

La lectura de la imagen



Paidós Comunicación

Últimos títulos publicados:

38. N. Chomsky - *Barreras*
39. K. Krippendorff - *Metodología de análisis de contenido*
40. R. Barthes - *La aventura semiológica*
41. T. A. van Dijk - *La noticia como discurso*
42. J. Aumont y M. Marie - *Análisis del film*
43. R. Barthes - *La cámara lúcida*
44. L. Gornis - *Teoría del periodismo*
45. A. Mattelart - *La publicidad*
46. E. Goffman - *Los momentos y sus hombres*
47. J.-C. Carrière y P. Bonitzer - *Práctica del guión cinematográfico*
48. J. Aumont - *La imagen*
49. M. DiMaggio - *Escribir para televisión*
50. P. M. Lewis y J. Booth - *El medio invisible*
51. P. Weill - *La comunicación global*
52. J. M. Floch - *Semiótica, marketing y comunicación*
53. M. Chion - *La audiovisión*
54. J. C. Pearson y otros - *Comunicación y género*
55. R. Ellis y A. McClintock - *Teoría y práctica de la comunicación humana*
56. L. Vilches - *La televisión*
57. W. Littlewood - *La enseñanza de la comunicación oral*
58. R. Debray - *Vida y muerte de la imagen*
59. C. Baylon y P. Fabre - *La semiótica*
60. T. H. Qualter - *Publicidad y democracia en la sociedad de masas*
61. A. Pratkanis y E. Aronson - *La era de la propaganda*
62. E. Noelle-Neumann - *La espiral del silencio*
63. V. Price - *La opinión pública*
64. A. Gaudreault y F. Jost - *El relato cinematográfico*
65. D. Bordwell - *El significado del filme*
66. M. Keene - *Práctica de la fotografía de prensa*
67. F. Jameson - *La estética geopolítica*
68. D. Bordwell y K. Thompson - *El arte cinematográfico*
69. G. Durandín - *La información, la desinformación y la realidad*
70. R. C. Allen y D. Gomery - *Teoría y práctica de la historia del cine*
71. J. Brée - *Los niños, el consumo y el marketing*
72. D. Bordwell - *La narración en el cine de ficción*
73. S. Kracauer - *De Calligari a Hitler*
74. T. A. Sebeok - *Signos: una introducción a la semiótica*
75. P. Vayoc - *Guiones modelo y modelos de guión*
76. P. Sorlin - *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
77. M. McLuhan - *Comprender los medios de comunicación*
78. J. Aumont - *El ojo interminable*
79. J. Bryant y D. Zillmann - *Efectos mediáticos*
80. R. Arnheim - *El cine como arte*
81. S. Kracauer - *Teoría del cine*
82. T. A. van Dijk - *Racismo y análisis crítico de los medios*
86. V. Sánchez-Blosca - *El montaje cinematográfico*
91. A. y M. Mattelart - *Historia de las teorías de la comunicación*
92. D. Tannen - *Género y discurso*

Lorenzo Vilches

La lectura de la imagen

Prensa, cine, televisión

ITESM CAMPUS QRO. BIBLIOTECA

 PAIDÓS
Barcelona - Buenos Aires - México

66287

Índice

Cubierta de Mario Eskenazi

1.ª edición, 1984

6.ª reimposición, 1997

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier método o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires

ISBN: 84-7509-241-1

Depósito legal: B-25.739/1997

Impreso en Hurope, S. L.,
Recaredo, 2- 08005 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

Introducción / 9

1. La representación de las imágenes / 13
 - 1.1. El policía y la modelo / 13
 - 1.2. ¿El espejo es un signo? / 16
 - 1.3. Encuentro entre la semiótica y la filosofía, a propósito de la imagen. La posición realista / 23
 - 1.4. La imagen y las reglas culturales / 25
2. La imagen es un texto / 29
 - 2.0. Qué es un texto / 29
 - 2.0.1. Niveles productivos del texto visual / 35
 - 2.1. Coherencia del texto visual / 39
 - 2.1.1. Estructuras de la imagen / 40
 - 2.1.2. La superficie textual en la fotografía / 45
 - 2.1.2.1. Contraste y color / 48
 - 2.1.2.2. Escala / 50
 - 2.1.2.3. La espacialidad fotográfica / 56
 - 2.1.3. Expresión y Contenido Visual / 60
 - 2.1.3.1. ¿Existe un itinerario de la mirada? / 61

- 2.1.3.2. Unidades del contenido visual / 64
- 2.2. La imagen en movimiento / 69
 - 2.2.1. Texto y discurso visual en el cine / 72
 - 2.2.2. Secuencialidad como coherencia del filme / 75
 - 2.2.2.1. Reglas de la secuencia fílmica / 84
 - 2.2.3. La coherencia temporal en el cine / 88
 - 2.2.3.1. Tiempo del acontecimiento y tiempo fílmico: tiempo del enunciado y tiempo de la enunciación / 88
- 3. **El lector en la imagen / 95**
 - 3.1. La imagen, la comunicación, el lector / 95
 - 3.1.1. La estrategia del Autor y del Lector / 98
 - 3.1.2. El Destinatario como sujeto activo / 99
 - 3.1.2.1. El Observador y el espacio cognoscitivo / 101
 - 3.2. Leer como Ver y Mirar / 104
 - 3.2.1. Marco como Mostrar y Hacer-Ver / 108
 - 3.2.2. Enfoque como Ver del Lector / 117
 - 3.2.3. Tema como Exhibir del Autor / 139
 - 3.2.4. Tópico como Mirar del Lector / 148
 - 3.2.4.1. Tópico y Comentario / 148
 - 3.2.4.2. Tópico como espacio de la mirada / 154
- 4. **Análisis de la imagen informativa / 165**
 - 4.1. La fotografía de prensa / 166
 - 4.2. La imagen en televisión / 175
 - 4.2.1. Imagen televisiva y estructura informativa / 176
 - 4.2.2. Puesta en escena de la imagen informativa / 177
 - 4.2.3. Símbolos y efectos visuales en la información televisiva / 180
 - 4.3. Texto escrito versus texto visual en la información / 190
 - 4.3.1. El verbo y la mirada / 199
 - 4.3.2. Yo/él-ella-eso/Tú / 201
 - 4.3.3. La palabra y el gesto / 206
 - 4.4. El juego de las miradas en la fotografía de prensa / 219
 - 4.4.1. La mujer en público: ostentación y pudor / 221
 - 4.4.2. El político en privado: ser y parecer / 225

Referencias bibliográficas / 233

Índice de nombres / 245

Índice analítico / 247

Introducción

Una fotografía, un filme, un programa de televisión no son ningún espejo de la realidad. Aunque Bazin comparara la pantalla de cine con una «ventana abierta al mundo», ninguna imagen es, en todo caso, un espejo virgen porque ya se halla en él previamente la imagen del espectador. Las imágenes en la comunicación de masas se transmiten en forma de *textos culturales* que contienen un mundo real o posible, incluyendo la propia imagen del espectador. Los textos le revelan al lector su propia imagen.

Los textos visuales son, ante todo, un juego de diversos componentes formales y temáticos que obedecen a reglas y estrategias precisas durante su elaboración. A su vez, estas estrategias (por ejemplo, las de la visión y el ritmo en los filmes espaciales) se constituyen en un modo de organización de la recepción del espectador. El juego textual, por consiguiente, se realiza a través de tres componentes: la manipulación de las formas y técnicas que constituyen el universo de los productos audiovisuales por

parte de un realizador individual o colectivo al que llamamos *Autor*, la puesta en escena de un producto complejo pero formalmente coherente que constituye propiamente el *Texto* y, finalmente, su recepción activa por un destinatario individual o colectivo al que llamamos *Lector* modelo.

En el juego comunicativo, el texto es algo definitivo en cuanto viene dado como producto ya acabado (con lo que las categorías de emisor-Autor y de destinatario-Lector permanecen estructuralmente invariables) pero es la *imagen del texto*, es decir, las múltiples y diversas versiones que los usuarios pueden hacer de un producto massmediático lo que constituye la incorporación dinámica de lo que Umberto Eco ha lúcidamente denominado el «Lector in fabula».

De modo que si en todo análisis de un texto fílmico o televisivo se dan dos puntos de vista inseparables: el nivel de la situación comunicativa, cuyo estudio es competencia de una pragmática, y una porción textual que viene estudiada por la semántica; es, sin embargo, la imagen que el Lector tiene del texto la que le indica cómo ha de asumirse el contenido y la forma del mismo. La anécdota es conocida: los oyentes de un programa radiofónico dirigido por Orson Welles lo recibieron en un contexto de noticiario y no de radio-novela, y la consecuencia fue que la atribución de realidad a un texto de ficción lo convirtió en el detonante de una catástrofe real.

Si bien «no existe arte sin la presencia del hombre», en los estudios sobre la imagen este privilegio parece reservado sólo al autor mientras que el espectador ha quedado normalmente separado del acto de producción y recepción del texto artístico: para Barthes, la definición de imagen es aquello de lo que (yo, espectador) estoy excluido; para Metz (aunque ya en el terreno del inconsciente), la diferencia entre el espejo y la imagen es que ésta no remite jamás al propio cuerpo del espectador. En el caso del cine, cuando la psicología se ha ocupado del espectador, con frecuencia lo ha hecho exclusivamente en términos perceptivos (los fenómenos de la ilusión), o bien, por necesidades utilitaristas, preocupada por la influencia de la representación fílmica sobre sus emociones. La filmología tradicional tampoco avanzó demasiado en este campo, quedando prisionera, como la psicología, de los estudios psicofisiológicos de la percepción visual, aunque también los relacionara con categorías sociológicas más amplias. Sólo el psicoanálisis, recientemente, y en forma incipiente, ha comenzado a pensar en el sujeto/espectador. Pero, ¿este espectador

de cine es estructuralmente el mismo sujeto que estudia el psicoanálisis?

En la teoría de la imagen se había prestado escasa atención a problemas fundamentales de nuestra actividad comunicativa y que, sin embargo, determinan todo el proceso de la producción estética de los medios de comunicación de masas: la conjugación del punto de vista entre el narrador, los personajes y el espectador; la dialéctica Autor implícito/explicito; las interpelaciones co-referenciales entre un personaje y el espectador; la relación entre estrategia de enunciación y el juego de los géneros al interior del texto; el concepto de competencia enciclopédica de la que se valen tanto el Autor como el Lector. Todo ello había quedado ausente de las investigaciones sobre la imagen, a consecuencia, probablemente, de la falta de una teoría matriz en el campo del arte, de la literatura y de la lingüística que tuvieran por centro la reflexión sobre el destinatario, más allá de su propia especificidad.

La confluencia actual de diversas disciplinas y metodologías interesadas en el fenómeno de la recepción y de la interacción social comienza a cambiar el panorama exiguo dentro del cual se movían las «ciencias» de la imagen. Los aportes de la pragmática y de la semiótica textual nos ayudan a entender que el funcionamiento de los textos de comunicación de masas obedece a estructuras comunicativas intertextuales ampliamente socializadas en nuestra cultura contemporánea. Así por ejemplo, la previsión de preguntas y respuestas entre un hablante y su interlocutor en una conversación es un paradigma de cómo se desarrolla el diálogo entre un autor y un espectador durante la producción de un spot publicitario, de un telediarista o de un film policial.

Pero ¿cómo ha de estudiarse el fenómeno de la recepción, o lo que en este libro se denomina teoría de la lectura de la imagen, para no quedarse en una pura metáfora? ¿Qué sentido tiene estudiar un espectador formal o un Modelo de lector de textos visuales en la comunicación de masas?

Se dirá que no se puede formalizar al espectador en un modelo y que en todo caso, existen muchos modelos. Que la tarea principal de las ciencias de la comunicación de masas es la de mostrar a través de qué métodos podemos conocer mejor el hecho de que los espectadores de televisión tengan una imagen de los productos que se le ofrecen diariamente. Se añadirá que han de proponerse y ensayar métodos más adecuados para analizar los niveles de consumo previstos por los textos. En resumen, que

se ha de investigar más y mejor, pero a los espectadores empíricos.

Ahora bien, un realizador de televisión o un cineasta cuando trabajan en un texto, ¿tienen en su mente a muchos espectadores concretos o a un Espectador Modelo?

Indudablemente, Borges escribe aún para esos treinta y siete lectores que tuvo su primer libro y a quienes después él quiso conocer personalmente, y es posible que Godard invente sus filmes para los lectores de *Cahiers du Cinéma*. Pero hay dos datos innegables: el primero es que si ambos autores tienen una audiencia mucho más vasta, esto se debe a que han sabido crear un destinatario Modelo. En conclusión, ha de aceptarse que ese Modelo teórico existe, pero que se va formando progresivamente en los receptores empíricos. Méliès se inventó un espectador de películas a partir del espectador de las ferias. Las series televisivas han construido un modelo de espectador cuyo origen se encuentra posiblemente en el observador del arte barroco. Lucas crea un modelo de espectador galáctico sobre el modelo del lector de comics de su niñez. El otro dato es que si Godard y Lucas cuentan siempre la misma historia en todos sus filmes, esto se debe a que se lo exigen sus propios espectadores. Y si esto ocurre así es porque el feed-back de los consumidores en la comunicación de masas se transforma en un modelo formal de espectador.

Cómo accede el espectador o lector de imágenes a la categoría de Modelo, cuáles son los diferentes niveles de coherencia y competencia textuales y cómo se construye la interacción entre un Autor y un Lector al interior del texto visual; he aquí los interrogantes que articulan una respuesta sistemática en este libro, con el objetivo de contribuir a una teoría de la lectura de la imagen cuyo modelo ya ha sido previsto por otros textos y otros autores.

1. La representación de las imágenes

1.1. El policía y la modelo

"Con las primeras cerezas de 1972, en la vitrina de la galería Pyramid, de Washington, se exhibió un cuadro que causó un escándalo fácil entre las señoras de sombreros floridos que llevaban a cagar sus perros al parque cercano. Parecía ser la fotografía demasiado realista de una mujer en cueros, derrumbada en un mecedor vienes y abierta de piernas frente a los transeúntes sin el menor recato, si bien la expresión de su sexo era más desolada que libertina. La policía ordenó retirar el cuadro pero su ímpetu se quedó sin razones cuando le demostraron que no era una fotografía, sino un dibujo."

G. GARCÍA MÁRQUEZ, *El País*, 4 noviembre, 1980

Nadie ignora que la imagen fotográfica, televisiva o el diseño a lápiz sobre un papel es una producción donde intervienen

factores humanos y técnicos que manipulan unos materiales. Sin embargo, los usos y el significado de la imagen parecen depender de la variedad de representaciones de una sociedad que influyen sobre las modalidades de su transformación.

La fotografía es un trazo visible reproducido por un proceso mecánico y psicoquímico de un universo preexistente, pero no adquiere significación sino por el juego dialéctico entre un productor y un observador. Son ellos quienes plantean la pregunta sobre la imagen: ¿Una imagen es una manifestación de algo? ¿La imagen es reflejo del mundo o produce la presencia del mundo?

La imagen tiene significación porque hay personas que se preguntan sobre su significado. Una imagen de por sí no significa nada. Cuando se deja de interrogar a la imagen ésta es secuestrada por la norma, la ley y el estereotipo. Los prejuicios sobre la imagen son la policía del sentido. Kiki, modelo de la Belle Époque posaba gustosamente para los pintores pero no para los fotógrafos:

"Kiki dudaba siempre, no quería ver su fotografía en todos los rincones. Pero posaba totalmente desnuda, insistía yo, y los cuadros eran expuestos. Ah, no, respondía ella, un pintor podía siempre modificar las apariencias mientras que un fotógrafo no registra más que la realidad."

MAN RAY, *Autorretrato*

Fotografía y realidad parecen ser una pareja indisoluble no sólo en la historia de la reproducción icónica. El realismo icónico se halla anidado en el hacer mismo de los fotógrafos. Ser y parecer son como la luz y el tiempo para la cámara. Los fotógrafos emplazan el mundo cultural de lo visual sobre la dependencia de lo real. La fotografía como reflejo claro-oscuro que registra cosas y seres existentes aparece como la constitución de la ley de los fotógrafos:

"La fotografía no es más que una ruta nueva y privilegiada convergente hacia una meta única: lo real."

PAUL STRAND

"La fotografía debe constantemente tratar con la realidad, las cosas del mundo."

EDWARD WESTON

"Las dos únicas características intangibles de la fotografía son: el sentido de la presencia y el sentido de la autenticidad del mundo visible."

MINOR WHITE

Pero ¿cuál es el concepto de realidad que tienen el policía de Washington, Kiki y los fotógrafos?

El sentido común indica que se trata de un problema que supera el marco de la fotografía y que cualquier pregunta sobre el contenido de realidad en una fotografía obliga a medirse con el universo general de la imagen.

Uno de los debates teóricos más interesantes a propósito de las relaciones visual-real es el que supone la discusión sobre el *iconismo*. En una teoría general de la imagen, el problema del iconismo representa un capítulo importante para esclarecer el concepto de semejanza fotográfica o visual, en general, elemento clave de nuestra relación cognoscitiva con lo real.

La problemática del iconismo sintetiza todo un pensamiento filosófico moderno —las teorías del referente, las teorías pragmáticas de Peirce, las teorías de la filosofía analítica— que se entrecruzan con las actuales teorías semióticas y textuales y que se concretan en recorridos productivos en el seno de una semiótica de la imagen. La semiótica visual parte de problemas aparentemente banales como el preguntarse: ¿Qué sucede para que algo se haga visible? ¿Cómo desciframos mundos tridimensionales a partir de superficies planas? ¿Qué significa que un observador, además de ojos, tenga una competencia visual? Esta competencia visual, ¿supone que existe una imagen que se lee como un texto? y ¿qué tipos de texto son los que encontramos en una fotografía, en un cómic o en una imagen de cine?

En semiótica, todo el problema parece partir de la cuestión de la semejanza. Un objeto icónico se nos presenta en nuestro mundo con una apariencia sensible semejante al objeto real. De aquí nace una relación de tipo semiótico, producto de la interacción entre un signo, un significado y un objeto.

El problema de la semejanza es central porque para la semiótica no aparece como una competencia natural sino adquirida.

Si se quiere, el código de la imagen sería tan arbitrario como el de la palabra escrita y para la semiótica, la fotografía de un automóvil no sería de ningún modo más semejante a su referente que la palabra «automóvil». El nivel de la expresión visual es tan «artefacto» como el de la lengua natural. Cuando decimos que el significado de una fotografía es una cierta información acerca de un objeto: esta información ¿emana del objeto o la construye el fotógrafo? El significado de una imagen se manifiesta a través de la expresión icónica. Pero, ¿existe diferencia entre un significado manifestado por una proposición visual y un significado manifestado por una proposición escrita? y, ¿hasta qué punto el significado de un objeto visual está determinado por las formas culturales convencionales de la percepción de la realidad así como por las técnicas que dominan las relaciones de producción cultural?

La semiótica visual no puede soslayar la extrema complejidad de su objeto de estudio. Las tesis de las actuales tendencias en la investigación de la imagen se impondrán en la medida en que traten de dar respuestas coherentes desde el punto de vista metodológico (y no sólo filosófico y estético) a todos los problemas planteados aquí en forma pretenciosamente resumida. En las páginas siguientes trataremos de articular si no de forma exhaustiva, por lo menos pertinente, algunas de las respuestas más importantes de la semiótica al problema del iconismo.

1.2. ¿El espejo es un signo? (La posición convencionalista)

En la historia del pensamiento semiótico el tema del iconismo adquiere una especificidad teórica que se concentra en la discusión sobre el signo icónico, la arbitrariedad y la motivación, como factores determinantes de la relación imagen/realidad. No es mi intención dar aquí cuenta detallada de los autores y publicaciones que concurren en el análisis de la teoría del iconismo y, por ello, me limitaré a señalar simplemente el recorrido epistemológico que me parece más coherente en el contexto de las actuales tendencias en la investigación sobre el problema.

Punto de partida ocasional (aunque no irrelevante) fue la discusión, iniciada en los años 1960, por la dinámica polarizada entre quienes sostenían la existencia de un lenguaje específico cinematográfico y quienes la negaban. Allí se discutía la validez de una semiótica cinematográfica a propósito de la aplicación de

categorías lingüísticas al estudio del filme como objeto teórico. La polémica no parecía conducir a ninguna parte hasta que Umberto Eco propone con gran lucidez superar el callejón sin salida declarando la relatividad de una concepción puramente lingüística basada en el concepto de la doble articulación (esencial para la lengua) y la necesidad de ampliar el campo de estudio de la semiótica al de la imagen (Calabrese, 1977). En esta nueva avanzada teórica, los conceptos de *motivación* y *semejanza* trabajados por Peirce se convertirían en el centro del análisis de la semiótica de la imagen.

Así fue como el punto de mira privilegiado de la investigación, basado casi exclusivamente en la lingüística estructuralista, se desplazó hacia la complejidad del pensamiento de Peirce, recurriendo a la intervención de instrumentos lógicos para profundizar el análisis de los fenómenos icónicos. Los aportes de los diversos estudiosos coincidirán en subrayar, además, una perspectiva que en semiótica no había sido tratada con suficiente atención, como era el caso del concepto de producción semiótica. Esto significaba anunciar implícitamente que la semiótica estructuralista descriptiva y taxonómica no era la única vía fértil de análisis.

Un gesto importante de esta nueva vía teórica que emprendía la semiótica general consistió en aclarar definitivamente el problema del *referente*, porque hasta entonces, aunque los estudiosos reconocían la distinción entre signo y referente, se continuaba aún hablando de una realidad extrasemiótica, influidos todavía por el largo colonialismo lingüístico dominante hasta entonces.¹

A grandes rasgos, podríamos decir que la cuestión del iconismo comienza, precisamente, con la crítica a la noción peirceana de los conceptos de *icono* y de *semejanza*. Umberto Eco plantea el problema en forma eficazmente productiva a través de sus principales obras, contrastando la noción de semejanza con cualquier otra relacionada con el referente.² La tesis

1. Barthes, por ejemplo, soslayará el problema del nivel expresivo contentándose con nombrar las figuras del contenido. De esta manera transformaba todo texto visual en un texto lingüístico y la semiología de la imagen aparecía como una variante de la semiología lingüística (véase Hénault, 1983: 182-183).

