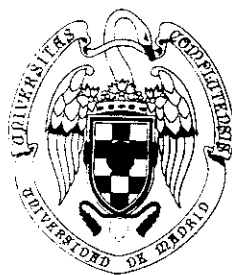


ACTAS
de las
III JORNADAS
INTERNACIONALES
DE

JÓVENES INVESTIGADORES
EN
CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN



*celebradas
en la*

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

*6-10 de mayo
1996*

Imagen y semiótica del texto

TOMÁS CABALLERO ROLDÁN

La finalidad de este trabajo consiste en actualizar, dentro de las teorías semióticas, la vigente problemática de la imagen, estableciendo las características de un posible marco teórico desde el cual se pueda analizar, hoy, la imagen como texto. El objetivo, por tanto, es el planteamiento del entorno en el cual se produce el enlace, entre un concepto de imagen derivado de la semiótica clásica y la pragmática, y, por consiguiente, su pleno desarrollo en la semiótica textual.

Articular un concepto de imagen, o estabilizarla como categoría, ha supuesto hasta las dos últimas décadas una gran fuente de problemas, que situaban los estudios del audiovisual en un lugar conflictivo. Hablar hoy de imagen como texto, supone establecer un nuevo campo de interés, y permite explicar, a su vez, las características de la imagen en las nuevas tecnologías de la comunicación.

Quiero realizar, por tanto, un recorrido general en torno a la problemática de la imagen-signo, hasta encontrar su enlace con las teorías textuales, con la intención de despejar las categorías que pueden estar unificando hoy los estudios actuales de la imagen.

LA VERSATILIDAD DEL SIGNO ICÓNICO

Delimitar la imagen como signo ha sido, para la semiótica clásica, la tarea consistente en identificar núcleos expresivos y diferenciados de sentido en el lenguaje icónico. 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 de la semiótica, las imágenes se comportaban como unidades susceptibles de múltiples elecciones, 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 verbales, que se caracterizan por basarse en códigos altamente estables. En los códigos icónicos las variaciones posibles son siempre más importantes que los códigos fijados, al contrario de los lenguajes verbales, cuya arbitrariedad permite asignar un sentido más cerrado a los signos.

En estos códigos icónicos la exactitud no se da con el grado de abstracción que existe en los lenguajes verbales. Una de las causas de esta falta de abstracción y versatilidad es la propia necesidad interna de la imagen de no aislar sus contenidos del campo de la percepción, haciendo que la expresión sea más dependiente de los códigos de reconocimiento visual, que de un proceso de semantización conceptual. Esto constituye la falta de conformidad entre el plano del contenido y el plano de la expresión, ya que ambos planos son menos ideales o abstractos, su propio contenido visual no puede cerrar el campo de la percepción. No existe una equivalencia total entre significante y significado. Esa no conformidad se da a su vez por la falta de independencia de los dos planos, se da una vinculación figurativa muy fuerte entre la expresión y el contenido, el icono pretende asemejar perceptivamente a su contenido en la misma relación que pretende parecerse figurativamente el dibujo de una manzana a un posible significado de manzana. Esto evita, a diferencia del lenguaje verbal, que los cambios se puedan reducir a subespecies del signo

general, haciendo que los contextos cambien la propia esencia del signo-imagen. Hay, por tanto, una no conformidad y a la vez una motivación entre ambos planos, no son plenamente sustituibles, pero buscan una analogía gráfica. Esta vinculación figurativo-gráfica es algo más que semántica: la imagen manzana tiene siempre más elementos anejos y particulares que la palabra manzana, el dibujo manzana depende y está, necesariamente definido por su contexto, que lo reduce y complica semánticamente, la motivación termina haciendo que la propia expresión (elemento aparentemente constante en el lenguaje verbal) juegue a su vez el papel de "material vivo", que esté sometida a mayores variaciones en dependencia del cotexto y del contexto. En este sentido difícilmente se puede establecer la autonomía del signo icónico. A cada contextualización nueva del contenido la expresión cambia, cambiando a su vez el propio signo.

