Ibidem*. Pág. 271

primarios, como el lingüístico) se convierte en un pseudoproblema , ya que, tomado en su más amplia dimensionalidad, nos devuelve a la necesidad de una relajación en la propia doble-articulación lingüística; no es coherente asumir el modelo de la lingüística (ni tan siquiera para el lenguaje verbal). Contra todo pronóstico, surge la necesidad de un lenguaje que pueda dar cuenta de su dimensión estética, y de sus interacciones con otros sistemas. Si el lenguaje se erige en algo cerrado y simétrico no permite articular una estética, ni dar cuenta de sus relaciones con otros sistemas. aunque muy suave. La inmediata consecuencia que queremos extraer es que sí puede existir una suave doble-articulación en el lenguaje estético, aunque ésta sea más irregular que atómica; la materia visual puede implicarse significativamente con el lenguaje, aunque no se subordine a él. La doble-articulación es una doble articulación pragmática, un lenguaje que no posee una forma totalmente analítica porque ni tan siquiera los fonemas verbales podrían estar totalmente preestablecidos (los fonemas no son átomos sino haces de rasgos diferenciales). Pero, asimismo, justifica, a su vez, su propia separación entre fonemas y significantes, ya que sin ésta no podríamos definir un significado visual, y no podría darse cuenta, por tanto, de la propia visualidad de la imagen.

En relación con el parecido entre esas dobles articulaciones, la del lenguaje y la de la visión, el propio Hjelmslev aporta una idea interesante para la comprensión, comunicabilidad y mutua adaptabilidad entre ellas: la noción de sustancia que todas las lenguas tienen en común (la materia), puede acercar el sentido de la expresión al resto de sistemas de signos, de tal manera que sus formas interactuen; la sustancia se articula de diferentes formas en los diversos lenguajes, pero ello permite que puedan localizarse sentidos estructuralmente comunes, garantizados por la contigüidad de la materia. La mutua interactividad es contigüidad material. En relación a nuestros dos sistemas en cuestión, visual y verbal, el momento icónico y metafórico, el interpretante, como lugar donde se ponen en conexión esas sustancias, según diversas formas, nos hace pensar en la ineficacia de una reducción u homogeneidad, ayudándonos a hablar de una interactuación entre ambos sistemas, a partir de cualquiera de los elementos de sus articulaciones.

 Mi procedimiento quiere unificar la generación espontánea de las imágenes y la intencionalidad del pensamiento discursivo. Aun cuando el movimiento de apertura esté dictado por la imaginación visual que hace funcionar su lógica intrínseca, aquella termina tarde o temprano por encontrarse presa en una red donde razonamientos y expresión verbal imponen también su lógica. Como quiera que sea, las soluciones visuales siguen siendo determinantes, y a veces, cuando menos se

espera, llegan a decidir situaciones que ni las conjeturas del pensamiento ni los recursos del lenguaje lograrían resolver ⁷².

3.4.2 Relaciones entre la imagen verbal y la imagen visual.

3.4.2.1 *Dos regímenes de imágenes*

En relación con el lenguaje verbal la imagen no es un simple correlato constatativo y externo de la palabra, no es la continuación de la palabra; precisamente el límite de la palabra es esa materia imagen, y es ahí donde su recorrido se difumina y debe salir afuera; como al mismo tiempo, tampoco puede terminar de fundirse con su exterioridad, por pertenecer a ese determinado ámbito del sentido de lo verbal. Lo mismo sucede con la imagen visual, sus formas tienden a extenderse por todo el continuo pero no pueden vagar eternamente, encuentran momentáneos lugares donde depositarse para levantar el vuelo de nuevo. El lenguaje es el límite que recorre a la imagen visual, el límite que la invita a materializarse en el sentido, pero, a pesar de todo, no termina de dejarse caer en él, por llevar pegada una exterioridad que le es consustancial. La sustancia del continuo es el elemento que las une en su mutua autoinsuficiencia, pero, a pesar de todo, ninguna de las dos puede fundirse en la otra; como fuerzas de inercia diferentes, cada una de ellas se sitúa en su campo, límite que la corta infinitamente.