2. Para una ampliación de este tema véase Vilches, 1980. Una bibliografía «histórica» puede recorrerse a través de Eco, 1968, 1969, 1971, 1975; Peirce, 1931-1935; Morris, 1946; Maldonado, 1974; Casetti, 1980; Sebeok, 1972; Lindenkens, 1976; y, especialmente, Calabrese, 1977, de quien nos hemos servido como principal fuente documental.



1

principal de Eco es que el signo icónico no mantiene ninguna vinculación natural con el objeto y que sólo es posible pensar en una correlación de tipo *convencional*.

Tanto en la historia del arte como en la de la semiótica se han dado diversas interpretaciones acerca del modo de significar del icono. Una de ellas es la afirmación de Morris (1946) según la cual los objetos icónicos tienen las mismas propiedades que el objeto. Tanto Eco como Black, aunque desde puntos de vista muy diferentes, han criticado este punto de vista porque no especifica de qué propiedades se habla. Por ejemplo, en la imagen 1, si se confrontan las dos representaciones del rey Juan Carlos, la del cuadro y la de la fotografía, el observador percibe las diferencias en las texturas representadas por el cuadro de Dalí y la fotografía por razones puramente convencionales. La afirmación complementaria de la de Morris, en el sentido que los signos icónicos lo son sólo en algunos aspectos, tampoco resuelve el problema hasta tanto no se digan cuáles son esos aspectos. La semejanza no se da a causa de las propiedades físicas del objeto sino a través de la activación de una estructura perceptiva en el sujeto observador.

Por otro lado, la afirmación de Peirce: «un signo es icónico cuando puede representar su objeto por vía de semejanza», es conflictiva porque la semejanza es un concepto también conflictivo. Veámos por qué.

El término *semejanza* funciona como un todoterreno, apto para muchas clases de significado. Si afirmo que un sello de correos con un cierto perfil retratado se parece o asemeja al Rey de España, también podría decir que se asemeja a un cubo de caldo

Knorr o a un pedazo de queso. En los tres casos estableceré semejanzas visuales correctas aunque desde diferentes perspectivas. Para M. Black (1983) existen diversos tipos de semejanza que pueden agruparse en: semejanzas por *comparación* (comparar por copresencia de dos objetos; por recuerdo, cuando uno de los objetos está ausente; por confrontación, como en el caso del delincuente que es reconocido a través de la fotografía o el dibujo de un policía); también existe la semejanza por *analogía* (cuando se compara parte por parte: por ejemplo, el rojo de la sangre con el rojo de la bandera; por analogía conceptual: por ejemplo, si comparo las figuras de Joyce y Cervantes entre sí).

La semejanza es, por tanto, un concepto muy general y no se debe aislar del contexto en que es utilizada. Eco coincide con Black en atacar la noción de semejanza. Se trata de un concepto saco, de un término comodín que viene manipulado en diversos contextos discursivos. Es el observador quien debe determinar qué zona de semejanza del objeto icónico puede actualizar, valiéndose para ello de ciertas reglas de pertinencias perceptivas (y dejando otras pertinencias en la sombra).

Si se quiere hablar de semejanza en la semiótica, ésta se debe estudiar como una correspondencia no entre un objeto real y una imagen sino entre el *contenido cultural del objeto y la imagen*. Y ese contenido es el resultado de una convención cultural.

Otro concepto bastante utilizado a propósito de la imagen es el de la *analogía*. Pero esta noción tampoco es simple porque tiene implicaciones lógicas con respecto a otras nociones como las relaciones de semejanza, de isomorfismo o de proporcionalidad. Como afirma Eco (1975), las analogías no se dan *naturalmente* sino que son condiciones necesarias para realizar transformaciones icónicas, como, por ejemplo, las que se dan entre un silogismo y su gráfico (o como las utilizadas en las metáforas visuales). Cuando un niño monta un palo de escoba como si fuera un caballo, no lo hace porque ambos objetos se asemejen sino porque se han seleccionado unos criterios de proporcionalidad del objeto (por ejemplo, el trazo horizontal del palo es análogo no al lomo del caballo sino al trazo horizontal del lomo del caballo). Es el término medio el que funda la relación de analogía y no el parecido entre el caballo y el palo de escoba. Lo mismo sucede cuando el niño apunta con su mano como si fuera una pistola, es el uso proporcionado del objeto el que esta-

blece una analogía icónica y no el parecido de la mano con la pistola.³

Otro criterio de la estrecha relación entre imagen y realidad es el de la *motivación*, pero también este término es problemático; existen muchos tipos de motivación. La motivación causal, por ejemplo. Un turista español hace la fotografía del Coliseo de Roma. Vuelto a casa, enseña la fotografía a un amigo sin especificarle el tema de su foto. El amigo dice que le parece una excelente foto en contraluz de una plaza de toros que desconoce. La desilusión del turista-fotógrafo vendrá del hecho de que, dado que encuadró efectivamente el Coliseo, piensa que el resultado obligado debía ser el Coliseo. Lo que este fotógrafo no reconoce es que, desde el momento en que apuntó su cámara sobre el objeto real hasta que la foto llega a sus manos, se desencadenaron una serie de procesos productivos en los que influyen factores tales como el tipo de luz ambiente, la óptica utilizada, tiempo de exposición y apertura del diafragma, etc. En el caso de la motivación causal existe sí una cadena lineal, pero ésta no es fatalmente infalible. Cualquier defecto o distorsión, dentro o fuera de la película, durante el proceso de causa/efecto puede, a su vez, distorsionar la imagen icónica del objeto real y producir otro objeto diferente al esperado. De modo que el verdadero contenido de la fotografía es la plaza de toros y no el Coliseo de Roma. Por otra parte, el amigo del fotógrafo no se equivoca en la atribución de contenido a una expresión; en realidad, lo que este lector ha hecho es, dentro del campo de posibles inferencias o «lecturas» que tenía a su disposición, seleccionar unas formas de acuerdo a sus competencias perceptivo-visuales y relacionar éstas con un significado o contenido. El Coliseo era «invisible» para el lector y por eso ha recurrido a su experiencia perceptivo-cultural avanzando una hipótesis sobre la fotografía. El verdadero contenido de una fotografía es, por tanto, su relación con una expresión icónica (colores, formas) y plástica (espacios y dimensiones) y no con el objeto-*causa-real* de la fotografía.

Alguien podría pensar que no hay imagen más estrechamente dependiente de lo real que la imagen reflejada en el espejo. Eco (1975), sin embargo, pone en guardia a quien pudiera confundir la imagen especular con el signo icónico. No se trata de un signo sino de una señal porque el objeto (por ejemplo, la

3. Sobre el tema de la analogía sigue manteniendo su actualidad la presentación de C. Metz. *Análisis de las imágenes*, 1972: «Más allá de la analogía, la imagen».

persona que se mira) es *causa* de la imagen y no *está en lugar de*, que es lo propio del signo. La imagen del espejo es sólo una señal: en el esquema de la comunicación una *fuerza* produce un *mensaje* que es convertido por un *transmisor* en *señal*, que es transmitido por un *canal* hasta un *receptor* que lo reconvierte en *mensaje* y lo hace llegar a un *destinatario*. El código de la señal vincula al transmisor y al receptor para que actúen en paralelo, en modo análogo. La imagen del espejo es una señal porque el reflejo depende físicamente de la fuente de reflexión; suprimida ésta, desaparece la señal.

En el caso del espejo, Eco trabaja con una noción invariable de espejo, como si todos los espejos fueran «fiel reflejo» del objeto que se sitúa delante. Pero ¿qué pasaría si nos pusiéramos delante de un espejo de feria, de aquellos que deforman la imagen-señal en relación con la fuente? Lo que Eco parece olvidar es la posibilidad de significación del espejo, es decir que el mismo canal (por defecto o por intencionalidad) interfiera la aparente «pureza» de transmisión de la señal. Los espejos no siempre dicen la verdad y por eso ¿pueden llamarse con propiedad objetos icónicos? En todo caso, lo importante a destacar es que no existe una motivación directa, no mediada, y, por tanto, imposible de confundir con lo real, entre fuente/causa de la reflexión y receptor/efecto.

Por otro lado, ¿se está dispuesto a afirmar que los signos icónicos son tan arbitrarios como la palabra escrita? ¿En qué consiste, por consiguiente, la semejanza entre un signo y lo real?

Para Eco, los signos icónicos tienen carácter *convencional* y la historia del arte probaría que el artista ha inventado reglas de transformación de los signos icónicos para expresar los contenidos de la realidad. No es el objeto quien motiva la organización de la expresión sino el contenido cultural que le corresponde a ese objeto. Ese contenido cultural pasa por la aprehensión de la estructura perceptiva del objeto y no por su naturaleza material.

Afirmaciones como las anteriores provocarían fuertes críticas al presunto idealismo de Eco que, de este modo, negaría todo valor a la experiencia genética del sujeto. Al desmaterializar así el signo icónico estaría negando que las propiedades de los objetos sean importantes para nuestra adaptación (el sol, el agua, etc.). Las propiedades de los objetos son significantes de otras propiedades y un significante siempre tiene un terminal físico. Por lo que (véase Maltese, 1976), significante y signifi-

cado no están correlacionados arbitrariamente (Eco dice «convencionalmente») sino por la interacción dialéctica entre cadenas de estímulos y cadenas de respuesta que es la experiencia vital. En todo caso, la respuesta global que Eco parece dar al problema de la representación de las imágenes, pero sobre todo, al de la producción icónica parece más importante, en relación con una teoría de la imagen, desde el punto de vista metodológico que filosófico tal como veremos con más atención en las páginas siguientes. Así pues, según Eco, representar icónicamente un objeto es transcribir según convenciones gráficas propiedades culturales de orden óptico y perceptivo, de orden ontológico (cualidades esenciales que se le atribuyen a los objetos) y de orden convencional, es decir, el modo acostumbrado de representar los objetos.

La discusión sobre el iconismo servirá, entre otras cosas, para aclarar que el signo no puede confundirse con una pretendida unidad mínima al modo de fonemas o monemas. Los signos icónicos no son analizables en unidades pertinentes ni se articulan como los signos verbales. Afirmar lo contrario sería una ingenuidad verbocentrista. La semiótica, sin embargo, debe establecer cuál es el estatuto teórico de los elementos que constituyen el plano de la expresión visual y cuál la relación existente entre la articulación material y el plano geométrico. Las unidades propiamente visuales no deben ser reconducidas a categorías lingüísticas sino más bien a un sistema lógico-simbólico de representación de categorías visuales.

En el estado actual de las investigaciones semióticas sobre la imagen resulta difícil encontrar autores que afirmen que todo signo icónico sea, o bien natural, o bien arbitrario. El problema actual del iconismo se halla en los matices epistemológicos y no en radicalidades maniqueas.

Queda, en todo caso, por profundizar el problema de las unidades pertinentes de la imagen. Se puede estar de acuerdo en que las figuras icónicas no corresponden a fonemas porque no tienen valor oposicional fijo dentro del sistema. Pero esto no elimina la posibilidad de plantear, aunque, sea hipotéticamente, la posibilidad de que existan ciertas unidades pertinentes no lingüísticas. Otro problema es la discusión sobre el tamaño de estas unidades, pero no se puede descartar a priori la existencia de pertinencias temporales y espaciales propias de la imagen. Ahora bien, no se puede negar que todo valor oposicional depende del contexto global de la imagen. Las afirmaciones de Eco (1975a) y Calabrese (1980), en el sentido que hay que superar

el concepto de signo icónico y pasar a trabajar con la noción de *texto visual*, representa un salto cualitativo importante en el modo de encarar el problema de la imagen, y no sólo de su relación con la realidad. Sobre esto volveremos a ocuparnos en el capítulo 2.

1.3. Encuentro entre la semiótica y la filosofía a propósito de la imagen. La posición realista

El diálogo entre la semiótica y la filosofía es históricamente conocido. Menos conocido es el encuentro entre la filosofía pragmática y la semiótica del iconismo. A fin de no dispersarnos, concretaremos este encuentro en la polémica sostenida entre Eco y Maldonado a propósito de la imagen.

La aportación de Maldonado (1974) en el panorama del iconismo pone énfasis en el concepto mismo de iconicidad y en las posibilidades de entender las tesis lógicas sobre la proposición como tesis sobre la iconicidad. El aporte fundamental de Maldonado, en mi opinión, es doble. Por una parte, investiga las posibilidades de entender el concepto de imagen, no como enunciado, sino como proposición, basándose para esto en los estudios de Wittgenstein; por otro, plantea una tarea de clarificación de la semiótica en general y no sólo de la imagen: o bien, la semiótica opta por la especulación y, por tanto, su epistemología debiera ser controlada por la filosofía, o bien, la semiótica se decide a ser, además, una ciencia empírica aceptando así en sus presupuestos la materialidad y las técnicas de reproducción visual. De la colaboración entre los campos epistemológicos y experimental, deberán salir reforzadas, sin duda, la semiótica y las ciencias de los lenguajes no verbales.

La intervención de Maldonado, por consiguiente, puede tener una importancia relevante en la construcción de un concepto menos «culturalista» de la imagen. Según Maldonado, Wittgenstein en su *Tractatus*, propone en diversos lugares una concepción modelística de la proposición y de la imagen. Esta concepción se derivaría fundamentalmente de los estudios del joven Wittgenstein en ingeniería mecánica y sería una constante de sus escritos. Si se traduce *Bild* (Wittgenstein, 1973) como *imagen* o *figura*, la teoría de la modelización de Wittgenstein se podría enunciar del modo siguiente: *en toda proposición se muestra o subyace una imagen-modelo y, en toda imagen modelo se ve una*

proposición. El *Bild* de Wittgenstein nada tiene que ver con el *Image* de Russel o con cualquier otra noción de tipo mentalista. Para Wittgenstein, un *Bild*, una imagen, es algo que *hacemos* y *construimos como un objeto artificial*, como un cuadro hecho por un pintor, o como cuando en el lenguaje construímos proposiciones que tienen las mismas formas que los hechos ilustrados. Así pues, la imagen, para Wittgenstein, no es mental sino concreta y su reflexión parece apoyarse en la mecánica, la pintura, la cartografía, la fotografía y el filme. Se trata de imágenes icónicas.

También en Peirce se mantiene el concepto de naturaleza proposicional del icono correspondiente al *Bild* de Wittgenstein, según opina Maldonado. Pero todo el problema se origina en el significado que ha de darse al concepto de imagen: ¿Se debe hablar de icono o de proposición? Es verdad que Peirce no define el icono como proposición, del modo en que lo hace Wittgenstein en relación con el *Bild*. Pero para Peirce,

"el retrato de una persona con el nombre de la persona escrito debajo, es exactamente una proposición,⁴ aunque su sintaxis no sea la del lenguaje, y el retrato no sólo represente, sino que, efectivamente sea un hipoicono."⁵ (1931-1935: 2320).

Ahora bien, como para Peirce un icono puro no puede comunicar una información positiva o fáctica «porque no ofrece ninguna garantía de que existe una cosa semejante en la naturaleza» (4447), esa información sólo puede producirse con ayuda de otro tipo de signo: el *índice*, y con la participación del *nombre*. Una proposición es también una descripción general pero difiere de un término en cuanto que tiende a establecer una relación real con el hecho, a estar verdaderamente determinada por éste; de ahí que una *proposición sólo puede estar formada uniendo un nombre a un índice*⁶ (1372).⁷

4. La bastardilla es mfa.

5. "Los hipoiconos pueden ser, sumariamente, subdivididos, según el modo de Primeridad de que participan. Los que participan de cualidades simples, o sea, de la primera Primeridad o Primeridad, son *imágenes*: los que representan las relaciones (especialmente diádicas o consideradas como tales) de las partes de una cosa por medio de relaciones análogas entre sus partes son *diagramas*; los que representan el carácter representativo de un representamen mediante la representación de un paralelismo con otra cosa son *metáforas*." (2277).

6. La bastardilla es mfa.

7. El concepto de *índice* en Peirce (1965-1966), está estrechamente unido al de *icono* y *símbolo*, y los tres se refieren a una relación con el

En resumen, para Maldonado la proposición no es un enunciado ni un acontecimiento subjetivo, sino que es un término que nos ayuda a significar un estado de cosas. El icono no es un enunciado sino que se comporta como una proposición.

1.4. La imagen y las reglas culturales

Para Maldonado la iconicidad (y la semejanza lo es) es una constante que no puede negarse como forma de conocimiento del mundo, como parece desprenderse de los textos de Eco. Construimos modelos de la realidad icónica con ella. Negar esto es caer en el idealismo. Por ello, como ya dijimos, Maldonado parte de la teoría de la modelización de Wittgenstein, según la cual toda proposición se muestra en una imagen modelo: «la proposición es un modelo de la realidad tal como lo pensamos» (4.01). La mente construye modelos que se adecúan por semejanza a la realidad objetiva y en este sentido los *iconos son proposiciones de imágenes* (y éstas son concretas como en una fotografía).

Ahora bien, ¿cómo funcionan estos modelos? La falta de respuesta a esta pregunta parece ser el vacío que deja la reflexión de Maldonado, y de aquí parte la respuesta de Eco a la crítica de Maldonado. Para Eco (1975b), las tesis de Maldonado sobre las proposiciones en el Wittgenstein del *Tractatus* deben ser confrontadas y, si cabe, corregidas por su *Philosophische Untersuchungen* (1953). En *Untersuchungen*, Wittgenstein pone en duda la teoría del modelo, no tanto en relación con la realidad sino con el concepto de «representación»; es decir, observando que allí hay una mediación concreta, *presuposiciones de contexto y convenciones culturales*; todo esto se da en el nivel de análisis de fotografías, dibujos, etc., y al tratar de observar lo que ocurre en el espectador cuando mira una imagen. Lo icónico no muestra nada

objeto que designan. Esta es la tripartición más «popular» entre los estudiosos de Peirce. El índice, como signo, pertenece a la categoría de la Segundidad (la existencia), y es la «idea de estar relacionado, el concepto de reacción frente a alguna cosa» (6.32). Es un *hecho*, o existencia de algo, o la realidad misma (con todas las precauciones que han de tomarse respecto al concepto). Si la función del icono es representar a través de una ley o un esquema de leyes, la función del índice es, ante todo, *determinar la sensación que, partiendo del objeto externo golpea, a través del sistema nervioso, al cerebro determinando un efecto físico por reacción.*

por impulso natural. Aun en el modelo ostensivo de la comunicación, por ejemplo, cuando pido una segunda botella de cerveza al camarero indicando con el dedo índice la botella vacía, que aparece como el más simple, no es posible la comprensión entre los actores que participan en ella sin reglas previas que rijan la relación entre el camarero y yo. La ostensión muestra un significado que es el propio objeto:

"Es importante establecer que, si con la palabra /significado/ se designa el objeto que corresponde a la palabra, entonces la palabra es empleada en modo contrario al uso lingüístico. Lo que quiere decir: intercambiar el significado de un nombre con el portador del nombre. Si el señor N. N. muere, se dice que ha muerto el portador del nombre, no el significado del nombre. Y sería insensato hablar de este modo porque si el nombre cesara de tener un significado, no tendría sentido decir: el señor N. N. ha muerto" (40).

Pero también el segundo Wittgenstein —señala Eco (1975b)— observa el iconismo en el contexto de significados independientes de los objetos y a través de mediaciones culturales:

"Se cree estar continuamente siguiendo la naturaleza, pero en realidad no se siguen más que los contornos de la forma a través de la cual miramos" (114).

Recuérdese a propósito la observación de Gombrich sobre la ilusión en la imagen: el espectador mira «por encima» de un cuadro o fotografía, hacia el mundo y hacia su propia experiencia anterior. La imagen es una forma vacía y necesita de la competencia interpretativa de un observador, porque, más allá de las relaciones generales que establece, se necesita que la imagen sea llenada de contenidos, de experiencia, de relaciones geométricas, parentales, etc.

No se pueden establecer semejanzas entre un objeto u otro sin unas reglas. Comunicar algo, dar a comprender una orden, no son cosas que se pueden hacer de una vez.

"Seguir una regla —afirma Wittgenstein en el *Tractatus*—, hacer una comunicación, dar una orden, jugar una partida de ajedrez son hábitos (usos, instituciones). Comprender

una proposición significa ser patrones de una técnica (199). El mejor modo de estudiar estas reglas sería el estudio de fenómenos empíricos. No se trata de pensar en la existencia de la imagen sino más bien en el acto de operatividad; la imagen existe... pero ¿qué es su aplicación?" (424).

De todo lo anterior se desprendería que, en realidad, incluso en Wittgenstein, la imagen es comprensible por medio de reglas culturales ya adquiridas. Para Eco, si Wittgenstein acepta esto es porque también acepta la noción de interpretante peirceano, según la cual es siempre un signo el que aclara el significado de otro signo-primero sin que se tenga que recurrir a la naturaleza del objeto. Una imagen remite a un objeto, o a un dato cultural en el siguiente ejemplo:

"Y bien, ¿cuál es el objeto de pintar: la imagen de un hombre (por ejemplo), o el hombre que la imagen representa?" (518).⁸

Que Wittgenstein sabía distinguir perfectamente el significado del referente lo atestigua el siguiente texto:

"Se diría que una orden es una imagen de la acción que ha sido cumplida en conformidad con la orden; pero también que es una imagen de la acción que debe realizar obedeciendo a la orden" (519).

En resumen, los términos en que se debe plantear la discusión sobre el iconismo, para Eco, son los siguientes: el problema debe reducirse a la relación *entre los signos y los objetos*, o, al contrario, *entre los signos y las reglas de contenidos culturales* que filtran la conexión con los objetos. Según el camino que se escoja en esta disyuntiva epistemológica habrá que preguntarse por cómo son las proposiciones, cómo se convierten en proposiciones sobre el mundo, qué modelos instituyen, o cómo son reconocidas como modelos reflejos del mundo. Hacer esto implicaría «un discurso sobre las modalidades culturales mediante las cuales se constituyen estos modelos» (Eco, 1975b: 17).