La característica gráfica del icono sería, por tanto, su especial causa de no isología, es decir, que la reflexividad del significado y el significante, dada por dependencia de los códigos perceptivos, provocaría esas interferencias entre los planos de significación, en contra del signo verbal (que en la mayoría de los casos puede aspirar a pretender la conformidad). Aplicándolo a un ejemplo, si nos referimos a la imagen de una cruz cristiana la representación de esa imagen es analógica e inadecuada, ya que sólo representa el significado parcialmente, la cruz es un objeto-imagen aproximado que, a su vez, está inmerso dentro de un mundo de contenidos potencialmente cargados de connotación, ya sea por contacto espacial o por artificio artístico. Podemos decir que, al menos está sometida, gráficamente hablando, a mayores posibilidades de contextualización que la palabra cruz; su material, su posición frente a otros objetos-imagen, su forma concreta etc., pueden servirnos de explicación. La palabra cruz, sin embargo, es inmotivada pero exacta, no se parece al significado cruz, pero contiene semánticamente una descripción más o menos objetiva o general de ella, representa abstractamente el concepto cruz y puede ser más fácilmente descontextualizada.

La consecuencia más inmediata de ello es la no univocidad de la imagen, ya que se da la imposibilidad de fabricar una función más o menos constante del binomio expresión/contenido. No existe por tanto una total propiedad de conmutación, y por ello no existe una total sustitución del plano significante por el significado, provocando la permanente necesidad de analizar el contexto del signo imagen para comprender su sentido.

Todo ello hace que una semiótica clásica no pueda explicar los profundos cambios semánticos de la imagen y complica su tarea de establecer esos núcleos expresivos o unidades diferenciadas de sentido. A pesar de que el signo icónico traza una tangente hacia el grado más verosímil de reproducción de lo perceptivo, de ilusión de realidad, en palabras de Greimas, a su vez posibilita que el material vivo, tenga una mayor transferencia, en sus márgenes de contacto, con otras realidades-imagen, haciendo que el material vivo de la imagen, viva en el mundo físico de lo visual, mientras que el lenguaje verbal vive en el mundo referencial de los conceptos ¹.

LA POLÉMICA DEL ICONISMO

A pesar de esto, no por ser representaciones icónicas, las imágenes son menos convencionales, es decir, un reflejo unívoco de los referentes. La imagen es sólo un signo cuyo significante cobra forma bidimensional.

El icono es, como otros signos, el plano de un contenido que relaciona elementos de un sistema transmisor (expresión) con elementos de un sistema transmitido (contenido), y a este punto podemos decir que los únicos signos reales serían los dobles de los objetos significados,

¹ "Las configuraciones visuales aparecen como enormemente dependientes del contexto incluso por su ubicación espacial. lo que supone que las figuras icónicas o plásticas no adquieren su valor de manera imminente en relación con el sistema, sino en función del contexto y el cotexto". (Santos Zunzunegui, 1995).

cosa que rompería su propia posibilidad de ser signo, caracterizado por estar en lugar de otra cosa. Semióticos como Umberto Eco han trabajado esta polémica hasta la exhaustividad. Eco, en nuestro caso, intenta dar fin a la polémica en el *Trattato di Semiotica Generale*, expresando que el signo icónico simplemente transcribe mediante artificios gráficos las propiedades culturales o contenido que se atribuyen a determinado objeto, terminando por atribuir a las imágenes la propiedad de representar, no objetos sino marcas semánticas, unidades de sentido culturalmente definidas.

Este planteamiento implica una concepción de la percepción en forma representacional y alejada del puro referencialismo, en la que, sin embargo, lo puramente visual pueda seguir manteniendo su status de captación de realidades. Otro semiótico de importancia sin discusión, como Greimas, hace referencias muy aproximadas a esto, opinando que lo que da lugar a las manifestaciones figurativas es el propio recorrido generativo del sentido, haciendo de los temas figuras. Según él la iconicidad debe entenderse como el grado más avanzado de las operaciones de manipulación de figuras, dando al texto un grado deseable de reproducción de lo real. Dejaríamos así a la imagen como el signo que conecta percepción y representación en el mismo espacio textual. La imagen sería convencional y mantendría su no arbitrariedad.

Esto nos conduce a establecer, detrás de los procesos de percepción, códigos preestablecidos de reconocimiento de figuras, es decir, la existencia de convenciones culturales no sólo para el lenguaje verbal, sino para el icónico. 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: caso de la fotografía o la televisión, por ejemplo) esto no se produce porque se haya hecho una copia exacta del objeto, sino por que el artista o el emisor establecen un camino más o menos directo en relación a esos códigos de reconocimiento, formas de mirar, puntos de vista, esquemas previos para reconocer objetos en el campo de percepción, formas de ordenamiento del espacio y de delimitación de formas, que están catalogados o son susceptibles de catalogarse. Las nuevas tecnologías de la imagen, pueden eliminar en gran medida el proceso expresivo de esquematización que se da en toda manipulación de figuras, caso del arte, donde se juega con el plano figurativo directamente. En la imagen técnica las formas gráficas son sustituidas por convenciones figurativas en bruto. Y esto no significa que no existan otros procesos de manipulación de formas dentro de la fotografía, cine o televisión, como es el caso del montaje.