Existe disyunción entre hablar y ver, entre lo visible y lo enunciable: lo que se ve nunca aparece como lo que se dice y a la inversa. La conjunción es imposible por dos razones: el enunciado tiene su propio objeto correlativo, y no es una proposición que designaría un estado de cosas o un objeto visible, como desearía la lógica; pero lo visible tampoco es un sentido mudo, un significado de potencia que se actualizaría en el lenguaje, como desearía la fenomenología ⁷³. Desde el momento en que se abren las palabras y las cosas, desde el momento en que se descubren los enunciados y las visibilidades, la palabra y la vista se elevan en un ejercicio superior, a priori, de tal manera que cada una alcanza su propio límite que la separa de la otra, un visible que sólo puede ser visto, un enunciable que sólo puede ser hablado ⁷⁴.

Podemos estimar, al menos en principio, que el lenguaje verbal se caracteriza básicamente por su carácter significativo; la palabra indica un modelo mental que se complementa con más palabras; podemos hacer una frase, con un alto contenido de imagen incluso, pero le faltará al menos algo de la presencia, del detalle, de la plasticidad visual de la percepción. Por el contrario la imagen visual está

⁷² Calvino, Italo. Op.cit. Pág. 105.

⁷³ Deleuze, Gilles. Op.cit. *Foucault*. Pág. 93

⁷⁴ Deleuze, Gilles. *Ibidem*. Pág. 94

materializada alrededor de convenciones perceptivas, es una particularización de la visión que hace presente el lenguaje, pero su modo de presencia no es fácilmente agotable; la imagen visual se complejiza cada vez más, y, aunque se construya como expresión, termina por ser una madeja de esquemas de forma, de líneas y de manchas, que reflejan sólo particularidades instaladas en un contexto. El olvido de esa separación es también el olvido de sus mutuas relaciones y el freno de la capacidad de una de enriquecer a la otra. Sobre la base de esa mutua separación las imágenes visuales y las representaciones verbales serán formas diferentes de expresar; y precisamente en este abismo será donde se produzca la interrelación entre la palabra y de la visibilidad, su enriquecimiento mutuo.

En la página de un libro ilustrado, uno no acostumbra a prestar atención a ese pequeño espacio blanco que se extiende por encima de las palabras y por debajo de los dibujos, que les sirve de frontera común para incesantes pasos: pues es ahí, en esos pocos milímetros de blancura, en la arena calma de la página, donde se anuda entre las palabras y las formas todas las relaciones de designación, de nombramiento, de descripción y de clasificación.⁷⁵

El puente entre la imaginación y la percepción será el nexo de circulación de *imagen entre lo verbal y lo visual; y la circulación de lenguaje entre ellos*. Cada sistema significativo va a constituir una implicación y no una equivalencia con cualesquiera elemento al que funcione significando, sea concepto, nombre o imagen. Las imágenes visuales, al igual que las palabras con sus imágenes mentales, van a construirse en lenguajes que no pueden ser totalmente desvinculados de su exterior, que no pueden expresarse en contraposición, aunque, por supuesto tampoco lo puedan hacer en una total identidad. La misma visualidad de la imagen sólo resulta inteligible porque sus estructuras son parcialmente no visuales, y viceversa, las palabras son comprensibles porque algo de su materialización queda al descubierto en su expresión.