En definitiva, mientras a Maldonado le interesan, a propósito del iconismo, las relaciones entre los signos y los objetos,

8. En relación con el objeto del cine, Jean Luc Godard ha formulado este problema con un ejemplo semejante:

«Esta ¿es la imagen de una bella mujer o es una bella imagen de mujer?»

para Eco, el interés se debe centrar en el estudio de una taxonomía del contenido, que debería ser absolutamente necesaria para entender cómo los signos pueden ser usados para mentir. Si la semiótica se ocupa de estudiar el contenido, ni la ideología, ni los aspectos de la organización social le serán ajenos.

Resumiendo las principales aportaciones de la discusión sobre el iconismo en función de una teoría semiótica de la imagen, podemos afirmar que toda teoría de la imagen presupone una teoría del significado y debe estudiar los sistemas culturales actualizados en las operaciones de representación. Las imágenes no se representan en forma directa por medio de objetos sino por medio de operaciones materiales, perceptivas y reglas gráficas y tecnológicas. Pero la materialidad ha de tenerse en cuenta en su relación directa con la representación. Para la semiótica, la imagen puede estudiarse como una *función semiótica*, esta función semiótica establece la correlación entre las sustancias de la expresión (colores y espacios) y las formas de la expresión (la configuración iconográfica de cosas o personas) y se relacionan con las sustancias del contenido (contenido cultural propiamente dicho) y las formas del contenido (las estructuras semánticas de la imagen).

En adelante estudiaremos la imagen como una función semiótica que se manifiesta en forma de textualidad dentro de un contexto comunicativo.

2. La imagen es un texto

2.0. Qué es un texto

En el actual panorama de las ciencias del lenguaje parece ampliamente aceptado que la lengua es un sistema de signos o una semiótica, sobre todo a partir de su «fundación» por obra de Peirce (1931-1935-1960 y 1965-1966), y Saussure (1916). Sin embargo, ambas fundaciones de la semiótica son diferentes teóricas y metodológicamente. A partir de la apropiación estructuralista del signo, el desarrollo de los estudios de semiótica (y la de los campos de la semiótica aplicada, como es el caso de la semiótica de la literatura o de la imagen, por ejemplo), se han diversificado en dos universos bien definidos: una semiótica estructuralista generada, sobre todo, a partir de los estudios franceses e italianos; y una semiótica pragmática dominada, en gran parte, por el área anglosajona.

La semiótica estructuralista ha estudiado, con mayor empeño el signo, o mejor, los componentes del signo, así como la

relación entre los diferentes signos. Con Hjelmslev (1968), el signo ha encontrado su definitiva complejidad bajo el concepto de *relación*, ampliando así su propio campo teórico: el plano del significante se convierte en plano de la expresión; y el plano del significado se convierte en plano del contenido. Con esto, el signo comienza a perder la rigidez saussuriana de la dicotomía o doble «cara», a fin de asumir la significación como un *acto* —un proceso que relaciona—, que pone en movimiento, que une dos términos: significante y significado. El resultado de esta unión es el signo. De modo que el lenguaje y, en general, toda semiótica, se define como una función que liga dos planos solidarios. El rumbo teórico de Hjelmslev sobre el signo no dejará de tener consecuencias metodológicas directas para una teoría de la imagen. Si el signo no es una entidad semiótica fija (Eco, 1975a) —lo cual, permite componer una semántica estrechamente vinculada a la pragmática moderna— ni tampoco se debe hablar de un signo, puesto que la semiótica se interesa por las relaciones entre los diferentes signos y sus funciones, esto significa, en última instancia, que el campo mismo de una semiótica estructuralista del signo se vuelve insuficiente para dar cuenta del *fenómeno comunicativo del signo*. El valor del signo está determinado por su entorno (Hjelmslev, 1968: 160-161), y este valor —que no es otra cosa que su significación— está colocado dentro de un contexto. Este valor es el significado del signo en un *texto*:

“La teoría del lenguaje se interesa por los textos, y su objetivo es indicar un procedimiento que permita el reconocimiento de un texto dado por medio de una descripción no contradictoria y exhaustiva de este texto.”

HJELMSLEV, 1968: 26-27

Es la misma semiótica estructuralista la que abre una puerta para el estudio moderno de la noción de *texto*.

La lúcida teorización de la noción de texto —actualizada por Metz a partir del mismo Hjelmslev—, es una buena demostración de lo afirmado. Sobre esto volveremos más adelante.

La noción de texto se halla también ampliamente teorizada por la *lingüística textual* y la *pragmática* que lo han seleccionado como objeto de análisis. Destaquemos sus elementos más importantes:

El texto debe ser considerado como el medio privilegiado de

las intenciones comunicativas. Es a través de la textualidad donde es realizada no sólo la función pragmática de la comunicación, sino, también, donde es reconocida por la sociedad.

Se trata, por ello, de un todo discursivo coherente por medio del cual se llevan a cabo estrategias de comunicación. De ahí su carácter de proceso comunicativo, capaz de aceptar —como constituyentes de igual grado— tanto los signos lingüísticos como los no lingüísticos. El texto es

“el trazo de la intención concertada de un locutor de comunicar un mensaje y de producir un efecto.”

SCHMIDT, 1973

En la teoría textual moderna, la noción de texto es, estratégicamente, el centro de las concepciones pragmáticas de la comunicación. La pragmática se realiza en la lingüística textual, cuyo objeto de estudio es el texto designado en el proceso comunicativo.

La teoría del texto tiene como punto de partida el propio acto de comunicación:

“el acto de comunicación, como específica forma de interacción social, deviene el ‘explicandum de la lingüística’. La *competencia* —que es la base empírica de la teoría del texto no es más la competencia textual, sino la *competencia comunicativa* (o sea, la capacidad del hablante de emplear, adecuadamente, el lenguaje en las diversas situaciones—.”

CONTE, 1977: 21

Si se reconoce el texto como unidad de comunicación, la *unidad pertinente en semiótica (desde una óptica pragmática)* no es ni el signo ni la palabra, sino el texto. En un juego de actos de comunicación, los emisores y los destinatarios no producen palabras o frases (o no reciben e interpretan signos), sino textos.

Para la lingüística, el texto es el signo lingüístico primario —Hartmann (1971: 2-29)—. Para la semiótica, la propia noción de signo «resulta inoperante». Y, por eso, aún en el caso de las imágenes, el semiótico se encuentra con bloques macroscópicos, «TEXTOS»,

“cuyos elementos articulatorios son indiscernibles.”

Eco, 1975: 281-283

El texto, como lugar de una producción e interpretación comunicativa es una

"máquina semántico-pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo, cuyas reglas de generación coinciden con las propias reglas de interpretación."

Eco, 1979

Bajo esta perspectiva unificada del concepto de texto, *las novelas, los programas de televisión, las informaciones periodísticas, las fotos y las pinturas, pueden ser estudiados como textos* (Lotman, 1979; Calabrese, 1980).

El aporte principal de una semiótica pragmática de la comunicación de masas puede consistir, sin duda, en demostrar la acción de los textos en las fases de producción e interpretación de la situación comunicativa. Nuestra próxima tarea viene, así, fijada desde ahora: estudiar las reglas de competencia textual y comunicativa de la imagen. Para ello definamos con mayor precisión los límites teóricos de la noción de texto en función de nuestro objetivo.

El texto, según Jakobson, viene después de la expresión oral; es decir, del discurso. Aquí, el texto es la escritura que produce la expresión oral. Y esta primera distinción puede ser ya operativa. Y la distinguiremos, por ejemplo, del concepto hjelmsleviano de texto. Según este último, el texto designa la globalidad de la cadena lingüística y determina grandes unidades. Aquí, el discurso es una unidad lingüística que se deriva de la unidad máxima que determina el texto. Esto permite que se puedan construir unidades de análisis, como si se tratara de reconstruir la gramática de un texto.

Pero, el texto tiene, también, una función delimitativa. Y, entonces, funciona como un corpus de análisis. Así pues, puede utilizarse en el sentido de un filme-texto, una fotografía-texto, etcétera. Como se sabe, Metz introduce —con cierta frecuencia—, esta noción de texto para estudiar la producción de un sistema total, como podría ser toda la obra de un autor vista como texto, es decir, como corpus. Aquí, el texto tiene una implicación de pertinencia que no dejará de tener consecuencias prácticas en el momento de estudiar ciertas semióticas: como, por ejemplo, en el estudio de una fotografía de prensa pueden hallarse dos niveles de texto: el icónico (la fotografía), y el verbal (el pie de foto); véase Barthes (1964).

Si se reconoce al texto una existencia previa al analista, será posible estudiar una semiótica textual como una práctica social realizada sobre otra práctica social. Aquí, encontramos los conceptos de práctica significativa y *semanálisis* (Kristeva, 1978: 10), como un «trabajo» sobre el texto:

"Transformando la materia de la lengua (su organización lógica y gramatical), y llevando, allí, la relación de las fuerzas sociales desde el escenario histórico (en sus significados regulados por el pasaje del sujeto del enunciado comunicado) el texto, se liga —se lee—, doblemente, con relación a lo real: a la lengua... a la sociedad."

Se trata —en todo caso y traducido a nuestro objetivo— de interpretar la imagen «como productividad» (como un conjunto de operaciones que se realizan en su interior y en la transformación misma del texto visual), y destacando en el texto icónico tanto sus propiedades de enunciado como de enunciación (Greimas-Courtes, 1979).

El texto puede ser, asimismo, estudiado como un conjunto de procedimientos que determinan un continuo discursivo, es decir, como una representación semanticosintáctica. Una fotografía puede ser estudiada como un texto visual, a partir de destacar las marcas sintácticas (su plano propiamente expresivo o significante), y el semema actualizado (su significado denotado). Si se trata de una representación semántica, exclusivamente, ésta puede ser estudiada independientemente de su nivel expresivo. De ahí que una tira cómica pueda ser estudiada en su aspecto de viñeta o de «leyenda» (Greimas-Courtes, 1979). Asimismo, si se estudia el texto teatral, éste comprenderá el estudio de los diversos sistemas de lenguajes implicados en la pertinencia teatral: verbales (entonación), gestuales, espaciales, proxémicos, literarios.

Este modo de trabajar sobre el texto, al que se le denomina, también, *textualización*, supone una detención del proceso continuo de un discurso para «desviar» su complejidad hacia la manifestación. Estudiar, por ejemplo, un fotograma de un filme, supone una detención del flujo de fotogramas que estructuran un discurso fílmico para estudiar, o bien su «linealidad» (estudiar, por ejemplo, las relaciones espaciales sintagmáticas de ese fotograma), o su «elasticidad»: es decir, el estudio de ese segmento de texto como un «topos» (o tema), que puede ser interpretado según el campo semántico que se le aplique (la misma fotografía

de una central nuclear será «lexematizada» o «tematizada» en forma radicalmente diferente si quien lee la imagen es un ingeniero que trabaja en su construcción, o es un activista del pacifismo).

La noción de texto excluye una pura multiplicación de elementos separados o el resultado de una suma de fenómenos independientes. Resalto, por el contrario, su unidad. Dicha unidad de los elementos situados en el interior de un texto es una propiedad semántica global de los mismos y recibe el nombre de *coherencia*. De alguna forma, que precisaremos más adelante, la coherencia permite saber de qué cosa se está hablando o, en el caso de la imagen, qué cosa se está percibiendo o leyendo.

La coherencia textual en la imagen es una propiedad semántico-perceptiva del texto y permite la interpretación (la actualización por parte del destinatario) de una expresión con respecto a un contenido, de una secuencia de imágenes en relación con su significado. La coherencia no es solamente un principio de identificación semántica (qué se ve), sino que tiene también una función de distribución coordinada de la información visual en el nivel de la expresión.

El concepto de coherencia expresiva debe ser estudiado en su aspecto icónico, a través del concepto de isotopía visual que presupone, a su vez, la *psicología de la percepción*.

La coherencia en el campo de la imagen tiene, además, dos ejes que forman parte de un modelo de análisis textual. Por un lado, los problemas que suscita la semántica referencial pueden ser estudiados a la luz de la teoría del iconismo, que permite el análisis de la imagen en su relación con la realidad, tal y como se estudia en el capítulo 1. El otro eje, lo constituye el *campo semántico* o el estudio de la forma del significado (una teoría de los códigos) que no es, precisamente, pertinente sólo para la imagen: las isotopías son construcciones semióticas generales. Modelos de análisis semánticos como el Análisis componencial y el Modelo Semántico Reformulado (véase Eco, 1975a), pueden, además, ser estudiados como transferencias en el significado de la imagen. Por último, la noción de coherencia textual no puede ser entendida sin la noción de competencia discursiva del lector de la imagen. Sin ella no es posible distinguir un conjunto de proposiciones visuales coherentes de otro incoherente; esto es, distinguir entre un texto que tiene una unidad y otro de partes dispersas, e irreconocible en cuanto tal; o fijar el tema que caracteriza una secuencia visual, reconocer la Forma de un conjunto

de figuras y fondos, comparar o metaforizar una imagen, generalizar el discurso de una puesta en escena cuya narración es particular, distinguir entre historia y discurso en la enunciación, etc.

El concepto de texto representa una forma de modelo de la competencia que posee el destinatario para actualizar el texto. Desde el punto de vista de la lectura de la imagen, un texto puede describirse como una unidad sintáctico/semántico/pragmática que viene interpretada en el acto comunicativo mediante la competencia del destinatario. Hablar de un tipo de texto modelo equivale —según las diversas teorías textuales— a representarlo como un conjunto de niveles estructurales que son concebidos como estadios locales ideales de un proceso de generación y de interpretación.

Un tipo de modelo textual pertinente al análisis de la imagen en el contexto de la comunicación de masas deberá contar con, por lo menos, cinco niveles: 1) Nivel de la materia de la expresión (o nivel físico de la expresión). 2) Los niveles propiamente textuales de la imagen o isotopías visuales. 3) Los aportes de la teoría de la enunciación y la teoría del discurso. 4) Las estructuras narrativas. 5) Los niveles de género (véase Calabrese, 1980).

A grandes rasgos, el texto visual puede estudiarse a través de diversas estructuras productivas presentes en la comunicación de masas. A modo de ejemplo, reseñemos las principales.

2.0.1. Niveles productivos del texto visual

1. Nivel de producción material de la imagen

Este nivel correspondería a la materia de la expresión visual. La producción de la imagen aquí se limita a manipular materiales visuales como colores, tonos, líneas y formas todavía no significantes. Podríamos decir también que es la manifestación material de un texto visual antes de que la sustancia pueda producir una forma concreta de lectura. El espectador se encuentra, aquí, ante un trabajo realizándose con, por ejemplo, ondas luminosas, puntos electrónicos, señales fáticas, elementos visuales en constitución de código.

2. Elementos diferenciales de la Expresión

En este nivel pueden estudiarse los trazos diseñados, los códigos de reconocimiento de las marcas sintácticas y gráficas, tales como el punto, la línea, el círculo, el triángulo. En el caso de la imagen cinética habría que distinguir, aquí, los diferentes ejercicios de ángulos y movimientos mecánicos que realiza la cámara cinematográfica o de video. Aquí, también, pueden analizarse las manipulaciones de volúmenes y densidades de superficies, formación de «marcas» sintácticas como el balón de los diálogos en las viñetas. En general, modificaciones estables de formas reconocibles aunque incompletas; es decir, anteriores a la coherencia que confiere la unidad textual.

3. Niveles sintagmáticos

El lector —o destinatario— se encuentra aquí con operaciones complejas pero separables. Sería el caso de trabajar, por ejemplo, con la imagen separándola del texto verbal o escrito como en el caso de la tira cómica. También en este nivel se dan las diversas figuras iconográficas dentro del cuadro de una fotografía o pintura.

En el caso del lenguaje audiovisual, se trata de la tipología de montajes de la imagen cinematográfica (Casetti, 1978; Burch, 1970), como recursos enciclopédicos de los que se vale un montador. Aquí también encontramos diversos sintagmas tales como las proporciones espaciales dentro de una fotografía, o los diversos tipos de perspectiva espacial, las diferentes escalas en que pueden ser representadas personas o regiones geográficas, etcétera. En el caso del lenguaje televisivo, aquí pueden estudiarse los niveles expresivos de los personajes o actores por separado, como cuando intervienen en una entrevista (la relación campo/contra-campo de ambos actores). Si se tratara de un espectáculo audiovisual, como un concierto rock, por ejemplo, el estudio de la banda de imágenes, prescindiendo de la banda del sonido, es posible ya que la actual proliferación de videos tienen cada vez mayor autonomía visual.

4. Bloques sintagmáticos con función textual

Los diversos montajes teatrales en una obra, estudiados separadamente, los diversos sistemas de puesta en escena en un mismo filme, tipos de montajes por secuencias (véase Metz, 1971), diversos sistemas gestuales como caracterización y estereotipos de actores y caracteres. Aquí también se podrían estudiar las diversas formas narrativas del filme que dependen de la cronología temporal, de las relaciones de duración entre la cámara y el acontecimiento narrado, los diversos enfoques o puntos de vista del realizador delegados en los personajes, etcétera.

5. Niveles intertextuales

En general, todas las transcripciones en discursos narrativos pueden ser estudiadas como operaciones textuales que actúan como instrumentos multifuncionales. Así, cuando una época entera es retomada en una «adaptación» fílmica, donde un texto escrito pasa a integrar un nuevo texto —esta vez cinematográfico—. Este nivel puede ser descrito, también, como *contextual*, y funciona como una gramática definida en el momento en que el lector debe desambiguar el mensaje del —o de los— textos que tiene delante de sí. En general, se puede pensar que todas las transcripciones estilísticas y retóricas son reactualizadas aquí.

Por ejemplo, el género «retro» tendría aquí su localización pertinente. Los intentos de recuperación de símbolos de diverso contexto, de textos en contextos diversos de las intenciones para las cuales fueron producidos, como serían las figuras revolucionarias o religiosas en contextos burgueses o frívolos, respectivamente. La reactualización de imágenes-mitos, de figuras-litúrgicas o mágicas en sociedades modernas.

En otro sentido, también en este nivel pueden ser estudiados los programas de televisión como palimpsesto.

6. El mecanismo del tópico

Aquí, nos encontramos con mecanismos de coherencia, tanto productivos como interpretativos. Es el trabajo de hipótesis y abducción de un lector o destinatario.

Trabajando con la pareja de términos separados metodoló-

gicamente de texto y discurso, podemos decir que el tópicos se halla, desde el lado textual, funcionando como un mecanismo de reproducción de, por ejemplo, el «guión», en lenguajes diferentes como el cine, el teatro, o en la fotografía. Desde el campo discursivo, tendríamos el trabajo *interpretativo*, por parte del destinatario de los mismos mecanismos del tópicos. En todo caso, estamos ante una serie de funciones que vendrán descritas como *tópico*, definiendo el sentido en que es usado por nosotros. Estas funciones son verdaderas estrategias de actualización y van desde los simples códigos (expresivos, estilísticos, sintácticos, retóricos, de significado, etc.) cinematográficos o televisivos, pertenecientes, a su vez, a sistemas más generales, hasta los aparatos de reproducción o interpretación del «suspense», el del interés, del miedo, de la emoción, etc. Funciona, también, como marca fija de secuencias o sintagmas narrativos amplios como «marca inicial», «intermedia», «final», y puede ser sintáctica, semántica o/y pragmática. Así, por ejemplo, es posible estudiar, bajo este aspecto, los comienzos, los climas y las resoluciones de los telefilms de un cierto modo de producción, y ver cómo éste ha contaminado después, siempre bajo la forma de tópicos, a otros géneros, como el reportaje informativo, etc.

En otro sentido, el tópicos puede unir, simplemente, una imagen y un texto lingüístico, o bien, más complejamente, funcionar como grupos de excitaciones sensoriales estereotipados como mujer-cocina, niño-juguete, etc.

7. El género como mecanismo macrotextual

En este nivel, nos encontramos con grandes estructuras textuales y discursivas que pueden coincidir con un filme, un programa televisivo, un periódico, una obra teatral. Es la actualización, precisa y determinada, de una gran superficie de textos visuales caracterizados por un género determinado. La parodia, por ejemplo, puede reunir textos-tópicos como la caricatura, el teatro, el circo, el musical, etc., todos en un mismo género.

Ahora bien, el género no se limita, en su aparecer discursivo, como filme o como programa televisivo, etc., sino que se puede trabajar la noción de género épico, por citar un ejemplo, en diferentes textos visuales al mismo tiempo. El género funciona como dispositivo de actualización independiente de la superficie textual donde aparece.

8. Tipologías de géneros

Las tipologías de género son verdaderos mecanismos de funcionamiento social de la comunicación de masas. En este nivel deberían estudiarse los diversos aspectos de la estrategia comunicativa de los géneros: los sistemas de producción económicos, ideológicos, estéticos, los condicionamientos políticos (la censura, por ejemplo), geográficos, tecnológicos. A partir de aquí, podrían estudiarse, por ejemplo, las tipologías de géneros de la comunicación de masas en relación con los métodos de información (las características de las agencias de prensa), las tecnologías de impresión y reproducción audiovisual en cada país, las estructuras periodísticas nacionales, los modos de producción cinematográfica en un país, etcétera.

2.1. Coherencia del texto visual

Anteriormente hemos considerado la imagen como un texto, en el sentido de una unidad discursiva superior a una cadena de proposiciones visuales aisladas, que se manifiesta como un todo estructurado e indivisible de significación que puede ser actualizado por un lector o destinatario.

Estudiar la imagen como un discurso visual exige, al mismo tiempo, analizar la *organización lógico-semántica de las isotopías* que aseguran su coherencia tanto en el plano de la expresión como en el del contenido. El concepto de *isotopía* ha sido definido por Greimas a partir de la ciencia físico-química integrándolo en la semiótica como una conceptualización operativa según la cual ésta designa toda iteración de una unidad semiótica.¹ El juego de las isotopías se puede establecer tanto en el plano del contenido como en el plano de la expresión. La relación que se establece entre estos planos constituye una *función semiótica*.

El concepto de isotopía de la imagen fue presentado por primera vez por Minguet (1979), en el primer Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica en Milán, aunque allí sólo se estudiaba el nivel de contenido. R. Odín, 1976, por su parte, ha hecho una metalectura de análisis sobre la imagen, tratando de estudiar, además del contenido, también la expresión. Jean-Marie

1. Iteración: reproducción en el nivel sintagmático de tamaños idénticos o comparables situados en el mismo nivel de análisis. La iteración se refiere especialmente a la pertinencia espacial.