Desde otro campo en conexión con la semiótica, como es la estética, se considera que a lo largo de la historia determinados artistas han ido produciendo imitaciones de la realidad, que si hoy las consideramos altamente realistas, no fueron reconocidas ni aceptadas como tales en el momento de su producción. Esto parece indicar que los códigos de la plástica dependen del desarrollo histórico de las convenciones perceptivas y por tanto que poseen un valor histórico-convencional.

La segmentación de la lengua sobre el icono, según este planteamiento, no es mas que una forma más de construir el objeto desde un lenguaje que tiene concepto de él; es una forma de dibujo de algo que tiene un diseño verbal. No es que el lenguaje use una fórmula objetiva más allá de la propia limitación del lenguaje, el problema del icono es un problema añadido al propio problema del lenguaje ². La recurrente presencia de contextos muy específicos y variables en el entorno de los signos. Podríamos resumir diciendo que la gran particularidad del lenguaje icónico sería la de ser convencionalmente más versátil que el lenguaje verbal y esto debido a su capacidad de conectar su cualidad perceptiva con el universo global de sentido dado en los contextos.

² El lenguaje cubre los signos, una parte del mensaje icónico se encuentra en relación redundante o produciendo un recambio con el sistema de la lengua, los sistemas de objetos no son independientes. Los sistemas de objetos no pasan nunca a ser un sistema sin atravesar las mediaciones de la lengua. Sus fragmentos no significan nada sin el lenguaje y sin embargo, son más grandes que el lenguaje que los cubre. (Barthes, *Elementi di Semiologia*).

EL CONTEXTO EN EL LENGUAJE ICÓNICO

Este añadido permanente del contexto en el lenguaje icónico nos permite hablar de un convencionalismo especial, convencionalismo que facilita la gran versatilidad de la imagen, su capacidad de recrearse como material expresivo vivo y su conexión con convenciones que interfieren contextualmente entre sí, por puras relaciones espaciales. Es en ese sentido en el que habla Eco del contexto en el *Trattato* y en el *Lector in Fabula*. Eco plantea la necesidad de mantener una teoría de la significación al analizar el mundo de las imágenes, especialmente atenta al peso del contexto en el funcionamiento del sentido, no perdiendo nunca de vista el carácter transitorio del contrato signico que suelda la relación entre elementos expresivos y de contenido. El contexto no funciona como un elemento caprichoso, el contexto queda plasmado en un contexto en cuanto permite pensar el objeto según un determinado aspecto, es decir, según un interpretante. Esta particularidad incorpora unas capacidades semióticas muy ricas en el proceso de significación y asigna a pesar de todo sus posibilidades generales de funcionamiento en los textos, ya que no permite cualquier tipo de asignación en la enciclopedia, pide un contenido que limita a los otros contextos³. El contexto es el núcleo conector de una imagen o una narración con otras convenciones periféricas, el núcleo que abre los márgenes del diccionario clásico hacia un paradigma enciclopédico.

La enciclopedia como eje paradigma articula ese gran potencial interpretador que es característico sobre todo de la semiótica textual. A través de la enciclopedia podemos, además, establecer la cercanía entre la imagen y el texto literario, conectando la imagen con uno de esos campos donde el lenguaje verbal tiende a escaparse de su abstracción, cobrando versatilidad. Lo que en el texto literario se produce por la recreación verbal de contextos, se produce en la imagen como localización espacio-temporal de sus signos, y lo que sitúa de alguna manera el punto donde coinciden el lenguaje de la imagen y el lenguaje específico de la literatura, es el texto. Ambos, imagen y metáfora, son los objetos propios de una semiótica textual⁴. La enciclopedia textual, por tanto, posee una gran amplitud de posibilidades, dando a la imagen una dinámica significativa muy rica. Es, a su vez, la que permite ampliar la significación de los objetos, no sólo en cuanto a los contextos ya conocidos sino en cuanto a aquellos que puedan ser susceptibles de reconocerse⁵. Caso de las nuevas formas de percepción dadas en los nuevos medios de comunicación. Podemos pensar que la semántica de enciclopedia puede aplicarse en conjunto a los dos ámbitos de signos, sin desvirtuar por ello alguno de ellos⁶.

Con independencia de la propia recreación del artista en la obra de arte (que se da tanto en la

³ Confróntese: (Eco, *Lector in Fabula*).