El mundo visible y la lengua no son extraños entre sí; aunque su interacción como códigos no se haya estudiado aun detalladamente, y aunque su relación casi no pueda concebirse como una "copia" integral y servil del uno por el otro (ni del otro por el uno), no por ello es menos cierto que una función de la lengua (entre otras) es nombrar las unidades que recorta la visión (pero también ayudar a recortarlas) y que una función de la vista (entre otras) es inspirar las configuraciones semánticas de la lengua (pero también inspirarse en ella).⁷⁶

Esa doble vía va a verse bien explicitada en el cine, donde se darán muy claramente sus diferentes usos combinados. Vamos a ver cómo son posibles esos

⁷⁵ Foucault, Michel. *Esto no es una pipa*. Anagrama, Barcelona, 1981. Pág. 41

⁷⁶ Metz, Christian. Op. cit. Pág. 15

usos de las formas visuales, verbales, e incluso musicales, atendiendo a las carencias que tiene cada una de ellas en sí mismas; el lenguaje verbal, por ejemplo, no puede ir más allá de un cierto grado de aproximación, no puede materializar las cosas hasta el punto de presentarnos su naturaleza material misma, y la imagen necesita de un cierto anclaje que complemente a menudo su ambigüedad. Rudolf Arnheim señala cómo es posible esa conjunción, señalando sus límites

Comprobamos que sólo es posible una obra de arte compuesta si se integran de forma paralela estructuras completas producidas por los medios. Naturalmente, esta "doble vía" sólo tendrá sentido si los componentes no se limitan a transmitir la misma cosa.⁷⁷

Así, los límites quedan expresados en su propia complementariedad. La sincronía entre imagen y palabra, y, más allá de ellos, también la del sonido, puede darse cuando no se produce distorsión entre sus manifestaciones, cuando, a pesar de no existir una unión compacta, existe un llenamiento de sentido recíproco. Precisamente, lo que se produce es distorsión o fijación cuando damos prioridad (eliminando las virtualidades de las formas) a una función de objetivación sobre la propia representación. Cuando convertimos un lenguaje en otro (y de alguna manera unificamos sus contenidos) restamos sus potencialidades recíprocas.

3.4.2.2 El intercambio estético múltiple.

La imaginación, como producción de imagen, tiene un papel no sólo para el funcionamiento de las palabras y de las imágenes visuales, dando sentido a las percepciones y al pensamiento abstracto, sino actuando como enlace entre ellas. La separación radical entre percepción y verbalidad significa subordinar una a la otra, reduciéndose ambas a mero código o perdiéndose las dos en un laberinto de formas sin salida. El que lo visual y lo verbal tengan múltiples referencias de uno a otro no significa que sean sustituibles ni equiparables, es muy importante describir no sólo lo que "dice" el lenguaje y lo que "deja ver" la imagen, sino las relaciones entre ambas; la imagen circula entre lo visual y lo verbal, y esta doble presencia exige una serie de relaciones que van a señalar la tendencia de los discursos a poder recargarse y a ganar en nitidez, en una relación de semejanza entre cosas diferentes, una relación que configura textos y discursos gracias a sus formas combinatorias. Foucault y Deleuze trabajan esta problemática: si el lenguaje intenta darle categoría de exclusión a la imagen y la imagen se deja funcionar como categoría objetivada de

⁷⁷ Arnheim, Rudolf. *El cine como arte*. Barcelona, Paidós, 1986, Pág. 155

lo visible, es por una radical separación y por una articulación de ella en un posible sistema de equivalencias.

Podemos reducirlo todo a normalización, pero el resultado es un mero objeto tangible y una palabra hecha pura categoría. Ambas se convierten en otra cosa adoptando una forma contraria: la imagen se hace lenguaje como tangible, la palabra imagen como objeto; pero la visibilidad es un visible que sólo puede ser visto y la enunciación un enunciable que sólo puede ser hablado. Lo principal de la relación entre palabra e imagen es la multiplicidad de prestamos y reconfiguraciones que se realizan una a otra, no su mutua reducción.