Floch (1980), por su parte, y el Groupe μ (1980), han realizado algunos análisis concretos de los conceptos de isotopía en el cuadro de un concepto hjelmsleviano de proceso y discurso, y en el de la retórica, respectivamente.

En el concepto de isotopía se distinguen dos momentos teóricos bien definidos: el primero, se refiere a la iteratividad en una cadena sintagmática de los clasmemas que aseguran al discurso enunciado su homogeneidad. En este plano, dos figuras sémicas pueden ser consideradas como la unidad mínima que permite construir una isotopía. En un segundo momento, el concepto de isotopía ha sido ampliado desde la unidad clasmema al de categorías sémicas. Estas pueden ser temáticas —o abstractas— y figurativas. A partir de esta distinción —y siempre en el plano de la semántica discursiva—, se funda la oposición entre la componente temática y la componente figurativa, donde se pueden distinguir las isotopías temáticas situadas en un nivel profundo y según un recorrido generativo de las isotopías figurativas, como subyacentes a las configuraciones discursivas. Explicaremos todo esto en forma más detallada.

2.1.1. Estructuras de la imagen

Situados en el nivel de la isotopía mínima (es decir, la unión de dos figuras sémicas) de la sustancia visual, se puede hablar de dos trazos pertinentes para caracterizar la *materia de la expresión*: *espacialidad* y *color* (Metz, 1971). Ambos trazos pertinentes son indisolubles, no hay espacio (o forma) sin color y viceversa (Bense, 1972).

Para Bertin (1972), la unidad elemental de la imagen es la *mancha*, que está compuesta de espacio y color. La unidad intermedia de lectura se da cuando dos manchas se ponen en relación. Existe una mancha englobante llamada «soporte», «superficie», o «fondo». Y, la imagen englobada, que sería menor. Subyace, aquí, en cierto modo, la diferencia entre figura y fondo, estudiada por la Gestalt. Para que pueda haber diferencia entre ambas manchas, debe haber, además, subdiferencias de *color* (por lo menos el blanco y negro); de *valor* (también puede decirse *tono*); de *materia* o de *grano*.

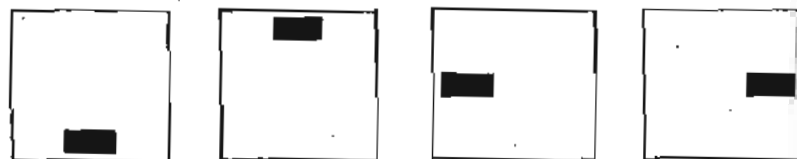
Las descripciones anteriores son verdaderas operaciones de producción visual y su nivel de complejidad depende de la jerarquía o tamaño isotópico, tal como se explicará más adelante.

En todo caso, estas unidades y sus diferencias mínimas pueden ser estudiadas como *semas* de espacialidad y coloración que constituyen un estrato isotópico que aportan una coherencia mínima en la manifestación del texto visual.

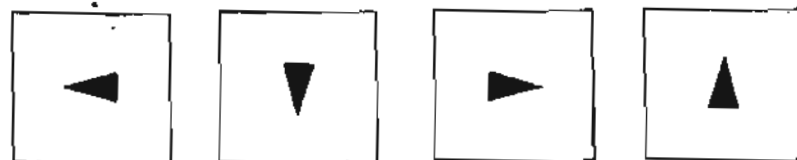
Esta isotopía mínima se constituye en el soporte visual, antes de ser «iconizada»; es decir, en un nivel puramente plástico, presignificativo.

Existe, también, una variación significativa de la relación de dos manchas, y que se refiere a la oposición Alto-Bajo o a la oposición Derecha-Izquierda. Esta variable puede llamarse de oposición entre la mancha englobante (por ejemplo, el margen en una fotografía) y la mancha englobada (la figura propiamente tal).

ESQUEMA 1



ESQUEMA 2



El gráfico del esquema 2 —que concierne a Kandinsky [el primero pertenece a Shapiro y viene reformulado por Odin (1976)]—, propone una variable de orientación, más dinámica que la relación englobante/englobado. Esta variable de la expresión permitiría estudiar, por ejemplo, la relación semántica campo/fuera de campo y campo/contracampo en el cine o en la televisión a través de las miradas de personajes.

Las explicaciones simbólicas que se adjudican a estas direcciones son más discutibles (la dirección hacia la izquierda = lejanía; la dirección hacia la derecha = casa). En cambio, las

implicaciones pragmáticas que pueden tener estas direcciones son, según creo, muy productivas en la medida en que funcionan como defécticos performativos y perlocutivos (hacer — hacer = hacer mirar al espectador; es decir, hacer pensar en una escena invisible. Se trata, pues, de una manipulación comunicativa dirigida al espectador).

Las variables isotópicas no se encuentran aisladas y, así, una mancha localizada a la izquierda de un cuadro puede ser circular, rectangular, azul o roja. Esto quiere decir que el texto visual se forma gracias a una negociación entre diversas variables que determinan la isotopía producida. Si bien es difícil determinar estas isotopías (Kandinsky habla del valor del Azul que puede ser intensificado por el círculo, mientras que el amarillo, que es un color agudo, puede enfatizar su cualidad puntiaguda en un triángulo), lo importante es comprender que una imagen está atravesada por una complejidad isotópica; es decir, por variables de naturaleza diferente y en permanente interacción. Las isotopías son leídas en un contexto por un lector.

La interpretación del lector sobre la imagen no es un fenómeno exclusivamente perceptivo; también supone una competencia lingüística. Esto quiere decir que el acto de interpretación visual se realiza a través de la actualización por parte del lector de una competencia verbal.

Que toda isotopía puede ser leída como una significación —lo que estaría de acuerdo con la afirmación de que la imagen funciona como proposición—, se demuestra, también, por los estudios experimentales que realizó Lindekens (1971), al encontrar «sentido icónico», incluso, en las letras del alfabeto tipográfico. A partir de estos experimentos con grupos de personas mostró, a través de unos «simulacros semánticos», que los caracteres tipográficos del alfabeto podían tener una significación icónica en el plano de la expresión, independientemente de su significado verbal.

Estas y otras observaciones parecen probar que toda mancha, toda isotopía, está retorizada; tiene significación atribuida por la competencia del lector. Lo que en términos de discurso visual presupone un contexto: a partir de esta actividad interpretativa se puede afirmar que la imagen, no siendo algo simple (está atravesada por diversas isotopías, que vienen de diversos contextos), puede ser estudiada como un texto heterogéneo; es decir, como base de un discurso visual. Estos diversos sistemas de lenguajes que forman el texto presuponen y necesitan de una competencia

de lectura, la cual se realiza a través de las articulaciones espacio-temporales que construye el recorrido de la mirada. Que la imagen requiere un tratamiento específico del concepto de lectura es algo que estudiaremos en el capítulo 3.

En la imagen fija, por ejemplo, existen fenómenos como la anamorfosis (véase la imagen 2) y la inversión del cuadro que posibilitan un doble punto de vista. Lo mismo que (en el caso de la imagen en movimiento) en ciertos efectos de inversión de secuencia (una secuencia tiene una lectura de izquierda a derecha y otra de derecha a izquierda) como el teletest de R. Ruiz producido por el INA para la televisión francesa. (Véase *Cahiers du Cinema*, n.º 345.)



2

La competencia de lectura no prueba que toda imagen o isotopía visual deba ser figurativa o representar una escena. Es posible analizar dos planos autónomos, el icónico o figurativo y el plástico o no figurativo, sin que ninguno de ellos se deba subordinar al otro. El privilegio del iconismo en los estudios de la imagen, según Minguet, no sería más que el reflejo de la dominación y del poder ideológico que tiene el factor de la comuni-

cación² en nuestra sociedad, que busca representarse a sí misma, es decir, representar a través de una espacialidad simbólica su propia ficción de poder (como lo fue la perspectiva y el «trompe-l'œil» en el Renacimiento). El privilegio del plano icónico o figurativo sobre el plástico ha llevado a ideologizar la imagen y a trabajar con géneros y tipologías representativas de escaso valor científico, a realizar especulaciones ideológicas y estéticas que, como diría Benjamin (1973) no eran más que la exaltación de la propiedad privada (el aura, el genio creador, la irrepertibilidad de la obra).

Esto permite 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*. Es decir, si ni la iconicidad ni lo plástico son cualidades en sí de la imagen, y todo depende del tipo de actualización que realiza el lector, se puede pensar que esta dicotomía no es más que una forma de predicación de la imagen sobre una proposición visual. Una imagen —lo hemos dicho ya anteriormente—, es una proposición, y valor plástico o abstracto *versus* valor icónico o figurativo son formas de predicar cualidades visuales.

El tipo del predicado que se haga sobre la proposición visual es posible gracias al *contrato* subyacente entre la instancia enunciativa y la instancia receptiva, entre emisor y destinatario de la imagen. En relación con el referente semántico, por ejemplo, es el destinatario-lector quien, finalmente, instituye el espacio de la veridicción, porque está interesado en la cadena comunicativa como sujeto activo. *No es la imagen sino el lector quien realiza la integración de la problemática de la verdad en el discurso visual* (o la proposición visual). Esta lectura se vale de marcas de inscripción (las isotopías funcionan como verdaderas marcas sintáctico-semánticas), de la veridicción y por ellas el lector puede llegar a establecer hipótesis sobre su plano referencial. Ahora bien, este dispositivo de veridicción no garantiza de ningún modo que en la cadena de comunicación establecida entre un destinatario y un emisor (que luego estudiaremos como instancias de enunciatario y enunciador) se dé la verdad causal; se garantiza solamente la coherencia discursiva. La coherencia discursiva, en relación con la imagen, supone que se va más allá

2. A este respecto, recuérdese que existen dos campos teóricos de estudios de la semiótica que deben tenerse en cuenta: una semiótica de la comunicación y una semiótica de la significación (véanse Eco, 1975a, y Casetti, 1980).

de la dimensión perceptiva para acceder a la dimensión cognoscitiva. La dimensión cognoscitiva de la imagen, a su vez, es posible porque a través del predominio del código de la semejanza perceptiva se da un contrato enunciativo donde participan ambos polos de la comunicación. Así, por ejemplo, el reconocimiento de figuras en una fotografía por parte de un observador puede considerarse como una de las formas del hacer cognoscitivo, que entra en relación con el hacer pragmático (manipulación de objetos de valor) de un fotógrafo.

2.1.2. La superficie textual en la fotografía

Elegimos la fotografía como un corpus preciso para aplicar la teoría de la coherencia visual.

Lindékens (1976) ha logrado demostrar, por vía experimental y a través de un simulacro semántico, la existencia de un trazo pertinente en la fotografía que funciona como una articulación sistemática. A partir de las pruebas realizadas, dicho autor llega a la conclusión de que el trazo pertinente *Nuancé/contrasté* (matizado/contrastado), representa la articulación mínima de la fotografía:³

“...cuando se trata de determinar las mejores condiciones para esta representación (fotográfica), sea de los contornos, de los detalles, del contraste, se concluye que la más grande exactitud se obtiene, simultáneamente, por los contornos y los detalles conjuntamente, en función de un contraste determinado” (29).

El contraste parece tener, en la fotografía, el rol de definir lo que se podría llamar unidad elemental de visibilidad fotográfica. Además, habiéndose relativizado definitivamente en los estudios de semiótica visual el poder representativo de la imagen en general, y, por ende, de la fotografía, es posible prestar el interés debido al elemento puramente expresivo de la foto-

3. La prueba consistía en una serie de variaciones densitométricas (medición de las diferencias entre diversas reparticiones luminosas) de tres fotografías de un ojo: primera foto: variación del blanco y negro en el sentido de la mejor representación posible; segunda foto: acentuación del contraste en detrimento de la precisión de los contornos y los detalles; tercera foto: contraste exagerado hasta eliminar los detalles observables en las dos primeras fotos, haciendo aparecer, incluso, nuevos contornos al mismo tiempo que se eliminan otros.

grafía. Esto va unido al rechazo de considerar la lexicalización (como en Barthes, 1961, y posteriormente en 1964; como Marin L., en 1972 y 1977), o la localización de temas iconográficos como el nivel más importante de la lectura de la imagen.

Por ello, hoy se puede decir que la lectura que Barthes (1964) hace de las pastas Panzani no es una retórica de la imagen sino una mitología del universo publicitario (Floch, 1980). En todos estos estudios no existe gran diferencia entre la lectura literaria y la visual. No existe «conciencia semiológica» —como diría Mounin—. Las terminologías lingüísticas y semióticas a la moda (pero, también, los neologismos lacanianos aplicados a la imagen) no han tomado en cuenta el problema del trazo pertinente que se encuentra bajo las diversas técnicas de la imagen, tales como el encuadre, uso de los objetivos, iluminación, angulación, etc.

Es necesario, por tanto, construir una articulación de la fotografía para, a partir de la *forma espacial significativa*, encontrar su coherencia textual-visual. Comencemos por definir la naturaleza de la articulación fotográfica, o sea, el *contraste*.

El contraste puede, semióticamente, ser colocado en la sustancia de la expresión (siguiendo la metodología hjelmsleviana). De este modo, podríamos distinguir dos tipos de contrastes: el contraste como *categoría visual: nítido/no nítido*; y el contraste como *categoría de la Forma: figura/fondo*. Ambas categorías están, a su vez, relacionadas con categorías complejas comunes a todas las imágenes: el cromatismo y la forma geométrica. Las categorías de contraste *nítido/no nítido* y *figura/fondo* están implicadas a un primer nivel de lectura, de tal manera que se podría decir que el contraste es una *unidad textualizada*, definida por la manifestación fotográfica.

El contraste en el nivel físico (la materia de la expresión), se podría denominar densidad; así, en una foto en blanco y negro, se puede hablar de una mayor o menor *densidad*.

El contraste *claro/oscuro*, o *claro/sombra*, pertenece a la sustancia de la expresión, y es una categoría propiamente semiótica que puede denominarse *valor* (y, así, se puede hablar del «valor del contraste»).

La relación *contrastado/matizado* es una relación compleja que se construye a partir de otros contrastes como: contrastes simples, contrastes complejos. También la relación *nítido/no nítido* pertenece a un tipo de contraste complejo.

El contraste *claro/oscuro* (para Floch, 1980), sin embargo,

ya no es una unidad de la expresión, sino que es una manifestación sintagmática de contrastes de valores *claros/sombras*, contruidos, histórica y culturalmente (son grandes unidades de lectura), como organizaciones del espacio causado por la luz y la sombra.

El claroscuro es una organización *topológica*, es decir, una *unidad textual isotópica* que tiene un lugar concreto en el espacio de la fotografía (el claro puede estar arriba-izquierda, y la sombra abajo-derecha).

Esta organización topológica del espacio es ya una organización semántica de éste, donde la luz está al servicio de la forma.

Gráficamente, la disposición de las isotopías de la expresión y del contenido quedarían expresadas así:

Expresión claro	abajo arriba	izquierda derecha	sombra	abajo arriba	izquierda derecha
Contenido	Volúmenes en la luz / volúmenes en la oscuridad				

De manera que, cuando se habla de *claros y sombras*, nos estamos refiriendo al *plano de la expresión*; y ellos se localizan según los ejes verticales: *arriba/abajo*; y, según los ejes horizontales: *derecha/izquierda*.

Cuando se habla, en cambio, de *objetos o figuras* en la luz o en la oscuridad, en realidad, se está haciendo referencia al *plano del contenido*; es decir, a *unidades culturales* que destaca el lector, pero, que vienen generadas como *claros y sombras* en el *plano de la expresión*.

Una descripción completa del análisis de la fotografía como una semiótica sería como sigue:

EXPRESION:	Claro	Sombra
RELACION	Eje vertical arriba/abajo	Eje vertical arriba/abajo
CONTENIDO:	Volúmenes en la luz	Volúmenes en la sombra
	Eje horizontal izquierda/derecha	Eje horizontal izquierda/derecha

2.1.2.1. *Contraste y color*

Si bien el efecto *contraste* de la sustancia de la expresión fotográfica es el fundamento de una semiótica fotográfica, no puede olvidarse que el color —más allá o más acá del contraste— crea un efecto de *espacialización* que tiene relación directa con el concepto de *reproducción* o *producción* de la forma semiótica.

La fotografía es, esencialmente, inscripción de la luz sobre la sustancia opticoquímica de la película. Lo que la foto reproduce de la *realidad* es la *relación luminosa* que existe entre los objetos fotografiados. Es la presencia de los objetos diferenciados por su color lo que reproduce, precisamente, toda fotografía. Y esta relación, es normalmente, más precisa de lo que el ojo humano puede percibir como *sistema de diferencias*. La fotografía en blanco y negro, por ejemplo, reduce los objetos a sus *contrastes luminosos*, produciendo, por ello, una *neutralización del neutro*; es decir: neutralización de la indiferencia (véase Payant, 1979).

Si la presencia del gris, en la realidad, es la representación de lo neutro en la fotografía, lo que ésta produce como efecto es, justamente, la explicitación de las *oposiciones* de intensidad luminosa. En este aspecto, la fotografía —igual que el ojo humano—, puede ser un dispositivo de actualización, de lectura.

El acto fotográfico, en su relación con una materia, un objeto, una forma, una existencia y un modelo, explicita cuanto de implícito hay en el mundo. Explicitando las oposiciones de contraste, la fotografía muestra su forma de producir y de inscribir (escribir) los colores. Los colores, a su vez, son una cierta cantidad de luz reflejada por la superficie de los objetos. La luz es condición de visibilidad y de producción de los colores que permiten leer las formas. Pero los colores son también predicaciones de la luz.

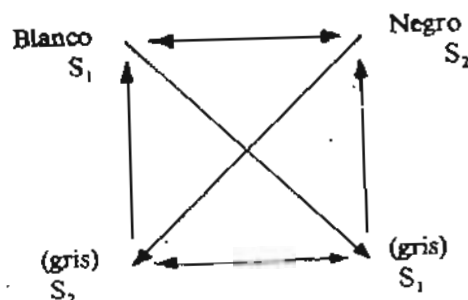
"Todas las experiencias fisiológicas y psicológicas demuestran que nosotros percibimos menos los colores que los valores, es decir, las diferencias particulares de iluminación entre los componentes de un mismo sujeto."

M. MARTIN, 1962: 65

Por tanto, el blanco y el negro, que no son más que *valores*, son hipótesis que dan cuenta de una oposición binaria ba-

sada en la propiedad luminosa de los colores. El contraste no es otra cosa que una radicalización del blanco y el negro en un sentido utópico. Por esta razón, ambos colores son considerados como excepcionales, fuera de las normas cromáticas. Su presencia en los polos extremos del espectro cromático, como una simbolización de fuertes acentos reflejados por los objetos, puede venir representada a partir del grado cero del color. De este modo, el blanco sería la totalidad de la luz reflejada por el objeto que no puede ser distinguida —como color—, de la luz física. No es por ello una categoría semiótica. El negro —como ausencia total de reflexión de la luz—, no puede ser «leído», ni percibido, sino como ausencia de luz. Paradójicamente, ambas categorías son la posibilidad de lo visible —como contraste, como diferencias entre figura y fondo, por ejemplo—, pero, al mismo tiempo, las condiciones de la invisibilidad: una luz blanca total ciega; un negro total es invisible. De modo que la categoría de contraste, como tal, es un término medio; una polarización atenuada.

Para Payant (1979), es posible sistematizar, teóricamente, la noción de contraste como una relación de colores, y según el cuadrado semiótico greimasiano.⁴



El Blanco (S_1), se halla en una extremidad del espectro opuesto al Negro (S_2). Esta misma oposición podría ser asociada (semánticamente), a las categorías de «totalmente caliente» versus «totalmente frío». Pero, también, a las de «totalmente cercano» versus «totalmente lejano».

4. Cuadrado semiótico: la representación visual de la articulación lógica de una categoría semántica cualquiera. Cuando la estructura elemental de la significación —el contraste en fotografía— se define como una relación entre dos términos, ésta se basa sobre una distinción de oposición que caracteriza el eje paradigmático del lenguaje.

El Blanco puede ser contradicho (S_1); es decir, impuro. Y, en la medida en que sea afectado por una disminución de su cantidad luminosa original, puede implicar que está atraído hacia el polo opuesto del Negro, dado que está ya atravesado por un oscurecimiento (valor oscurecido). Inversamente, la contradicción del Negro (S_2), por una inclusión (inversión) del valor «pálido», implicaría un acercamiento al polo del Blanco, puesto que el Negro se encuentra marcado por una iluminación —o «aclaramiento»—.

La gama de los colores sería, entonces, una representación de la posición de los colores, en su relación con el Blanco y el Negro; la representación de diferentes intensidades luminosas posibles entre la presencia total o la ausencia total de la luz. De modo que el Blanco y el Negro, siendo dos colores absolutos, solamente pueden ser visibles y legibles a través de los colores intermedios.

El Gris se presenta como la presencia equilibrada de dos polos contrarios al Blanco (S_1) y al Negro (S_2), o como la presencia de una *contradicción*, igual para ambos polos. Se trataría de un gris puro, al mismo tiempo claro y oscuro, un lugar ideal de indiferencia. Esto correspondería a la superposición dialéctica del S_1 sobre el S_2 ; o viceversa. Es decir, el eje de contrarios. El gris puro puede ser obtenido o bien aclarando el Negro (S_2) hasta el punto en que comienza a ser blanco o ligeramente negro, o bien por un oscurecimiento del Blanco (S_1), hasta el punto límite donde comenzaría a ser más bien Negro o ligeramente aclarado.

El Gris puro es, por lo tanto, el límite teórico de la fusión entre blanco y negro. En fotografía, aclarar y oscurecer son dos operaciones equivalentes, y las tendencias de un gris hacia blanco (S_2) o de un gris hacia negro (S_1) indicarían el sentido de unas operaciones que, en el nivel semántico, pueden ser estudiadas como positivas (S_1 — S_2), o negativas (S_2 — S_1).

2.1.2.2. Escala

Otro de los aspectos esenciales de la significación de la fotografía es la escala: según que un objeto ocupe mayor o menor superficie en la fotografía, se hablará de escala mayor o menor. La escala se puede definir, entonces, como la relación entre la superficie del cuadro de la fotografía ocupada por la imagen de un objeto determinado y la superficie total del mismo cuadro.