⁴ "Il segno, a differenza del segnale, è caratterizzato dalla tendenza all' plurivocità, all' polilogia, all' multiaccentuatività, perciò, dalla capacità di adattamento a contesti situazionali sempre nuovi e diversi, ci rendiamo conto della fondamentale importanza, per la scienze che si occupano dei segni, di ricorrere a modelli e metodologie che evidenzino proprio queste potenzialità piuttosto che ricondurre la molteplicità dei fenomeni segnici a schemi monolitici e unitari ... emerge così un nuovo modello di segno, libero finalmente dai presupposti della semiótica del codice e dello scambio eguale ... se produce así un "passaggio all' semiótica dell'interpretazione, questa è in grado di rendere conto tanto de la significazione quanto della comunicazione grazie a la sua apertura verso una concezione amplia, flessibile e crítica della categoria "Segno". (Eco, *Trattato di Semiotica Generale*).

⁵ "Todas las observaciones precedentes nos inducen, pues, a replantear la noción de interpretante y considerarla no sólo como categoría de una teoría semántica, sino también como categoría de una semiótica que incluye entre sus ramas a la pragmática". (Eco, *Lector in Fabula*, 65).

⁶ "Las teorías de segunda generación tratan de construir un análisis semántico que analice los términos aislados como sistemas de instrucciones orientadas hacia el texto. Para esto es evidente que esas teorías deben pasar de un análisis en forma de diccionario a uno en forma de enciclopedia". (Eco, *Lector in Fabula*, 27).

plástica como en el texto literario) el texto visual es una recreación contextual, por sus relaciones espaciales con el mundo de los objetos. Podríamos establecer una conexión entre el co-espacio de una imagen y el bloque contexto de esa imagen, así, los cambios espaciales podrían pertenecer perfectamente a cambios en el posible hipertexto o enciclopedia y, los cambios hipertextuales a cambios espaciales. Si consideramos a la imagen un texto podemos establecer, por un lado, su carácter de originalidad como obra, en cuanto a su construcción y posibilidad como nudo temático, y, por otro lado, su sentido, dado por esa específica congelación de la enciclopedia. Y todo ello sin perder su dosis de creatividad y versatilidad; el texto da originalidad, como obra específica, a la imagen y a su vez abre su posibilidad estética.

LA SEMIÓTICA DEL TEXTO ICÓNICO. TEXTO Y LECTOR-ENCICLOPEDIA

Hablar por tanto de semiótica del texto icónico, sería hablar de una unidad discursiva que se manifiesta como un todo estructurado e indivisible de significación, y que puede ser actualizado por un lector o destinatario. Esto hace que la interpretación del lector sobre la imagen se pueda poner en correlación con la importancia del lector en la interpretación de los textos literarios⁷. El lector y el autor están inmersos en la enciclopedia o universo global del sentido, como condición intersubjetiva de lenguaje posible y comunicable, el lector es parte de la enciclopedia. Como en el lenguaje literario, el texto no es una entidad semiótica fija⁸; hablar de semiótica del texto significa hablar de la representación como significación, y este aspecto de provisionalidad del signo va a permitir introducir los mecanismos que permitan explicar la alteración de la significación en función de un contexto dado. Así la coherencia será la congelación del autor-lector en la intertextualidad, presente en todo momento. Esta cooperación es importante para ver los canales de interacción significativa entre ambos polos de la interpretación textual, la clase de competencia posible entre ellos⁹. Y así, también, la posibilidad de expresión de un contexto vendrá dada por su posibilidad como lenguaje en la enciclopedia, condensada por la obvia competencia de un autor/lector para interpretarlo.

LA INTERPRETACIÓN DE LA IMAGEN

La connotación crea, sobre todo en el caso del icono, no sólo un simple suplemento significativo, sino que puede producir un cambio en la semántica del signo. Podemos ver esto en las formas producidas en diferentes escuelas artísticas, el cambio del naturalismo al impresionismo o al cubismo... y el caso de los nuevos medios de diseño gráfico por ordenador. El campo de la interpretación, es decir, el campo del contexto y del cotexto, es el espacio que permite combinar los iconos según órdenes nuevos, que reforman sus cauces lingüísticos previos, para buscar una

⁷ Es en la textualidad donde se realiza la función pragmática de la comunicación. El sentido no se produce por la suma de significados parciales de los signos que lo componen sino a través de su funcionamiento textual, la solidaridad cotextual que liga entre sí las partes del discurso esta garantizada por la coherencia textual. (Confróntese con Vilches, Luis, 1992).