Dos formas heterogéneas suponen una condición y un condicionado, la luz y las visibilidades, el lenguaje y los enunciados; pero la condición no contiene lo condicionado, lo produce en un espacio de diseminación y se manifiesta en una exterioridad. Así pues, entre lo visible y su condición circulan enunciados...entre el enunciado y su condición se insinúan visibilidades ⁷⁸

El juego de las palabras, el juego de las imágenes y sus juegos conjuntos, son similitud entre cosas diferentes, son un juego para reabrirse, sin ser nunca sustituidas; no se puede evitar que circulen enunciados en la imagen ni visibilidades entre los enunciados. Las formas visibles y los signos alfabéticos se combinan, pero en otra dimensión diferente a la de sus formas respectivas: la similitud. El ejemplo del caligrama produce una extrema cercanía que no consigue superar el abismo, poniendo de manifiesto que los intentos de reducirse o subordinarse terminan sólo por superponer las dimensiones.

El caligrama desempeña un triple papel: compensar el alfabeto; repetir sin el recurso de la retórica; coger las cosas en la trampa de una doble grafía... el caligrama pretende borrar lúdicamente las oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer. Acorralando por dos veces a la cosa de la que habla, le tiende la trampa mas perfecta.⁷⁹ hace deslizar uno sobre otro lo que muestra y lo que dice para que se enmascaren recíprocamente. ⁸⁰

Así, en el caso de una imagen aparentemente objetivada, de un cuadro o una fotografía, no sólo la presencia de más imagen produciría un revulsivo en su objetivismo; sino que la simple presencia de palabras en el título o en cercanía con él, implicaría una fuerte circulación de interferencias, un fluir de la imagen en todas las direcciones que puede confirmar los estrechos lazos entre escritura y visión.

⁷⁸ Deleuze, Gilles. Op.cit. *Foucault*. Pág. 95

⁷⁹ Foucault, Michel. Op.cit. *Esto no es una pipa*. Págs. 33-34

⁸⁰ Foucault, Michel. *Ibidem*. Pág. 37

los signos lingüísticos, que parecían excluidos, que merodeaban a lo lejos alrededor de la imagen, y a los que lo arbitrario del título parecía haber apartado para siempre, se han aproximado subrepticamente; han introducido en la solidez de la imagen, en su meticulosa semejanza, un desorden, un orden que sólo a ellos pertenece⁸¹ Volvamos a ese dibujo de la pipa, que de un modo tan claro, se parece, se asemeja a una pipa; a ese texto escrito que se asemeja tan exactamente al dibujo de un texto escrito. De hecho, lanzados unos contra otros, o incluso simplemente yuxtapuestos, estos elementos anulan la semejanza intrínseca que parecen tener ellos y poco a poco se esboza una red abierta de similitudes. Abierta, no a la pipa "real" ausente de todos estos dibujos y de todas estas palabras, sino abierta a todos los demás elementos similares⁸²

Así, es posible establecer un indeterminado tipo de relaciones entre imagen y lenguaje. La presencia de una imagen que se resiste a su lexicalización inmediata va a poseer una intriga que fundamentalmente reside en analogías subliminales y asociaciones funcionales de las formas, analogías que pueden coincidir en una idéntica lectura, o al contrario, dar, desde diferentes configuraciones pragmáticas, diferentes incompatibilidades.

Si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea⁸³. En lo sucesivo, la similitud es remitida a ella misma, desplegada a partir de sí y replegada sobre sí. Ya no es el índice que atraviesa en perpendicular la superficie de la tela para remitir a otra cosa. Inaugura un juego de transferencias que corren, proliferan, se propagan, se responden en el plano del cuadro, sin afirmar ni representar nada. De ahí, en Magritte, esos juegos infinitos de la similitud purificada que no se desborda nunca hacia el exterior del cuadro...En lugar de mostrar las identidades, resulta que la similitud tiene el poder de quebrarlas⁸⁴

⁸¹ Foucault, Michel. *ibidem*. Pág. 61

⁸² Foucault, Michel. *ibidem*. Pág. 70

⁸³ Foucault, Michel. Op. cit. *Las palabras y las cosas*. Pág. 19.

⁸⁴ Foucault, Michel. Op. cit. *Esto no es una pipa*. Pág. 73.

Lámina 14. *La traición de las imágenes (Esto no es una Pipa)*. Magritte. (1928-29)



ABRIR CAPÍTULO 4