Según la definición anterior, la escala fotográfica está determinada por:

- el tamaño del objeto;
- la distancia entre éste y la cámara, y
- el objetivo empleado.

Partiendo del concepto de escala, se ha tratado de definir —en las gramáticas cinematográficas— una tipología de planos cuya determinación teórica exacta se hace difícil delimitar. Así, existen:

- Plano General (P.G.): La escala de la figura humana dentro del encuadre es muy pequeña.
- Plano Conjunto (P.C.): Los personajes se encuentran más cerca; se les puede distinguir como un grupo de personas determinadas.
- Plano Entero (P.E.): Cuando los límites superior e inferior del cuadro limitan, también, las extremidades superior e inferior de las personas (cabeza y pies).



3

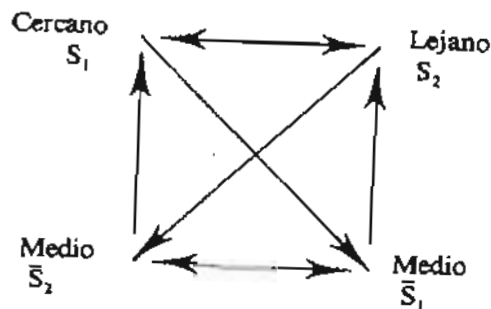
- Plano Medio (P.M.): El plano medio es, todavía, menos definido. Así, se encuentran tres tipos de plano medio:

- Plano Americano o Plano Medio Largo (P.M.L.): cuando se corta la figura por las rodillas.
 - Plano Medio (P.M.): la figura aparece cortada por la cintura.
 - Plano Medio Corto (P.M.C.): cuando se corta la figura a la altura del busto.
- Primer Plano (P.P.): presentación de la cabeza y algo de los hombros.
- Primerísimo Plano (P.P.P.): solamente el rostro.
 - Plano de Detalle (P.D.): solamente una parte del rostro o de un objeto.

(Véase la imagen 3.)

Para una teoría semiótica de la fotografía no es posible asumir las definiciones de plano, tal y como se han enumerado arriba, porque no corresponden más que a una práctica habitual, técnica y estética, pero sin fundamento teórico. Sin embargo, el problema del plano es pertinente para la semiótica de la fotografía, en la medida que se trata de una oposición espacial paradigmática entre cercanía y lejanía, proximidad y distancia.

La oposición *cercanía* y *lejanía*, puede ser sistematizado mediante el cuadrado semiótico de la siguiente forma:



La oposición *cercano versus lejano*, se refiere a la visualización dentro del cuadro de la fotografía de uno o varios objetos. De modo que esta oposición no puede establecerse sin contar con otra que pertenece al ámbito de la percepción: *figura versus fondo*.

El objeto Cercano (S_1), se halla en el extremo espacial opuesto al objeto Lejano (S_2). El objeto Cercano puede ser contradicho (\bar{S}_1), es decir, alejarse en la medida en que disminuye su tamaño (en la fotografía). Inversamente, la contradicción del objeto Lejano (\bar{S}_2) por un aumento del tamaño implicaría un acercamiento al polo Cercano, puesto que el objeto Lejano se encuentra marcado por un aumento.

La escala de los planos sería, entonces, una representación de la posición de los objetos en su relación *Cercano/Lejano*, respecto al lector de la fotografía. La polarización de ambos llevaría a la fragmentación total del objeto por proximidad (microdetalle), o a la «pérdida» total del objeto por lejanía (objeto invisible). De modo que, en ambos casos, habría una no percepción del objeto. Solamente pueden ser percibidas las escalas intermedias. La proximidad total y la lejanía total son físicamente posibles, pero perceptivamente imposibles.

El Plano Medio se presenta como la presencia equilibrada de dos polos contrarios, al Cercano (S_1) y el Lejano (S_2), o como la presencia de una *contradicción* igual para ambos polos: el objeto en plano medio puede desaparecer por acercamiento o lejanía. En este sentido, se puede hablar del plano medio como inmovilidad; es decir, de un lugar ideal de *indiferencia* —que podría dar lugar al estudio de la retórica del plano medio como *normalidad* de situaciones como equilibrio de tensiones, como *mediocridad* de valores, etcétera—.

El plano medio puede obtenerse acercando o alejando el objeto de la cámara, o bien acercando o alejando la cámara del objeto, o bien a través de los diferentes objetivos de la cámara. El tele, por ejemplo, es una mimesis del movimiento hacia adelante.⁵

El Plano Medio es el límite teórico de un movimiento (de la cámara, del objeto, del objetivo), hacia delante o hacia atrás. En la fotografía, acercar o alejar son dos operaciones equivalentes respecto al plano medio. Por eso, existe una tendencia de un Plano Medio hacia el polo Cercano (S_2) o de un Plano Medio hacia el polo Lejano (S_1).

Ambas tendencias del Plano Medio (a acercarse o a alejarse), son expresión de unas operaciones que, semánticamente,

5. Aunque existen diferencias notables como efecto perceptivo entre ambas operaciones, en fotografía el teleobjetivo anula la profundidad de campo, mientras que en el cine el efecto psicológico es diferente si se acerca la cámara (*travelling*), o es el sujeto quien viene hacia la cámara.

pueden estudiarse como deixis⁶ positivas en el Plano Medio-Cercano ($S_2 - S_1$), o como deixis negativas en el Plano Medio-Lejano ($S_3 - S_2$). Estos calificativos no significan ningún juicio de valor, pero, semánticamente, puede ser estudiada como articulación de categorías jerárquicas del tipo exterioridad —la percepción del lector que juzga respecto a su propio cuerpo— o interioridad. Así, un plano medio-lejano podría denotar una cierta exterioridad (o distanciamiento), mientras que el plano medio cercano podría denotar una cierta interioridad (o subjetividad). Asimismo, las categorías de deixis positiva y negativa pueden servir para estudiar articulaciones semánticas de euforia (aunque esto sería más propio del filme: acercar un objeto lejano hacia el espectador) y disforia (alejar un objeto cercano al espectador). La inmovilidad en un punto medio sería la aforia —transformación de estados opuestos a un estado de reposo, de neutralidad—. En el caso de la euforia se pasa del plano lejano al plano medio (como en el encuentro entre dos amantes), mientras que en la disforia existe un alejamiento del plano medio (como en el caso de la separación), hacia la pérdida, la desaparición, la muerte.

Si nos mantenemos en el plano lógico de la escala de planos, es posible todavía introducir el estudio de los deícticos (o indicadores pragmáticos) como elementos que hacen referencia a la instancia de la enunciación y sus coordenadas espaciales del tipo aquí/allá (cercano/lejano). Según esto, el aquí del objeto marca una cercanía del objeto fotografiado, pero también un modo de acercarse al objeto que nos permite encontrar una referencia al discurso fotográfico (por ejemplo: el plano cercano puede aparecer como una lectura minuciosa del objeto, siempre dispuesta a coger los pequeños mundos, como un estudio interior o psicológico del objeto, o como un objeto científico, o como un objeto amado, etcétera). El plano cercano produce una intensidad de comunicación sobre la cual no haría falta insistir por ahora. Un filme realizado con tendencia al primer plano expresa las marcas de esta cercanía que producirá efectos de contenido visual.

Pero también el discurso fotográfico, tiranizado por la polarización cercano/lejano pone en cuestión al referente, al objeto referencial. El *Aquí*, en el plano mostrado, descubre los elementos que hacen posible la analogía, los constituyentes icónicos del objeto, las estructuras de la semejanza que harán de

6. Para el concepto de deixis véase 4.3.1.



4

la fotografía un objeto documental, como en las tentativas de Evans al fotografiar a los campesinos (imagen 4).

El *Allá*, en cambio, puede ser estudiado como tendencia hacia la separación entre el enunciador y su objeto fotografiado, como distanciamiento y búsqueda de la objetividad imposible, como lucha contra la fragmentación, como tendencia para crear un «efecto de realidad», como visión cósmica que incluye la parte en el todo (como en *Rear Window*, A. Hitchcock, 1954: imagen 5).



5

La retórica podrá valerse, asimismo, de esta deixis de referencia creada por el polo *Cercano-Lejano*, a través, por ejemplo, de la figura retórica del *Enfasis*, que consiste en destacar un objeto en relación con otro. Así, un objeto puede parecer más importante porque está delante, en relación con otro que está detrás. O bien, por medio del enfoque, logrando acercar un objeto lejano, *desenfocando/alejando* los objetos cercanos, etcétera.

La profundidad de campo podría ser estudiada como una dialéctica entre *Cercano* y *Lejano*, como en *Citizen Kane*, donde se relativiza, quizá por primera vez, el objeto en primer plano, a pesar de ocupar gran parte de la superficie del encuadre, mientras se destaca el objeto (Kane), que está, precisamente, más alejado de la cámara.

2.1.2.3. La espacialidad fotográfica

Uno de los temas más importantes en la fotografía es el problema de la composición de la imagen. No existen gramáticas pero sí innumerables ensayos —el cine ha avanzado, teóricamente, más que la fotografía en la consecución de una sintaxis aproximativa del plano— que tienden a crear las reglas de una «correcta sintaxis» o, por lo menos, hacer conscientes la actividad estética y creativa del fotógrafo ante el campo visual prefotográfico.

Problemas como la perspectiva, la profundidad, la frontalidad, la inclinación de los planos, pueden ser, según veremos ahora, objeto de una teorización semiótica tanto en el plano de la expresión como en el campo semántico.

“La representación no se define directamente por la imitación; podemos desembarazarnos de nociones como «real», «verosímil», «copia», pero siempre habrá representación mientras un sujeto (autor, lector, espectador o «voyeur») dirija su mirada hacia un horizonte y corte la base de un triángulo cuyo ojo (o su espíritu) hace de vértice.”

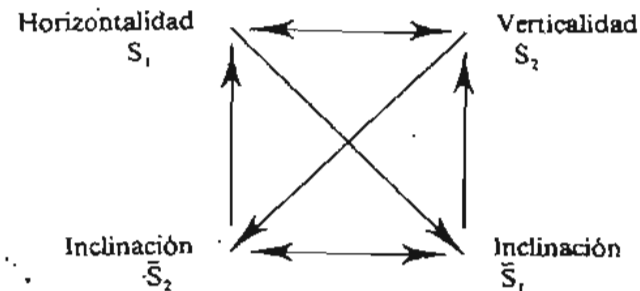
R. BARTHES, 1973: 185

El lenguaje común de referencia fotográfica sobre la espacialidad no nos sirve de mucho, a primera vista: se habla de frontalidad, por ejemplo, como búsqueda del grado cero de una

pretendida objetividad; de la perspectiva, como búsqueda de la *impresión de realidad*; de la inclinación de los planos, como intencionalidad retórica, lanzada en dirección de la comunicación.

En general, podemos decir que todas las intervenciones técnicoestéticas del fotógrafo sobre el medio, pueden ser productivamente estudiadas también, como en los casos anteriores del contraste y de los planos fotográficos, en relación con las marcas de la enunciación presentes en la fotografía. Tales marcas pueden ser teorizadas a nivel de la expresión y a nivel del contenido.

La formalización de una teoría de la angulación fotográfica puede ser representada según el cuadrado semiótico de la siguiente manera:



La oposición *Horizontalidad versus Verticalidad* es una oposición de *semas*, cada uno de los cuales contiene lexemas específicos de la *dimensionalidad horizontal o vertical*. El sema de la Horizontalidad contiene los lexemas de la perspectiva y de la lateralidad. El sema de la Verticalidad contiene los lexemas de alto y bajo.

Lexemas de la Horizontalidad:

- a) *Perspectividad*. Contiene dos rasgos opuestos: *Largo versus Corto*.
- b) *Lateralidad*. Contiene dos rasgos opuestos: *Ancho versus Estrecho*.

Como se puede ver, el sema Horizontalidad no se define por el lenguaje común de *izquierda* o *derecha*, sino por los lexemas de perspectividad, que, en fotografía, se refiere al problema técnicoestético de *profundidad* —que se puede lograr por la relación tiempo/exposición—; el lexema de *lateralidad* se refiere, en cambio, al problema escalar del formato. De modo que la Horizontalidad se define por la profundidad y por la anchura del encuadre obtenido.

El sema de la Verticalidad, que contiene los lexemas de la oposición *alto versus bajo*, podría ser comparado con los términos del lenguaje corriente de la composición cinematográfica de los planos *picado/contrapicado*. El sema de la Horizontalidad (S_1) se halla en el extremo opuesto de la coordenada espacial Horizontal (S_2).

El sema de la Horizontalidad puede ser contradicho por (S_1); es decir, inclinarse hacia arriba o hacia abajo. Inversamente, la contradicción del Sema de la Verticalidad (S_2) por una inclinación, implicaría una desviación o movimiento al polo Horizontal. Desde un punto de vista referencial, un objeto puede ser totalmente vertical o totalmente horizontal, cosa que no ocurría ni con la contradicción *Blanco/Negro* ni con la contradicción *Cercano/Lejano*. El predominio de uno u otro sema marcaría una bipartición del espacio encuadrado por la cámara al interior del cual se halla relacionado el objeto. El punto medio de esta cruz sería la frontalidad total.

El plano inclinado se presenta como la marca equilibrada entre dos contrarios: Horizontal y Vertical, o como la presencia de *contradicción* no resuelta entre un eje y otro. Esta inclinación se logra, evidentemente, por medio de la angulación propiamente dicha, entre la cámara y el campo visual que encierra el objeto. Mientras que, en el caso del plano medio, se podía hablar de una cierta indiferencia o inmovilidad respecto a los primeros planos o a los muy lejanos, la inclinación es, por el contrario, dinámica y se opone al estado de reposo del encuentro geométrico de las líneas horizontal y vertical. La indiferencia se daría más bien en este punto de encuentro puramente geométrico. Nuestro estudio atiende más bien a que toda categoría semántica de la expresión presupone una contradicción o un contrario. Además, según la angulación que se aplique, la inclinación puede tener los semas de abierto o cerrado, o agudo o grave. Y éstos serían marcas de horizontalidad, así como las del tipo de perspectiva larga o corta.

Teóricamente, la perspectiva solamente puede ser corta o larga y pertenece al ámbito de la profundidad espacial. Lo mismo debemos decir de la lateralidad. Sólo existe la oposición entre *ancho* y *estrecho*, tal y como lo describimos anteriormente, y en relación con el interior del marco o encuadre.⁷ La búsqueda de un término medio no puede buscarse solamente en el centro (*Concepto de Frontalidad Vulgar*), sino que han de tenerse en cuenta la perspectividad (el tipo de profundidad, sujeto fotografiado y plano). La frontalidad es el producto de dos semas (Horizontal-Vertical), y cuatro Lexemas: *largo/corto* y *ancho/estrecho*.

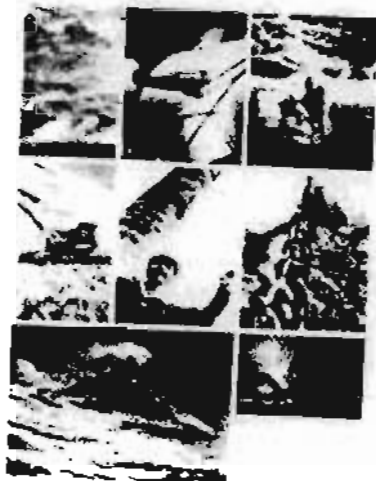
Los problemas de la perspectiva, en fotografía y cine, se pueden estudiar, también, como profundidad de campo y consiste en la presentación de varios planos en un mismo encuadre. Desde una aproximación a la teoría de la enunciación visual, podríamos decir que el predominio de la *no-verticalidad/no-horizontalidad* son marcas de un lenguaje donde predomina una cierta objetividad, en el sentido en que usan el término los críticos de arte, es decir, de una aparente no-intervención excesiva por parte del fotógrafo. Si se piensa en las fotografías documentales o periodísticas sería posible estudiar ambos trazos como hipótesis de trabajo respecto a su utilización como técnicas retóricas. Serían estilos típicos de modos constativos [*así pasó realmente* (Barthes, 1980); recuérdense las fotos de Evans], en la medida que privilegian una cierta frontalidad, mantenerse a la altura de los ojos como testigos neutrales, etcétera.

La inclinación de los planos podría estudiarse como marcas de enunciación del fotógrafo que estarían más cerca de una aproximación interpretativa, intencionalmente no objetiva, mucho más cerca de la ficción; mientras la frontalidad estaría más cerca de un cierto realismo. Como enunciación, la inclinación presupone una cierta implicación *Emisor-destinatario* (el lector debe buscar el ángulo para ver el efecto deseado, en el caso anterior el lector no debe desplazar su punto de vista, hallán-

7. Perspectiva: la perspectiva puede ser estudiada como un cuadro o encuadre. Puede representarse, según Panofsky (1973), «como una intersección plana de la pirámide visual que se forma por el hecho de considerar el centro visual como un punto, punto que conecto con los diferentes y característicos puntos de la forma espacial que quiero obtener. Puesto que la posición relativa de estos rayos visuales determina en el cuadro la aparente posición de los puntos en cuestión, de todo el sistema sólo necesito dibujar la planta y el alzado para determinar la figura que aparece sobre la superficie de intersección. La planta me proporciona los valores de la anchura y el alzado los valores de la altura...», pp. 7-8.

dose en la situación del espectador teatral donde sólo la escena se desplaza). Se podría, entonces, estudiar una cierta estrategia de complicidad que se daría en el efecto de inclinación, haciendo resaltar elementos de la correferencia *Yo/Tú*, por ejemplo.⁸

Aquí se está más cerca del punto de vista intencionalmente buscado, como en las figuras retóricas que utilizan la inclinación de planos en fotografías épicas, o bien las fotografías logradas en difíciles circunstancias, donde es necesario buscar un ángulo imposible para lograr el objetivo. (La fotografía de los *paparazzi*, por ejemplo, que no busca la realidad del documento o la información, sino lo sensacional, lo exótico, lo escandaloso, etcétera.)



6

2.1.3. *Expresión y Contenido Visual*

El cuadro de todas las variables combinatorias de las unidades mínimas, en la expresión y el contenido, representa lo que Hjelmslev llama una *función semiótica*. Existe función semiótica cuando una expresión (el sistema de transmisión visual de la fotografía) y un contenido (el sistema de variables culturales transmitidas o contenidas en este plano), entran en relación.

8. Según ciertas experiencias, se demostraría que el perfil televisivo provoca mayor aceptación e identificación del espectador (véase Baggaley-Duck, 1976).

Todo texto visual está constituido por un sistema de la expresión y por un sistema del contenido, y ambos son inseparables. Es decir: sólo existe función semiótica de un texto visual cuando dos funtivos —expresión y contenido— entran en recíproca relación, manteniendo, a su vez, una *relación intertextual con otros textos* de función semiótica. De ahí que se pueda hablar de contexto fotográfico como funciones semióticas que pertenecen a otros sistemas textuales (la pintura, la arquitectura, la literatura, la poesía, son otros tantos sistemas semióticos que pueden contextualizar un determinado sistema textual fotográfico).

La relación entre expresión y contenido no es fija ni física, por ello no hemos hablado de la materia fotográfica como serían los granos de plata sensibilizados por la luz y fijados por un proceso químico; pero tampoco decimos que la fotografía tenga unos contenidos fijos que, en cierto modo, Barthes (1961) propugnaba al pensar que la fotografía estaba previamente codificada en la realidad prefotográfica, de manera que no había códigos específicamente fotográficos, etcétera.

Todo texto visual, fotográfico o no, si bien tiene una coherencia dada por los niveles de isotopías, es siempre un resultado provisional, una *congelación* de significación realizada por un lector o intérprete. Por nuestra parte, por lo tanto, no nos quedamos en la pura función semiótica, que sería la correlación de elementos abstractos del sistema de expresión con elementos abstractos del sistema de contenido, sino que establecemos la hipótesis de que esta función puede ser construida, no sólo *sistemáticamente*, sino que se encuentra manifestada, como tal, en la *forma* de texto visual, en la medida en que toda lectura visual no es otra cosa que buscar una clave, un tópico o una estructura que permite establecer la correlación entre el aspecto formal y sistemático de una expresión o estructura superficial, con un aspecto formal y sistemático de un contenido o estructura profunda.

2.1.3.1. *¿Existe un itinerario de la mirada?*

Aunque el tema de una teoría de la lectura, por ser esencial en este trabajo, será tratado en un capítulo aparte, parece necesario aclarar algunos problemas que suscita la competencia lingüística y la competencia icónica del lector o espectador. El

concepto de lectura tiene su origen en la linealidad del lenguaje verbal/escrito, en el sentido de que las diferentes unidades de la cadena hablada se componen, una tras otra. La lectura de la imagen, por el contrario, funciona como un «barrido» *bidimensional*.⁹

Sobre el concepto de lectura literal de la imagen se han ocupado algunos investigadores, y valdría la pena detenerse en algunos comentarios a este propósito.

A través de la realización de experimentaciones sobre la trayectoria de las pupilas, se había pensado que existía un recorrido obligado de la mirada frente a una imagen (Maldonado, 1974). Otros autores han explicado que la mirada tiende a moverse en el sentido de las manecillas del reloj, deteniéndose más tiempo en el sector izquierdo del cuadro (Tardy, 1964). Existiría también una constante del itinerario de la mirada, un recorrido de la mirada que no varía demasiado entre la lectura de la imagen y la del texto escrito (Lindekens, 1971) (véase la imagen 7). Ahora bien, estas hipótesis no parecen demasiado fiables, en la medida en que no se han tenido en cuenta las determinaciones de la cultura —la occidental— donde se han realizado los tests. Existe, además, en estas hipótesis el problema de una gran dominación de la educación racionalista que ha



7

9. El concepto de barrido, *balaye* o *sweeping*, significa un dispositivo técnico que sirve para asegurar la exploración de una superficie por un punto físico, como un pequeño campo de muestreo, semejante a la acción que realiza una aspiradora sobre un trozo de moqueta. El barrido es una operación que pertenece a diferentes campos —incluso se usa en el trabajo en espiral en la tierra—, pero que sería fundamental en la percepción de las formas, aunque no es instantáneo y depende de las restricciones propias de la percepción visual diferentes de la lectura del texto escrito (Moles, 1975).

inhibido la formación de una cultura abierta a la sensibilidad y a las emociones que nos pueden suscitar las líneas, los colores, los valores y ritmos (Lyotard, 1974).