⁸ Según palabras de Zunzunegui "un lugar de encuentro de elementos independientes, que proceden de sistemas diferentes y que se asocian a través de una correlación codificada transitoria". (Zunzunegui, *ídem*).

⁹ Porque "la interpretación de un texto depende también de ciertos factores pragmáticos y, por consiguiente, no cabe abordar un texto a partir de una pragmática de la oración que funcione sobre bases puramente sintácticas y semánticas". (Eco, *Lector in Fabula*).

nueva expresión lingüística¹⁰. La ambigüedad de un texto como violación del código viene dada, por tanto, a través de su vinculación con el contexto, y su característica de obra congelada en la intertextualidad se debe considerar más como idiolecto que como referencia a una realidad unívoca. Hablar de idiolecto es hacer referencia al carácter individual de la acción productora o lectora de las significaciones con las que un texto participa del universo semántico, es hablar del espacio intersubjetivo de un texto. La identificación de un idiolecto, por supuesto, se hace más difícil en la medida en que los textos vayan apartándose de los cánones dominantes en un contexto dado, o cuando nos encontramos con textos producidos en circunstancias que desconocemos. Esto es lo que permite hablar por ejemplo a Omar Calabrese de *Ratio difficilis* o de innovación absoluta, cuando un concepto no existe en nuestra enciclopedia, y sin embargo puede ser interpretado¹¹.

Es la propia ambigüedad del texto lo que permite hablar de variadas y posibles interpretaciones de cada obra, haciendo confuso el propio trabajo de delimitación de la interpretación. Esta puede ser una de las grandes críticas actuales a la semiótica del texto, partiendo de la base que toda interpretación de un texto es posiblemente la creación de otro texto. Pero esto, siguiendo un *scherzo* típico de la semiótica italiana, no nos autoriza a interpretar la Biblia como si fuera las páginas amarillas. Fuera de un terreno abonable a especulaciones y por supuesto dentro del trabajo de creación que supone toda interpretación, podemos recontextualizar una obra según la competencia que nos autoriza la enciclopedia o universo global de sentido, cada texto tiene diferentes niveles de interpretación, es decir diferentes contextos invitados en su parcela, pero no infinitos. Sus contextos articulan las ideas base que le son específicas, implicando no una matemática sino una comprensión del mundo representado por el autor/lector. Cada texto implica una heterogeneidad de contextos implicados en el proceso de conexión autor-lector, diferentes puntos de observación, y diferentes discursos desde los que partir, pero no un recorrido infinito por la enciclopedia. Incluso en los casos de innovación absoluta, una interpretación es algo así como un acuerdo de competencia signica, una forma de construir el fenómeno en la interacción lector-autor, un cotexto donde se registra la comunidad de sentido, la inexistencia de un lenguaje privado nos autoriza a interpretar cualquier cosa que sea usada como lenguaje, en base a la obvia competencia de los hablantes. Una interpretación es posible en función de un presupuesto de acuerdo intersubjetivo, a la existencia de una coimplicación autor-lector en tramos de la enciclopedia.

10 El considerar la imagen como texto permitiría que la semiótica visual, pueda, al afrontar una tipología discursiva de la imagen, estudiar como centro de discusión teórico el concepto de punto de vista. (Vilches, *idem*).

11 "Desde el punto de vista del remitente una estructura perceptiva es considerada como modelo semántico codificado (aun si nadie esta todavía en condiciones de entenderla de esta forma) y sus marcas perceptivas son transformadas en un continuum, todavía informe, basándose en las reglas de similitud más aceptadas. Por lo tanto el remitente presupone reglas de correlación... el destinatario debe ser ayudado por el remitente y el cuadro no puede ser del todo una invención sino que debe ofrecer otras claves: estilización, unidades combinatorias codificadas... No se trata tanto de una unidad nueva sino de un discurso... la espiral sémica enriquecida por nuevas funciones semióticas y por nuevos interpretes, está lista para moverse al infinito... (pero)... es necesario que la invención de lo no dicho todavía venga etiquetada por lo ya dicho". (Calabrese, *El lenguaje del arte*).

© Autores

ISBN: 84-605-6049-X

Depósito legal: M-4039-1997

Editor: Asociación Revista Universitaria MERCURIO

Coordinadoras:

M^a Isabel Fernández Alonso, M^a Luisa Humanes, Teresa C. Rodríguez García.

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad, ni parte de este libro, puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluidos los de fotocopias, grabación magnética o cualquier otro sistema de almacenamiento y recuperación de información, sin permiso escrito de los autores.

Imprime: José Miguel de las Heras
c/ Félix Boix, 14 -28016 Madrid

Impreso en España