No parece que se pueda universalizar un recorrido de la lectura literal sobre la imagen. Esta lectura es más bien discontinua, con detenciones, vueltas atrás, vacilaciones, que el lector realiza constantemente sobre la superficie visual. La imagen visual estimula al observador para que organice su *trabajo* de lectura de modo parecido a como una partitura musical se presenta ante un director de orquesta. Los signos están allí pero cada intérprete *tonaliza* y temporaliza su propia música.

Si el lector es semejante, cuando se encuentra frente a un cuadro o una fotografía, al animal pastando en un prado que explora el espacio pictórico (Klee, 1924), se podría decir, asimismo, que la lectura es también análoga a la exploración de los primeros hombres en la Luna: se tiene una idea de lo que se va a ver, pero esta previsión es continuamente corregida por la superficie que se va encontrando.

El problema del recorrido de la mirada es importante porque nos ayuda a precisar el concepto de coherencia textual que se desarrolla aquí. En un cierto sentido, lectura e isotopía se encuentran juntas en el momento de asegurar la coherencia sintagmática del texto visual.

Para Odin (1976), la noción de *isotopía sintagmática* no implica la noción de linealidad. Greimas, por ejemplo, ha mostrado que un relato puede asimilarse por una matriz de significación que correlaciona una estructura de unidades aparecidas en diferentes puntos de la cadena discursiva. Esta homologación del discurso tiene estrecha relación con el concepto de macroestructura, la cual, dependiendo de la superficie textual, no se identifica necesariamente en forma cuantitativa —o lineal—, con ninguna unidad. Es una nueva construcción, con sus reglas propias.

Para Metz, *sintagmática* y *consecutividad* no se confunden. El sintagma se define por la noción de coactualización, dentro del mismo discurso (1971:13). Esta labor de coactualización la realiza el lector y, aunque está prevista por el texto visual, es el propio lector quien decide por dónde comienza a mirar, qué mirar, qué isotopías actualizar, cuáles dejar en la *sombra* o *narcotizar*, etcétera. Y esto no puede ser impuesto por un recorrido normativo de la vista: *El lector tiene el don de la ubicuidad* (Proust).

Cada lectura del texto visual constituye un recorrido coherente de la mirada que tiene su punto de partida en la matriz, en la red donde se hallan entrelazadas las figuras de la fotografía. Las figuras, en una fotografía, son generadas a partir de la masa fotográfica, pero cada lectura define el tipo de generación de secuencias que se efectúa.

2.1.3.2. Unidades del contenido visual

La isotopía semántica o plano del contenido tiene que ver con la coherencia interpretativa del texto visual. Esta tiene una doble condición de coherencia: existen las reglas de *yuxtaposición* que son los semas idénticos que pueden encontrarse en el texto, y la regla de *composición*, que es la ausencia de semas exclusivos en el orden sintáctico y en el orden lógico. En el caso de la imagen, hay dificultades para determinar con exactitud el estatus de los semas (unidades mínimas de contenido). Ahora bien, toda decodificación supone una competencia lingüística. Por tanto, en la imagen, no existe ninguna representación posible de una noción abstracta, sino que, cuando se define el significado de la expresión icónica, se está realizando un análisis sémico. A partir de aquí, se puede afirmar que existe una condición de composición en el plano icónico y que las relaciones determinadas en ese plano son las mismas que existen para el lenguaje.

De este modo, estudiar el problema de las isotopías figurativas es, en el fondo, estudiar el espacio textual donde se enclava una variación de lecturas y donde es posible detectar una intencionalidad comunicativa que produce nuevas unidades de significado. La imagen isotópica sería la decodificación que se detiene sobre una figura u objeto representado que aparece de forma más o menos homogénea y estructurada como un todo. Partiendo de una tipología discursiva en los mensajes visuales (véase Minguet, 1979), se pueden establecer dos grandes categorías de imágenes de ruptura isotópica o alotópica:

1. Las imágenes de alotopía proyectada, serían las imágenes alegóricas basadas sobre una convención iconográfica (la vida, la muerte, etcétera), o sobre un fantasma del espectador. Aquí, existe un funcionamiento isotópico que se rige por restricciones extraicónicas.

2. Las imágenes de alotopía dada comprenden, a su vez, dos tipos:

- a) Imágenes de alotopía dada no significativa: semejante al concepto de ruido en la teoría de la información, se refiere a las distorsiones en la expresión (fotos mal enfocadas, defectos de iluminación, temblor de la imagen en video, etcétera). Aquí, se pueden estudiar los pseudoerrores de composición, los aspectos marginales no deseados por el autor que, sin embargo, focalizan la atención del lector por diversas razones.

- b) Imágenes de alotopía dada significativa: un elemento extraño presente en la imagen, se convierte en el punto de partida de una nueva serie que tiende a una reinterpretación más o menos completa del material figurativo. Aquí se estudia la polisemia; es decir: las diversas interpretaciones previstas por el autor —o no previstas—, y que darán lugar a una ambigüedad de lectura que será resuelta solamente en la aplicación de un punto de vista de coherencia discursiva.

Es indudable que, cuando se habla de isotopías icónicas, en el fondo, se está hablando de la representación o semejanza. Hay isotopía cuando un lector nombra un objeto —o figura icónica—. Esto supone el reconocimiento. Ahora bien, ¿cómo se reconoce una imagen? A través de una semejanza analógica o digital entre el objeto y su representación icónica (véase la discusión sobre el iconismo en el capítulo 1).

De modo que podemos decir que las isotopías semánticas se determinan a través de la semejanza *paradigmática*.¹⁰ La isotopía paradigmática asegura la coherencia de una clase de significados que son extraicónicos, en el sentido que se nombra (lingüísticamente) un percepto (específico de la expresión icónica).

Resumiendo lo anterior, podríamos decir que un texto visual tiene un significante o plano de la expresión visual y un significado visual, y que ambos concurren como isotopías para construir un significado sintético que, en otras palabras, podríamos denominar el significado de la imagen.

Las isotopías del contenido pueden ser definidas en términos de reglas retoricosemánticas de representación. Podemos distinguir tres reglas de coherencia textual:

Primera Regla: Supresión. Una fotografía es un fragmento de fragmento. Una fotografía nunca puede representar totalmente el modelo ideal de lo que ha sido fotografiado. Un perfil en

10. Téngase en cuenta que, en todo caso, la imposibilidad de una gramática visual se debe a la carencia de unidades paradigmáticas de segunda articulación lingüística.

primer plano, por ejemplo, representa solamente un lado del rostro, pero es nuestra competencia perceptiva la que completa la parte significativa que falta.



Una mujer en la frontera entre las dos Irlandas. Una campesina del Ulster, con la cara cubierta por un velo para evitar ser identificada, protesta, con una escopeta, a su marido el volante del tractor. La escena se desarrolla cerca de la frontera entre la República de Irlanda y el Ulster, donde los terroristas del Ejército Republicano Irlandés (IRA) han dado muerte durante los últimos días a cinco miembros de las fuerzas de seguridad. Ayer, un camionero que se había negado a llevar el recibo se vio obligado a disparar de soldados británicos en la zona.

8

Segunda regla: Adjunción. En el caso de la imagen 8 el fusil que tiene la mujer no forma parte ni del sema /campesina/ ni del sema /trabajo/, por lo que obligará al lector a redimensionar su competencia y abducir un nuevo significado de la fotografía. El mismo caso puede representar la imagen 9, en la fotografía de la plaza andaluza, donde el sema /perro/ añade un nuevo significado (retórico) a la escena.

Tercera regla: Adjunción-Supresión, o regla de construcción. En el caso de las fotografías de la imagen 9, no aparece en ningún momento la figura o la expresión que denote el significado /parados/, que es el contenido de las cuatro fotos. Hay una adjunción en el sentido de que se agregan muchos semas que pueden provocar una cierta polisemia. Hay sustitución, en la medida en que las cuatro fotos quieren ser la expresión visual del significado /Andalucía/ y /parados/, pero que son escenas

Un polvorín llamado Andalucía



El número de edificios que aparecen en esta plaza andaluza es el resultado de la suma de los edificios que aparecen en las cuatro fotografías. El número de edificios que aparecen en esta plaza andaluza es el resultado de la suma de los edificios que aparecen en las cuatro fotografías.

9

parciales de una más vasta representación icónica. Existe una síncdoque evidente en cada una de las fotos y, en conjunto, forman una metáfora que construye, por sustitución, un significado que no está contenido en ninguna de las fotos. Podríamos decir que esta regla tiene una relación análoga a la regla de formación de las macroestructuras discursivas de la lingüística textual.

Ahora bien, ¿cuáles son los criterios pragmaticocomunicativos para aplicar estas reglas?

Toda imagen se halla en un contexto y el lector recurre a él a través de las presuposiciones. Estas presuposiciones se llaman pragmáticas y delimitan los criterios de reglas a aplicar.

a) El primer criterio es *referencial*: el lector tiene un modelo ideal de los objetos, personas o hechos representados que confronta con la representación icónica del texto visual propuesto.

En el caso de la imagen 8 el lector sabe que el grado cero referencial de una escena campesina, puede aceptar un tractor pero no un fusil. El hecho de que aparezca un fusil en la escena no le hará cambiar de modelo; es decir, seguirá pensando que se trata de una escena campesina, y deberá preguntarse qué hace el fusil junto al tractor.

b) El segundo criterio es *intertextual*: el lector no tiene conocimiento del tipo de proposición que se le propone a través de la representación fotográfica y debe buscar una clave interpretativa. Esta clave es el género, que viene definido por la pregunta: *¿qué representa esta foto?* Entonces, el lector echa mano del conocimiento de las reglas propias del género al que compete la representación fotográfica. Esas reglas propias pertenecen al contexto y puede ser designado por un pie de foto, un título, u otra proposición extrafotográfica. Tal es el caso de la imagen 9, donde el lector acepta la ausencia del trazo icónico */parado/*, porque está en las reglas del género informativo suplir la representación icónica por una estructura no icónica (por lo mismo que acepta el significado de */gobierno/*, cuando la expresión fotográfica se limita a mostrar la foto del presidente del gobierno, con lo cual está frente a un caso claro de sustitución retórica).

Las reglas del texto visual corresponden, semánticamente, a las convenciones según las cuales el lector del texto visual acepta los hábitos de representación analógico (de igual modo, como los contemporáneos de Durero, y aún más tarde, aceptaban que un tosco animal cubierto de armaduras medievales representara verosímilmente a un rinoceronte). La identificación

verbal de los objetos corresponde a una competencia enciclopédica lingüística que se apoya, a su vez, en la competencia perceptiva. Ambas son culturales, por lo que el lector, a falta de reglas más precisas para decodificar el sentido de una imagen recurre a las inferencias y abducciones. Estas últimas se basan en hipótesis que pueden ser estudiadas como presuposiciones pragmáticas, tal y como lo hacemos en este trabajo.

Un caso típico de inferencia lo representa la noción de tópico visual. Mientras que la isotopía es parte del contenido o coherencia del texto y, por ello, pertenece a la estructura semántica, el *tópico* es un instrumento metatextual; por tanto, pertenece a la pragmática.

Un tópico estabiliza el *tema* de la representación. Y en este sentido se relaciona con la isotopía. El tópico es una hipótesis del lector, quien formula una pregunta al texto (y éste es el origen pragmático del texto-género). La respuesta a la pregunta del lector se traduce en una fórmula *temática de discurso*. Se trata de un instrumento metatextual, por lo tanto, que contiene y contextualiza a todo texto visual a través de un nombre, un título, una leyenda. A partir del tópico el lector procede a verificar la coherencia interpretativa, que no es otra que la actividad de buscar y encontrar isotopías pertinentes. El tópico contextualiza el tipo de coherencia y de significado final del texto: las isotopías son un conjunto de *categorías semánticas redundantes que hacen posible la lectura del texto visual*, pero la pregunta guía que anima al lector a explorar y a efectuar propiamente la lectura desde un punto de vista activo es el tópico.

Gracias al tópico, el lector formula una hipótesis sobre qué tipo de texto visual tiene ante sí, mientras que la isotopía permite la verificación y posterior desambiguación del texto. Podríamos decir que la función de las isotopías es verbalizar cuanto de racionalidad existe en una imagen. El tópico, en cambio, tiene por función motivar una lectura. Volveremos sobre el tópico en el capítulo 3.

2.2. La imagen en movimiento

La imagen en movimiento puede utilizar diversas sustancias de la expresión. Existe la imagen en movimiento lograda por medio de la imagen fija puesta en secuencia. Esta puede ser la imagen del cómic, la fotonovela y el diaporama (o dia-tape).

La otra modalidad de la imagen en movimiento es la que se logra por medio de un plano fílmico o televisivo en movimiento al tiempo que se inserta en una cadena secuencial.

En el caso de la imagen del cómic y de la fotonovela el código lingüístico se inscribe en un texto escrito que corresponde con el *globo* de los personajes o con un *pie de imagen* fuera del cuadro. En el diaporama la situación del código lingüístico es similar al uso que se le da en el cine y en la televisión: puede ser escrito (en forma de subtitulación por ejemplo) o sonoro, o ambos a la vez.

Tanto el cómic como la fotonovela pueden definirse como una unidad narrativa que se expresa tanto visualmente como por medio de un texto escrito bajo forma de diálogos, onomatopeyas, descripciones, comentarios y ruidos, que utilizan un mismo tipo de *materia de la expresión*: la prensa escrita. El trazo característico y definitorio del cómic y la fotonovela es la secuencialidad de las imágenes alineadas sobre el plano horizontal. La dirección de lectura de estas imágenes coincide con el sentido de la lectura de la línea escrita en la cultura occidental: de izquierda a derecha y de arriba abajo (exactamente al contrario de la dirección de lectura que se utiliza en los cómics de algunos países árabes, por ejemplo). Esta es la norma, aunque existen diversas tendencias que rompen la linealidad para introducir una complejidad mayor, sea por deformación del cuadro, planificación en cruz, en hélice o en diagonal. Un factor importante a señalar también dentro de la secuencialidad es el de que, con una cierta frecuencia, el lector del cómic o fotonovela se halla ante dos tipos de percepción narrativa: en primer lugar, se hace una lectura puramente icónica del cuadro o de la secuencia y, luego, se pasa al texto escrito (nunca a la inversa). En este caso, se dan dos tipos de secuencialidades de lectura. Ambos niveles se hallan diferenciados discursivamente gracias a que existe una separación neta entre dos tipos de códigos. Como sabemos, tanto en el diaporama como en el filme, estos dos niveles son simultáneos; la palabra y la música se perciben al mismo tiempo que los colores, formas, decorados, composiciones escénicas, personajes y espacios.

Otro factor poco señalado o desconocido es la necesidad de actualizar el concepto de coherencia en los cómics y fotonovelas. Es probable que la popularidad del concepto de *anclaje verbal* de Barthes (según el cual es el texto escrito quien ejerce un rol desambiguador o interpretante, fijando el *sentido* en relación con

la imagen) haya contribuido a olvidar que es *la misma organización secuencial de la imagen la que construye su propia coherencia semántica* independientemente de si existe o no un código escrito que le acompañe: basta la imagen. El sentido o la información que el lector adquiere en las primeras imágenes será corregido más tarde a medida que avance en el pasillo o laberinto de imágenes secuenciales. El texto escrito puede jugar un factor de aumento de la polisemia como sucede con los malos textos de algunos cómics, o bien, con los buenos textos de algunos cómics *underground*, donde frente a la simplicidad de la imagen se construye un texto rotulado de ausencias y de elipsis, de tal modo que lo que se produce como resultado de la relación entre ambos códigos es, más bien, un texto de antítesis o paradoja. Por eso, lo que quizá podía servir (en una semiótica de las connotaciones más bien primitiva) para entender la relación entre una imagen publicitaria y su texto (cuya función debe ser diferente del texto estético, dado que el texto publicitario se halla dentro de la órbita del mercado y de la persuasión) no sirve para dar cuenta de la coherencia de la imagen secuencial. Seguir afirmando lo anterior sería desconocer la función comunicativa de la diégesis en la imagen secuencial (diégesis = aspecto narrativo del discurso, la *historia* que se cuenta). La diégesis no es una mera descripción (del tipo de una proposición: *he aquí un héroe*) sino que al englobar la descripción de estados y cualidades del objeto iconográfico lo convierte en objeto narrado, y ambos, descripción y narración, se hallan vinculados a la forma de presentación o discurso. En este sentido, la diégesis puede funcionar como reducción inmediata de los sentidos posibles que puede vehicular la polisemia de las imágenes. Negar esto equivale a pensar que cuando vemos una secuencia de imágenes no percibimos más que las formas internas del cuadro sin ninguna vinculación, por lo menos espacial, entre una y otra.

Las conocidas impresiones psicológicas que producen las imágenes en serie, estudiadas tanto por la Gestalt en el campo de la experiencia como por Kulechov y Eisenstein, como veremos más adelante, demuestran que las imágenes en secuencia crean un sentido que no puede reducirse al valor de las imágenes singulares. Nos hallamos en presencia de las macroestructuras semánticas que pueden estudiarse con provecho tanto en el campo de la imagen secuencial fija como de la imagen móvil del cine. El montaje secuencial que se realiza con y sobre las imágenes es homólogo al proceso de la escritura y, aunque no es tan sen-

cillo trabajar con nociones como la de sintaxis visual, si existen unas reglas de coherencia general que quisiéramos pasar a describir.

Examinaremos, por tanto, los elementos semióticos de la coherencia secuencial centrándonos directamente en el otro tipo de texto secuencial que ya hemos mencionado: *la secuencia fílmica y televisiva*.

2.2.1. Texto y discurso visual en el cine

La relación entre texto visual y discurso visual, en la imagen cinética se estrecha hasta casi confundirse, en la medida en que las nociones de secuencialidad y temporalidad son las bases de toda expresión de comunicación, sea ésta visual, lingüística o gestual.

Mientras la secuencialidad tiene que ver, fundamentalmente, con la coherencia textual-visual, la temporalidad se relaciona estrechamente con el elemento discursivo, y con la competencia del lector (porque ésta se realiza a través de una performance diacrónica). Las nociones teóricas de secuencialidad y temporalidad son necesarias para la construcción teórica de la noción de texto visual.

En primer lugar, son necesarias algunas premisas de fondo para situar el marco teórico general. La intervención teórica de Metz, en la formalización semiótica del lenguaje cinematográfico, desborda el objeto cine para situarse en un campo más vasto que podríamos denominar simplemente *audiovisual*. La imagen televisiva resulta, entonces, pertinente, a condición de que se la diferencie en el plano expresivo del soporte: electrónico en el caso de la televisión, mecánico en el cine. Tomaremos como punto de partida un artículo en cierto sentido definitorio de la complejidad teórica que representa el cine para la teoría semiótica. Pero también de la trayectoria en los esfuerzos de formalización para abrir vías a otras disciplinas. En concreto, hacia la lingüística generativa (Metz, 1977a).

El concepto de filmes, que bajo cierto aspecto se corresponde con una tradición científica, puede situarse en el seno de una teoría de la comunicación donde son el emisor —realizador— y el espectador —destinatario— quienes inauguran tal concepto, a partir del establecimiento de un número determinado de secuencias. La noción de usuario social (que es capaz de

definir un número de secuencias coherentes como un filme distinguiéndolas de otras secuencias teatrales o musicales), nos da la posibilidad de estudiar el texto visual en movimiento como una acción pragmática. En este marco pragmático habría que situar al espectador, como el que actualiza el texto fílmico a través de sus hipótesis de género, como se verá más adelante.

El primer problema con el que topamos al tratar de definir la imagen en movimiento es que —como en el cine y la televisión— ésta va normalmente acompañada de otras sustancias expresivas. De modo que es necesario reconocer la complejidad del texto visual, secuencial y temporal, como una estructura compuesta de microestructuras, tales como:

- a) Un texto visual complejo formado por imágenes fotográficas, animadas o móviles, y múltiples (o sea, susceptible de diversas lecturas).
- b) Un texto gráfico correspondiente a manifestaciones escritas que aparecen en la pantalla.

Las microestructuras anteriores caracterizan al texto fílmico o televisivo mudo, mientras que para el audiovisual, se deben estudiar, el sonido musical, el sonido verbal y los ruidos sonoros.

La simple enumeración anterior testimonia la complejidad de nociones como filme o programa televisivo. Los diferentes niveles de expresión que representa cada uno de ellos pueden ser estudiados como lenguajes que atraviesan, en todo momento, al texto fílmico o televisivo. Esta complejidad es la base de la heterogeneidad del texto audiovisual y aleja cualquier pretensión de teorizar sobre el carácter normativo de la especificidad (que ha hipotecado fuertemente la investigación durante años), que no tiene ningún resultado productivo científico ni metodológico.

Nos proponemos estudiar solamente la pertinencia visual de la imagen en movimiento como una operación metodológica y no sustantiva ni excluyente. Tal y como haremos para la fotografía de prensa y su relación con el pie de foto u otras macroestructuras lingüísticas que la contextualizan, el trazo escrito o fónico puede ser relacionado con el texto visual por la misma razón teórica.

Queda un problema por señalar; ¿en qué medida es posible teorizar sobre el concepto de texto visual en una sustancia expresiva no-lingüística, fuera del campo de la lengua natural? En primer lugar, nos encontramos con la ausencia de toda unidad discreta que es común a todos los filmes o a la televisión; la

ausencia de toda instancia semejante a un morfema; ausencia de todo alfabeto icónico. Según esto, al no haber códigos de oposiciones fijas, los filmes no ofrecerían nada más que planos sucesivos, siempre diferentes uno de otro, en relación con la duración, campo visual, enfoque, iluminación, etcétera.

En segundo lugar, la ausencia de todo criterio de gramaticalidad haría imposible una coherencia textual que le permitiera a un espectador decir: esto es un filme o esto no es un filme. Existiría, en el caso del filme o emisión de televisión, una total ausencia de textualidad por falta de coherencia y de unas reglas precisas que estructuran un texto. Para Metz (1977a), esto significaría encontrarse fuera de todo criterio de gramaticalidad y sólo quedaría lugar para una comunicación sin texto, para una circulación de imágenes que da lugar a una constante actuación entre autores y receptores: para los receptores o destinatarios quedaría el juego de las diversas competencias sociales y culturales. Y para el emisor las competencias de géneros cinematográficos. (Metz se queda corto en esta polarización, ya que *ambos polos* ponen en juego tanto competencias socioculturales como competencias de género.)

Como se ve, la existencia histórica de los géneros cinematográficos se vería reforzada por su existencia empírica misma (véase Neale, 1980), la falta de gramaticalidad llevaría a la ausencia de toda teoría textual y la falta de texto llevaría a hipotetizar la única existencia posible del filme o del programa televisivo: el género. Sólo que, entonces, nos encontraríamos con el problema de definir *qué es un género*.¹¹ Esta circularidad viciosa no puede ser aceptada por ningún teórico, por difícil que sea el camino para una formalización científica del objeto.

Porque lo que Metz llama la

"existencia histórica de los géneros fuertes: los *western* clásicos, los filmes negros americanos de los años 1940-1955, etcétera."

(1977a: 119), o tienen una consistencia empírica que puede ser teorizada, o no la tienen. Y me parece que nadie está dispuesto a cerrar una puerta que podría darnos la posibilidad de salir de la aparente pobreza de recursos teóricos puestos en juego al analizar el concepto de género.

11. Para Metz, el cine es una máquina; para Neale, esta máquina es el género.

Quando Metz habla de que una secuencia *aceptable* en un contexto puede no serlo en otro (por ejemplo, una caída chaplinesca sufrida por Humphrey Bogart, debido a la lluvia, en la despedida del aeropuerto en el filme *Casablanca*). Este criterio de aceptabilidad es —por decirlo en términos propios de este trabajo— una competencia de género, debida, solamente, a la capacidad del espectador. En realidad, Metz se está refiriendo al concepto de *adecuación*. Este concepto —largamente usado en la lingüística textual (los textos son adecuados en un contexto)— se puede realizar solamente a partir de una coherencia; es decir, a partir de reglas que pueden ser determinadas. Por tanto, si se habla de aceptabilidad o adecuación discursiva, debe aceptarse el criterio de una coherencia secuencial o textual, bajo este u otro nombre. Afirmar que existe el género sin explicar qué es, no resuelve nada.

Metz, sin embargo, deseaba proponer una vía teórica productiva, y deja abierta la posibilidad de una aproximación inédita a la lingüística generativa, por una parte, y al psicoanálisis, por otro. Personalmente, él optará por la segunda, que cristallizará en su *Le signifiant imaginaire* (1977b).

2.2.2. Secuencialidad como coherencia del filme

La secuencia en el diaporama es la articulación de imagen en imagen (fotografía por fotografía), mientras que en el cine y la televisión es la articulación de plano por plano (la distinción elemental se puede hacer solamente en el cine donde fotograma por fotograma forman un plano —el mínimo indispensable para su visibilidad—, mientras que, en la televisión, no es posible encontrar la discontinuidad del fotograma).

C. Metz (1971) ha sido el primero en establecer un código de formalización sintagmática de la banda-imagen («la gran sintagmática de la banda-imagen»). Allí se estudiaban, por primera vez, las grandes unidades fílmicas dentro de un filme. Se trataba de un código (hay otros) de montaje.

Desde un campo estrictamente empírico la articulación de plano por plano corresponde al problema técnico de los *raccords*.

En un nivel pragmático de la percepción del espectador la unidad detectada es la secuencia (de qué trata, qué tiene que ver con la anterior —o anteriores—, qué acción prepara, etcétera), y no la articulación plano por plano. Es aquí donde

se realiza, por ejemplo, la estrategia ficcional y de representación ideológica del filme, en la medida en que tiende a ocultar la articulación.

Veamos cómo se plantea el problema de la secuencia como unidad textual; es decir: como categoría semiótica. En primer lugar, si la unidad mínima de la secuencia es el plano fílmico (y no la imagen), parece conveniente definirlo semióticamente.

La imagen fílmica está definida por tres niveles:

- a) sustancia de la expresión,
- b) forma de la expresión,
- c) combinatoria de planos de la forma de la expresión.

a) *Sustancia de la expresión*: La sustancia de la expresión cinematográfica está formada —como dijimos anteriormente— por diversas materias de expresión específica, principalmente auditivas y visuales.

b) *Forma de la expresión*: Aquí, la noción de imagen fílmica corresponde a los elementos figurativos que el cine impone a los siguientes significantes:

— El encuadre:

La imagen fílmica circunscribe en un *marco* o cuadro (el rectángulo de la pantalla), un espacio plano ocupado por ciertas figuras.

Este encuadre se halla en una cadena de sucesión que puede:

- dejar fijo el espacio encuadrado o bien movilizarlo, o ambos alternativamente (por ejemplo, plano fijo de un indio escondiéndose, *travelling* de un regimiento de caballería avanzando),
- dejando fijas las figuras en el cuadro, o bien animándolas con ciertos movimientos, o ambos alternativamente (por ejemplo, primer plano del indio observando y quieto, panorámica sobre los soldados avanzando).

c) *Combinatoria de planos*: Las imágenes fílmicas o televisivas pueden superponerse en el espacio y en el tiempo, o bien sucederse como eslabones encadenándose en un orden lineal determinado.

Las definiciones de la imagen fílmica o televisiva, como puede verse, están íntimamente relacionadas con su función ex-

presiva o comunicativa, de tal modo que éstas son un punto de vista metodológico que facilita la noción de *competencia de actualización* por parte de un espectador. La importancia de una redefinición del filme desde la ciencia comunicativa (cuyo origen es la teoría de la información y la teoría de la comunicación), consiste en la posibilidad de introducir la hipótesis de un lenguaje tanto cinematográfico como televisivo partiendo de unidades que funcionan con «normalidad» en estos mismos medios: la secuencia. Algunos elementos importantes del concepto de comunicación secuencial han sido examinados por Chateau (1978). En primer lugar, la continuidad de imágenes funciona como una banda de memoria capaz de contener las informaciones de cada plano; el plano transcurre en un tiempo fijo pero no normativo; el plano puede ser obtenido por cualquier clase de realización (en rodaje normal, cine de animación con o sin cámara); por último, el plano pertenece a diferentes sustancias de la expresión, y esto permite no sólo aceptar diferentes procedimientos de realizar un filme [como *Hitler ein film aus Deutschland* (Syberberg, 1977-1979), donde intervienen marionetas, actores, transparencias, sombras y fotografías macro], sino que, también, permite aplicar los mismos criterios de definición para las secuencias televisivas (donde intervienen efectos visuales inéditos como el *chroma-key* y el enmascaramiento de imágenes, pero también la foto fija, por ejemplo).

La definición de los planos y sus posibilidades expresivas no dan cuenta, sin embargo, del concepto mismo de secuencia. A partir de esta constatación habría que, según Chateau, buscar en la misma combinatoria de planos un principio capaz de dar coherencia a la secuencia.

Para buscar un principio de coherencia se necesita trabajar con niveles y unidades de pertinencia teórica; se podría partir del plano como unidad mínima de la secuencia, homologando éste al tamaño de una isotopía, mientras que la unidad máxima puede corresponder con el filme entendido como la totalidad textual. Pero todo el problema teórico estaría en saber cómo se pasa del plano a la secuencia y de la secuencia al filme. El tema desborda el campo puramente cinematográfico o audiovisual para colocarse en el centro de los problemas de la semiótica textual (relación entre estructuras y macroestructuras).

Al parecer, hasta ahora, todo el estudio entre el plano y el filme pasaba a través de un intermediario privilegiado: la *sim-tagmática* narrativa.

En el caso de la coherencia de la sintagmática narrativa de Metz, ésta viene dada por elementos que pertenecen a la estructura narrativa (externa), pero no a una sintaxis propia del filme. La función de la propiedad combinatoria de la secuencia es, aparentemente, de pura linealidad: un plano más otro plano llegan a formar una secuencia para el realizador. Y lo que el espectador ve es un transcurrir de imágenes en línea. Pero esta definición de la secuencia excluye los conceptos de puesta en escena que, también, se hallan en el montaje, por ejemplo. Para Worth (1969), se trata de concebir la secuencia como una estrategia, destinada a dar sentido, que cuenta con más de una imagen-ocurrencia. Este sentido es transmitido tanto a través de la secuencia misma (fuera del plano), como a través de las imágenes que la forman (dentro del plano).

En las teorías clásicas (Kulechov, Pudovkin) el plano es un elemento del montaje y por ello la secuencia es un encadenamiento de fragmentos. En otro caso, el plano es una célula de montaje que engendra un fenómeno escénico independientemente de lo que representa el plano. Se trata de la teoría de Eisenstein, para quien el choque de los planos (factores dialécticos) debe producir un concepto. Las diferencias entre los modos de concebir (y teorizar) la secuencia pueden reducirse a dos: la secuencial, que funciona por simple asociación de planos, y la secuencia donde los planos no son intercambiables.

Analicemos la secuencia por encadenamiento, que corresponde a una sucesión de elementos encadenados en un cierto orden visual. Según la ley de conmutación de planos, una secuencia puede encadenarse bien, alineando una después de otra todas las ocurrencias de planos,¹² que figuran en la primera secuencia y, en seguida, las que pertenecen a la segunda; o bien, procediendo de igual modo que la anterior, pero comenzando por la última y siguiendo por las primeras. Estas operaciones de equivalencia no parecen aptas para aplicarse a la secuencia fílmica. ¿Debe existir un principio que rija el orden de las secuencias? Si existe, éste sería un principio de no conmutabilidad.

El principio de no-conmutabilidad de las secuencias podría formularse como una de las reglas para producir macroestructuras narrativas.

Partiendo de un ejemplo de secuencia de Chateau (1978), podríamos estudiar una macroestructura narrativa:

12. Ocurrencia o token, se refiere a todas las veces que un elemento lingüístico (type) figura en un texto.

- 1) 1. Plano medio de un hombre que camina en una calle llevando a un perro del lazo.
- 2) 2. Primer plano sobre el perro.
- 3) 3. Primer plano de una mano que empuja la puerta de un jardín.
4. Plano medio de un hombre que atraviesa el camino del jardín.
- 5) 5. Un hombre apuñala en la espalda a otro.
6. El cadáver de un hombre estirado y boca abajo en la tierra.

En principio, la secuencia 1) puede aceptar la conmutación de planos, sin cambiar el sentido. En cambio, si en 2) se cambian los planos 4 por 3, tendremos, no el sentido del hombre que entra en el jardín, sino del hombre que sale. Lo mismo, y más claramente todavía, sucede con la secuencia 3), donde no tiene sentido (en un filme normal) mostrar al muerto y, después, el acto por el que éste ha muerto.

En el caso de la secuencia 1) hay posibilidad de conmutación porque ello no contradice la lógica de las acciones. No se trata de una estructura narrativa, sino de una pura alineación de planos. En cambio, en las dos secuencias siguientes existe una estructura narrativa basada en una causalidad obligante de las acciones. Estas relaciones caracterizan una macroestructura narrativa; hay unas reglas que imponen restricciones a las secuencias lineales en función de la ley narrativa.

Como se ve, esta regla de no-conmutación produce una macroestructura, y se basa en el principio de la coherencia textual (si se entiende la secuencia como texto).

Pero, ¿qué sucedería si cambiara, a pesar de todo, el orden de las secuencias 2) y 3)? Como esto es posible, debemos contemplar la posibilidad teórica de que suceda. Y sucede, por ejemplo, en los filmes surrealistas, o bien en los filmes cómicos. ¿Quiere decir esto que se echa por tierra la ley de no conmutabilidad? No, porque en el caso de la secuencia narrativa esta ley es necesaria. Tanto es así que si asistimos a un filme donde los planos 5 y 6 están en el orden contrario 6 y 5, pensaremos inmediatamente como espectadores que o bien hay un error del montador, o bien que el proyccionista ha cambiado algún rollo de lugar (cosa no infrecuente en los festivales de cine); o bien que, probablemente, nos encontramos frente a un filme «diferente». Es decir, el espectador recurre (en caso de comprobar que no existe un

simple error de tipo técnico), a su competencia de género por la cual infiere que la secuencia narrativa tiene su coherencia basada en la lógica de las acciones y que, si hay ruptura de la coherencia no hay inadecuación o incoherencia textual sino otro tipo de coherencia. Por tanto, abduce encontrarse frente a un texto que funcionaría con otra regla de género, la parodia, por ejemplo. O bien se trataría de un recurso de tipo estilístico como el *flash back*, por ejemplo; esto es, en 3, primero 6 y después 5; es decir, un testigo (la cámara, por lo menos) que recuerda el crimen y que puede comenzar su recuerdo a partir del cuerpo tirado 6 y después llegar al acto 5. Pero, de nuevo, en este ejemplo, estaríamos frente a un cierto tipo de organización del género cinematográfico donde la ruptura de la coherencia de combinatoria de la secuencia es, real y teóricamente, otro tipo de coherencia basada en la oposición con la secuencia narrativa. De modo que nos encontramos con dos tipos de lógica en el filme: la lógica de las acciones y la lógica del discurso fílmico.

Pero, el problema principal consistirá en la existencia, o no, de una sintaxis propia de la secuencia donde se hallen restricciones sistemáticas del buen orden en la formación (para el emisor o realizador), y en la comprensión (para el destinatario o espectador) de las secuencias visuales.

Según lo anterior, si queremos hablar propiamente de reglas de la construcción y lectura de la secuencia, éstas no son específicamente cinematográficas. Así, las reglas de la coherencia narrativa, que pertenecen a una lógica de las acciones no son reglas propias de la secuencia, son superestructurales.

Conviene decir dos palabras sobre el concepto de superestructura. Van Dijk (1981), afirma, refiriéndose al *discurso*, que hay estructuras que no se corresponden con niveles gramaticales, se trataría de dimensiones de discurso tales como la estilística, las estructuras retóricas (y las figuras). Además, muchos «tipos de discursos o géneros tienen un esquema específico de superestructura que consisten en categorías que ordenan globalmente al discurso como un todo». *Las superestructuras son esquemas globales de organización convencional de los tipos de discursos o géneros.*

¿Deberíamos decir que las secuencias tienen sólo reglas superestructurales, como las narrativas; es decir, grandes esquemas globales que caracterizan el género? No parece que se pueda afirmar tan radicalmente lo anterior en la medida que existe un *texto fílmico* (el filme tal, con un principio y final, un

argumento, unos personajes que relatan acciones, un estilo de construcción de las situaciones y las escenas; en síntesis, una escritura textual (véase Bettetini, 1975). De modo que debería ser posible teorizar, también, una macroestructura; es decir, una relación entre las microestructuras de construcción fílmica (planos, escenas, secuencias; códigos del montaje, de la representación, de la puesta en escena; códigos tecnicoestilísticos como los movimientos de la cámara, encuadres, uso del color y los objetivos, etcétera), y las macroestructuras recíprocamente determinadas. Y esto puede ser estudiado en un nivel semántico y pragmático, como, por ejemplo, estudiar los códigos cinematográficos como formaciones de tópicos en diferentes niveles textuales hasta formar macrotópicos que puedan ser derivados de niveles locales del filme.

— El otro posible concepto base del encadenamiento secuencial se refiere a *la ley de asociatividad*; esto es, si se aceptara la ley de la asociación en la secuencia fílmica ello significaría que puedo poner una secuencia en cualquier lugar de la cadena fílmica, y siempre se obtendrá una comprensión particular. Otro ejemplo de secuencia asociativa, decíamos, es el famoso «efecto Kulechov» (Mitry, 1963, Vol. I: 281), según el cual, si se muestra el primer plano de un rostro inexpresivo; después, otro plano con un plato de sopa, los espectadores darán a la secuencia un significado del tipo: «este hombre tiene hambre». El «efecto Kulechov» funcionaría porque, a pesar del rostro inexpresivo del actor, el espectador le asigna una significación por pura asociación de imágenes. (Con lo que, de paso, se estaría afirmando una aparente «neutralidad» de las imágenes en sí, dependiendo todo del contexto secuencial en que se les encadena. Pero es difícil de mantener teóricamente algo parecido.) En esta concepción, habría probablemente una interpretación del principio de la Teoría de la Forma que afirma que la significación del todo es superior a la suma lineal de la significación de las partes.

La concepción de Eisenstein (1939), encuentra, aquí también, su parte identificable: la yuxtaposición de dos planos separados y su resultado difieren totalmente.¹³ De ahí que toda secuencia es un choque de contrarios, mientras que, para Pudovkin, se trataba de un encadenamiento. De modo que, si tomáramos la definición de Eisenstein como válida, no se podría hablar de significación del filme más que como totalidad, no tiene

13. Eisenstein afirma además que el plano, como célula del montaje, no tiene valor en sí.

sentido buscarla en los elementos que lo componen. Esto quiere decir que no es posible estudiar una sintaxis del filme sino sólo una semántica, y que el significado de un filme sólo es un discurso superestructural.

El concepto de la pura linealidad de la secuencia es incapaz de dar cuenta de otros factores importantes en el discurso fílmico tales como el montaje y el guión. El guión es el texto de continuidad entre las secuencias, las previsiones de todas las escenas que serán encadenadas linealmente, mientras que el montaje es la puesta a punto (por medio de la acción de discontinuidad; o sea, del corte y recorte de segmentos), la readecuación y la manifestación que el guión, en cierto modo, ocultaba. Estas operaciones se realizan determinando segmentos de tamaño que van más allá del concepto de secuencia. Son bloques de secuencias que podrían llamarse macroestructuras fílmicas.

Normalmente, en los libros clásicos de cine no se llega más allá del estudio del plano-secuencia y de la secuencia. Sin embargo, nadie da cuenta de fenómenos típicamente macroestructurales como la sinopsis (llamado *trailer* en España), donde ciertos planos vuelven a ser reagrupados de modo original respecto a su primitivo lugar en el filme, representando diversas secuencias. Esta macroestructura no puede confundirse con ninguna secuencia y, sin embargo, las contiene. Se trata, evidentemente, de otro tipo de agrupación por bloques, superior a la secuencia. El ejemplo de la sinopsis sería, en todo caso, un ejemplo de macroestructura discursiva, semejante al resumen en el texto escrito.

Las macroestructuras textuales del filme se realizan, según Chateau, por la generación de secuencias. Siguiendo con el ejemplo propuesto anteriormente, podemos construir la secuencia 4, combinando las secuencias 2 y 3 del siguiente modo:

- 4) 7. Plano medio de X que atraviesa el camino del jardín.
8. Y apuñala a Z.
9. El cadáver de Z estirado sobre la tierra.
10. Continuación del plano 7.
11. Primer plano de X que empuja la puerta del jardín.
12. Repetición de 9.

Si los planos se montan de 7 a 12, tenemos una secuencia lineal que está caracterizada por el orden de los planos. Este orden de los planos obedece a una lógica de generación de imá-

genes, de izquierda a derecha, según una lógica de opciones que parte de la primera y donde cada plano siguiente está determinado por el inmediatamente anterior. Esta lógica de linealidad está determinada por el contexto que exige para su comprensión cada plano dentro de la secuencia, pero, sintácticamente, éste puede tener infinitas variaciones (en principio), de ángulos, objetivos, tiempo, color, figuración, etcétera.

La infinita variedad de los modos de representación de cada plano en secuencia se debe justamente a la *ausencia de una gramática icónica*. Esto lleva a afirmar a Chateau que no existe posibilidad de estudiar teóricamente el filme como una dialéctica entre planos sintagmáticos y paradigmáticos:

"existe una estrategia de comprensión del filme que implica un principio paradigmático, pero no existe un paradigma del filme preestablecido" (3-18).

Se pueden definir tipos de secuencias como ABA, que obedecen a un esquema determinado (alternancia, por ejemplo), y que el espectador puede reconocer como un tipo (por distinguir A de B). Pero no se trata de categorías lingüísticas, como el nombre o el verbo. Sin embargo, el espectador está constantemente corrigiendo su comprensión, optando entre seguir una hipótesis u otra, tal y como ha tenido que hacer el cineasta al construir su filme. Esto quiere decir que existen unas estructuras determinadas que concurren a dar sentido a las secuencias sin estar, ellas mismas, sujetas a una gramática paradigmática (a códigos fijos, diríamos en términos semánticos, en la medida en que la competencia del realizador y la competencia del espectador actualizan esa máquina semantico-pragmática que es el texto fílmico).

Afirmar que la secuencia funciona como un encadenamiento (Pudovkin en Eisenstein, 1949), ¿significa que se puede estudiar como un proceso relacional? Si así fuera, cada elección de una ocurrencia visual estaría determinada por las elecciones precedentes. La comprensión de las secuencias 1, 2 y 3, puede hacerse gracias al proceso relacional. Pero la secuencia 4 no puede ser comprendida más que parcialmente por el proceso relacional, porque se trata de un bloque secuencial que tiene relación con otras secuencias. Y entonces nos encontramos una vez más con la estructura sintagmática estudiada por Metz. Metz estudia la «gran

14. Proceso relacional: la elección de un plano está determinado por la elección de un plano anterior.

sintagmática» del filme, es decir, niveles de grandes unidades del filme en el plano visual que en algún caso puede corresponder con la secuencia pero que también puede ser un grupo de secuencias, grandes segmentos del filme.

2.2.2.1. Reglas de la secuencia fílmica

El espacio de construcción de la coherencia cinematográfica, sin embargo, no se da sólo a nivel de las grandes unidades sintagmáticas, o por lo menos, no es allí donde se juega sino en la articulación de imagen en imagen. Y con esto se vuelve una vez más a la importancia del montaje como código estratégico de la coherencia fílmica. Parece ser que, desde una competencia psicológica, las grandes unidades sintagmáticas son más fáciles de comprender que el intercambio entre plano y plano. En la gran sintagmática, las articulaciones presentan una gran analogía con las articulaciones verbales por lo que las estructuras narrativas parecen más coherentes que la articulación icónica entre plano y plano. En el contexto del cine narrativo clásico, la gran sintagmática asigna a todos los fragmentos fílmicos (secuencias de un solo plano, secuencias con diversidad de planos) una coherencia estructural que es producida por la relación entre una proposición narrativa y su representación visual. Una proposición narrativa del tipo «Tales te buscan para matarte» es exactamente igual en *Crónica de una muerte anunciada* (G. García Márquez, 1980) que en *Hig Noon (Sólo ante el peligro)*, F. Zinneman, 1950). Pero la puesta en escena cinematográfica que se haga de esta proposición es independiente de la proposición narrativa. El funcionamiento modélico de la gran sintagmática puede aplicarse a nivel metafílmico, es decir, caracterizando todos los filmes donde el plano funciona como una unidad fílmiconarrativa (Chateau-Post, 1979).

El carácter «invasor» de la gran sintagmática se revelaría en su función reductiva al pretender esquematizar bajo este término paraguas a todas las secuencias fílmicas. Si la estructura narrativa y la estructura de la expresión fílmica son independientes, no se comprende cómo se podría hablar de una coherencia entre los aspectos sintácticos y los aspectos semánticos. Por ejemplo, una proposición narrativa del tipo «Tales te buscan para matarte» que podemos formalizar como «Y es buscado por X» puede representarse fílmicamente: a) en un solo plano

autónomo (y éste a su vez puede ser un plano general, un plano medio, un *travelling* o un picado); b) en un sistema de montaje AB (A, plano de Y; B, plano de X), o c) en un sistema de montaje «trenzado» ABAB. A este esquema de montaje se le pueden asociar diversas proposiciones narrativas. Por ejemplo, en el sintagma narrativo ABAB:

A = Y habla con X.

B = Y mira a X.

A = Y escapa de X.

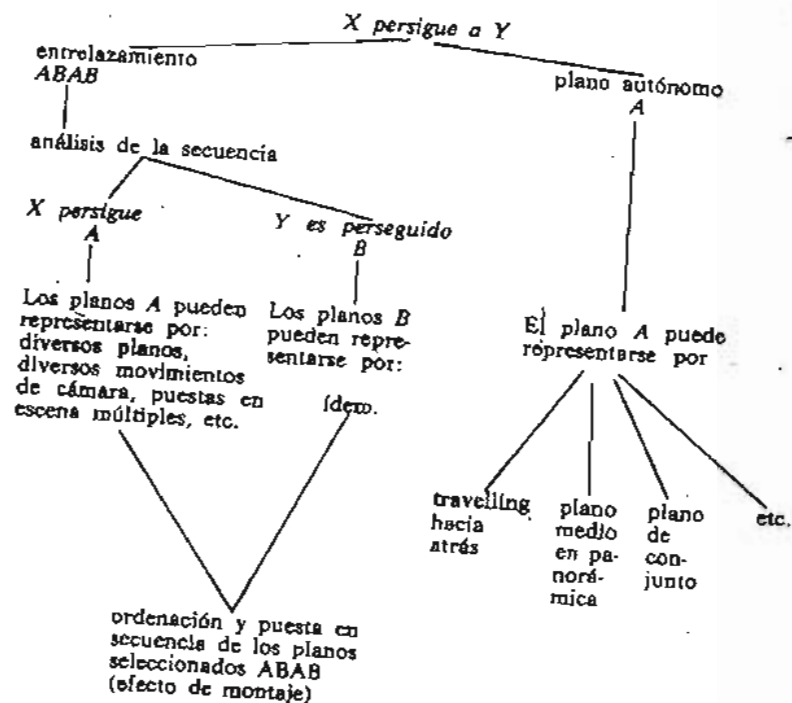
B = Y dispara a X.

Pero la proposición narrativa, como hemos dicho, también puede representarse por un plano autónomo A. ¿Qué diferencia existe entonces entre los dos tipos de formalización? Para Metz (1968), este esquema sintagmático permite que el espectador pueda comprender semánticamente la secuencia, mientras que el escoger entre uno u otro esquema provocará una diferencia de estilo. Más tarde, el propio Metz (1973) añadirá que no se trata sólo de una coherencia semántica del mensaje narrativo sino también de una actualización discursiva que tiene su asiento en la expresión fílmica. Metz no lo dice exactamente con esta formulación, sino que habla de denotación y connotación, pero no parece tergiversar su intención.

Existe un intento de recuperación generativista de Metz realizado por Chateau y Fost (1979) a través de un esqueleto de análisis que va desde un estado implícito (la significación narrativa) hasta un estado explícito (que no atreviéndose aún a llamarle actualización fílmica, dejan como una descripción estructural) y que, en mi opinión, nos permite, en primer lugar, frente a la libertad de elección entre un número indefinido de estructuras formales, mantener una delimitación basada en la capacidad de proposiciones narrativas; en segundo lugar, reducir al mínimo el espacio entre la significación narrativa y la representación fílmica en el caso del plano autónomo.

La lectura del esquema propuesto es doble: Desde un punto de vista analítico (el del teórico) el sentido de la lectura va desde el plano inferior al superior. Desde una óptica de la actualización realizada por el espectador, el sentido de la lectura ha de ser forzosamente desde el plano superior al plano inferior (desde una exigencia estrictamente discursivo-empírica).

ESQUEMA 3



Queda todavía un problema, ¿cómo pasar de este esquema estructural de códigos secuenciales a un esquema dinámico de secuencias? Esto nos lleva a buscar los niveles de coherencia narrativa en el filme más allá del montaje de los planos. La coherencia es fijada en este caso por las relaciones dinámicas de la puesta en escena dentro del plano (Godard: no basta encuadrar físicamente es necesario hacer un plano, tener un punto de vista). En una secuencia de persecución, de sintagma ABAB, si se representa un plano de perseguidores en A, supongamos al galope por el desierto protegidos por la noche, y un plano de los perseguidos en B; supongamos también al galope pero esta vez atravesando un prado inglés en una soleada mañana, el valor sintagmático de esta secuencia será difícil de mantener con coherencia en un filme clásico. La coherencia secuencial en el filme no está dada sólo por el plano diegético sino también por la representación icónica dentro de cada plano: personajes, objetos y espacios

físicos. La coherencia secuencial del encadenamiento de los planos obedece, por una parte, al aspecto dinámico de la representación dentro del plano (todo el marco visible de lo exhibido en un encuadre) y, por otra, a un aspecto funcional del montaje (cada plano se filma pensando en el empalme que deberá realizar el montador, como si se tratara de una estructura vacía cuyo único valor consiste en su aptitud para funcionar en continuidad). Desde la perspectiva de la competencia de Autor, la puesta en escena es empíricamente atribuible al realizador, mientras que lo segundo es competencia empírica del montador, que puede, o no, coincidir con la figura del realizador. La coherencia secuencial debe tener en cuenta, basándonos en la relación interna/externa del plano y del montaje, tres tipos de reglas icónicas sintácticas (isotopías de la expresión filmica):

a) La coherencia espacial que viene dada por la puesta en escena (dentro del plano) y su relación con las reglas del montaje (fuera del plano), que no necesita de una unidad espacial prefilmica y física. Por ejemplo: en plano A, un personaje mira hacia arriba y fuera de campo; en plano B, una mujer se lanza al vacío desde un rascacielos. La filmación de esta secuencia, que consta de dos planos, no tiene por qué obedecer a la unidad física de representación sino sólo a una unidad de montaje.

b) Es necesario que en la alternancia de planos, como en el sintagma ABAB, no sólo existan dos unidades paralelas (o dos personajes en dos planos), sino que cada uno de los actantes debe realizar acciones que lo transformen en personaje que cumple funciones narrativas que se interaccionan entre ellas según el criterio espacial de a.

Pero la coherencia secuencial no puede limitarse sólo a dar cuenta del funcionamiento de un género, el del filme narrativo clásico, por más numeroso y consagrado socialmente que esté. Como ya dijimos anteriormente, existen filmes que tienen una coherencia diferente a la de la sucesión lineal. Esto nos lleva a plantear una tercera regla en el concepto de la secuencia:

c) La unidad secuencial no es coherente si no se da relación entre el espacio y el tiempo de la narración. Dos planos filmados en lugares diferentes no pueden formar una unidad inteligible si no existe la simultaneidad temporal. Sin la temporalidad sería prácticamente imposible hacer comprender, por ejemplo, gran parte del funcionamiento de los programas informativos en la televisión. En *Smultronstället* (Fresas Salvajes, Ingmar Bergman, 1950), la complejidad del filme se realiza a través de una

continua alternancia entre la realidad y el sueño, presente y pasado. Aquí es la temporalidad del inconsciente del protagonista la que mantiene y asegura la inteligibilidad del filme.

En el capítulo siguiente analizaremos las reglas de la coherencia temporal en el cine.

2.2.3. La coherencia temporal en el cine

La imagen en movimiento no se puede concebir sin el cambio y sin el tiempo. Si no hay cambio no hay tampoco sucesión de imágenes y, por consiguiente, tampoco hay tiempo. El tiempo implica la sucesión. La sucesión es cantidad de imágenes (el número de imágenes), y la cantidad origina al tiempo (véase Bettetini, 1979).

El lenguaje del cine y de la televisión se expresan a través de la lógica temporal de las acciones que exhiben (y de allí la gran carga de realidad y de credibilidad con que aparecen los hechos representados, los personajes y las cosas), pero también a través de la lógica discursiva que construye el realizador y su equipo técnico. La lógica temporal se refiere a la realidad filmada, mientras que la lógica discursiva tiene que ver con el discurso fílmico sobre la realidad prefílmica. Ambas lógicas se hallan construidas en el filme de una manera definitiva, como un texto cerrado. Pero en la actualización de la proyección fílmica o en la transmisión televisiva la expresión temporal y discursiva coincide con un tiempo de la historia y con un tiempo de la lectura. La lectura de la imagen en movimiento se hace por medio del encadenamiento ininterrumpido del sentido a través del cambio continuo de relaciones entre las imágenes, la comprensión de las totalidad perceptivas que se hallan a lo largo de la cadena de sucesión de planos (véase Mitry, 1965). La articulación de esta lógica de sucesión de planos es rígida (aunque no gramaticalizada, como hemos visto en las páginas anteriores, o por lo menos, sin una estructura gramatical fija) y el espectador debe aceptarla (querer ver) para comprender el discurso fílmico más allá de la historia.

2.2.3.1. Tiempo del acontecimiento y tiempo fílmico: tiempo del enunciado y tiempo de la enunciación

En el primer capítulo nos ocupamos ampliamente del debate sobre la representación de las imágenes que para la semiótica

toma la forma teórica de la discusión sobre el iconismo. También nos hemos ocupado de cómo el cine mantiene una relación icónica con los objetos representados, aunque indirectamente, a propósito de la secuencialidad fílmica. El tiempo, junto con el espacio, entra en el discurso teórico sobre el filme de la mano de la narración. En toda narración se pueden distinguir, desde el eje temporal, un tiempo correspondiente a la sucesión de hechos en una unidad, o marco temporal, y un tiempo que es el resultado del aparato reproductor: la voz para la narración oral, el filme para la narración cinematográfica. Cinematográficamente hablando existen, por tanto, dos tiempos: 15 En primer lugar, cuando existe coincidencia entre el tiempo de la enunciación y el tiempo del enunciado: el tiempo de la historia narrada coincide con la expresión fílmica descartando toda alteración temporal. En segundo lugar, la no-coincidencia entre el tiempo de la enunciación y el tiempo del enunciado: el tiempo de la historia no coincide con la forma temporal en que ésta se expresa. La transgresión de la coherencia lineal viene producida por manipulaciones técnicas del aparato cinematográfico consistente en acelerar o detener la imagen, o aminorar la velocidad normal o, finalmente, escamotear fragmentos grandes o pequeños de secuencias temporales correspondientes a los acontecimientos que se narran.

1. Comencemos por la coincidencia entre acontecimiento y presentación fílmica. La semejanza entre una y otra temporalidad se convierte, por medio de la reproducción mnemónica del tiempo «real», en una identificación pasiva por parte de la temporalidad fílmica; que en ningún caso se puede tratar de un «doble» o de una identificación que lleve a tomar el filme como tiempo real, lo que ha sido suficientemente discutido a propósito del iconismo en el capítulo 1. Pero la analogía entre ambas temporalidades es aquí muy fuerte. Veamos algunos ejemplos.

En la historia del cine existen casos de identificación de ambas temporalidades a lo largo de todo un filme, o por lo menos, en gran parte. Este es el caso de *Hig Noon (Solo ante el peligro, Fred Zinneman, 1950)*. La estructura dramática del filme depende de la llegada de un forajido, quien junto a sus cómplices piensa vengarse del sheriff por haberlo mandado a la cárcel. El tiempo, que va desde la espera del tren con el ven-

15. Véase Bettetini, 1979, que aparece hasta ahora como el esfuerzo más reciente para dar una visión general sobre la problemática del tiempo en el cine desde un planteamiento semiótico.

gador hasta el duelo final, coincide en gran parte con el tiempo fílmico. El tiempo fílmico es leído como el «tiempo que falta» para el encuentro entre los antagonistas y es controlado por los diversos relojes (el del jefe de la estación, el del *sheriff*, etcétera).

La coincidencia total entre ambas temporalidades puede encontrarse en *Sleep* y en *Empire* (Andy Warhol, 1963 y 1964). En el primero, la cámara rueda en continuidad durante las 8 horas en que duerme un hombre. En *Empire*, observamos, también durante 8 horas continuas, el edificio del Empire State.

En el caso de coincidencia parcial de temporalidades nos encontramos con una práctica normalizada dentro de la cinematografía. La rutina expresiva habitual en el cine quiere que, por necesidades productivas, narrativas y sociológicas (del público), la semejanza de temporalidad se dé totalmente en el plano discursivo, y sólo puntualmente en el relato de la historia de los hechos. Las coincidencias temporales en este segundo tipo de filmes no pasan de estar restringidas a una intencionalidad comunicativa y no van más allá de una funcionalidad descriptiva o estética bien delimitada.

Como ejemplo de secuencia coincidente por razones descriptivas podemos citar las que se dan en *Un condenado a muerte se escapa* (1956), de R. Bresson, donde la temporalidad fílmica está al servicio de la paciente preparación de la fuga de la cárcel. Un caso parecido tendríamos en diversas secuencias de *El imperio de los sentidos* (Ai no Corride, N. Oshima, 1976), donde la cámara está al servicio de la observación del juego amoroso y la exhibición de los cuerpos. También existen coincidencias parciales de temporalidades con fines retóricos (mostrar el todo, subrayar la continuidad espacial del tiempo) en diversas secuencias de filmes como *Los desesperados de Sandor* y *Silencio y grito* (M. Jancsó, 1964 y 1968), así como en *Novecento* (B. Bertolucci, 1975) especialmente en el plano secuencia donde el cámara desciende en una grúa con la cámara al hombro y, sin dejarla, continúa a pie avanzando en sentido contrario a la multitud que marcha acompañando los féretros de las víctimas del incendio de la Casa del Pueblo.

2. Ruptura entre tiempo del enunciado y tiempo de la enunciación. La coherencia temporal de la imagen no se limita sólo a la coincidencia física entre la secuencia de los actos y movimientos con la duración del encuadre. Al contrario, esta ruptura del espacio y del tiempo «reales» a cambio de un tiempo «fílmico», por ser una transgresión de la normalidad de nuestra

experiencia en el mundo, constituye en gran parte un factor pedagógico de expresión en el cine, porque nos enseña a mirar la realidad desde una óptica menos rutinaria y, al mismo tiempo, aprehender un lenguaje nuevo. Se ha dicho con frecuencia que una de estas anomalías de la expresión, como es el caso del tiempo acelerado, tenía una significación cómica; pero se olvida que esta transgresión a la norma actual era el modo acostumbrado en que nuestros abuelos percibían las imágenes cinematográficas. Si Chaplin y otros cómicos lo utilizaron como recurso cómico éste no debe quedar necesariamente encerrado dentro de un solo género. El movimiento acelerado en ciertos filmes de Mc Laren como *Blinkity Blank* (1953), crean un dinamismo perceptivo y una riqueza expresiva que están lejos de ser cómicas. La utilización del movimiento acelerado tiene también funciones descriptivas y estrictamente narrativas.

El efecto contrario al anterior, la disminución de la normalidad del movimiento o «cámara lenta», tiene también una multiplicidad de usos en el cine. Desde las conocidas imágenes lentas de saltos o llegadas a la meta en las competiciones atléticas, pasando por su función descriptiva en los filmes científicos ha llegado rápidamente a una explotación despiadada (y previsible) en la publicidad televisiva.

Finalmente, otro tipo de anomalía temporal, como es la detención del fotograma en la pantalla (*arret sur l'image, frame stop*) evidencia con mayor énfasis el origen fotográfico del cine y la ilusión puramente psicológica del movimiento simulado. Por lo general, los filmes utilizan con precaución alguno de estos efectos transgresores de la temporalidad, pero se dan algunos casos; sobre todo en los filmes modernos, de una mayor productividad narrativa de la ruptura del movimiento. Tal es el caso de los tres recursos utilizados en un solo filme como en *Impacto* (*Blow out*) de Brian de Palma, 1982, donde el movimiento acelerado sirve para esquematizar la trayectoria de la caída del automóvil reconstruida a partir de unas fotografías sueltas; la lentitud sirve para localizar la trayectoria de la bala y el lugar de origen; la detención del fotograma, finalmente, para relacionar el tiempo del accidente con el sonido de la explosión.

Como hemos señalado anteriormente, la ruptura de la normalidad temporal en el cine tiene efectos semánticos que se integran en la narración. Los tres ejemplos que hemos visto hasta ahora no completan, sin embargo, el modo de funcionamiento temporal del filme. Llegamos así a lo que podríamos llamar el

tiempo transgredido (desfase entre el acontecimiento y el discurso) incorporado a la «normalidad» narrativa: una sucesión de planos montados en continuidad en relación con una sucesión discontinua de hechos y acciones. La normalización de la transgresión temporal permite que una historia que se desarrolla en cualquier magnitud de tiempo pueda ser narrada en un tiempo fílmico autónomo: dos días o cien años pueden ser condensados mediante una operación de reducción de la información inútil en no más de una hora y media.

Algunos autores (Burch, 1970; Bettetini, 1979) parecen sostener que la reducción de la información audiovisual en el cine constituye por sí misma una figura retórica del tipo de la elipsis. Sin embargo, ha de recordarse que la elipsis verbal no es sólo la eliminación de algunos elementos en una cadena sintagmática: como por ejemplo de tipo situacional («¡Lo he terminado!» por «¡He terminado de escribir un verso!»), gramatical («Exhausto» por «me encuentro exhausto»). La elipsis es además, y principalmente, una figura retórica porque la omisión de ciertos elementos que son necesarios para la comprensión son escamoteados por el autor con el fin de reforzar el juego comunicativo y estratégico con el espectador (esconder un personaje, una acción, un objeto, a fin de aumentar el juego de inferencias y la cantidad de hipótesis de interpretación, como es el caso de los filmes de suspense). Por tanto, si el cine utiliza la elipsis por razones de economía narrativa y de funcionalidad en el montaje, la figura retórica no se da verdaderamente hasta que se suprime un fragmento visual necesario y no superfluo ni inútil para la comunicación o la significación del filme. La elipsis, como figura retórica en el filme, no es sólo la supresión de elementos gramaticales o sintácticos, éstos son también semánticos. Es decir, para que haya elipsis, como efecto intencionalmente comunicativo y no sólo de tipo gramatical, es necesario que cualquier reducción de la información en el plano de la expresión tenga un efecto en el plano del contenido.

ESQUEMA 4

LA RUPTURA TEMPORAL EN EL FILME, LA FOTOGRAFIA Y LA TELEVISION

Nivel de la sustancia de la expresión		
CINE	FOTOGRAFIA	TELEVISION
Plano acelerado	Foto nocturna con impresión de las huellas de los objetos luminosos	La «vuelta atrás» en la repetición en moviola
Plano en cámara lenta	Foto «movida»	La repetición de la secuencia en moviola
Detención del fotograma	Foto fija de la prensa	Transparencias y cromakey (mapas y fotos de archivo)
Elipsis temporal	Fotonovela	Resúmenes de programación o de información ya presentada

ESQUEMA 5

FUNCIONES SEMIOTICAS DE LA COHERENCIA TEMPORAL:

	SUSTANCIA	FORMA
EXPRESION Tiempo del Discurso	Tiempo del medio (fílmico)	Tiempo de la enunciación (tiempo de la lectura)
CONTENIDO Tiempo de la Historia	Tiempo de los hechos y acciones (prefílmico)	Tiempo del enunciado (tiempo del mensaje)

El lector en la imagen

3.1. *La imagen, la comunicación, el lector*

Una teoría de la imagen se puede delimitar en términos de una textualidad, es decir, como una comunicación que se articula más allá de la manifestación de códigos (específicos o no) y que depende para su actualización discursiva de una interacción que se juega entre emisor y destinatario. A partir de aquí, el discurso de la imagen funciona como una negociación pragmática. *Pragmática*, porque existen unas competencias que bajo formas de presuposiciones señalan —y guían— a un lector para que dé cuenta de las claves de lectura del texto, de su coherencia y de sus objetivos comunicativos. *Negociación*, porque el texto icónico funciona como un «asunto» que debe ser tratado a través de una gestión donde se evalúan ventajas y desventajas de ciertas orientaciones pragmáticas. Se trata del ajuste de un convenio entre dos interlocutores, donde cada uno (emisor y destinatario) es —puede ser— diligente y cuidadoso, tanto en la acción como en el efecto de negociación del texto.

Se trata de un verdadero *pacto* entre partes que se obligan mutuamente sobre la materia del texto comunicativo. Esta materia —que es el texto— base de la comunicación de masas no es, de ninguna manera, fortuita o eventual: el autor o emisor prevé las diferentes opciones a las que someterá su producto el lector o destinatario. Este pacto que se realiza en la imagen visual por un mostrar-exhibir (del autor) y por un ver-mirar (del lector) no es conmutativo, en la medida en que cada uno conserva su propio rol estructural. Pero ambos son activos, están de la parte, o de la modalidad, del HACER:

- fotografiar es un hacer-ver de un autor
- leer es un ver-hacer del lector en la fotografía.

Esta estrategia comunicativovisual constituye el hilo conductor del presente capítulo.

Distinguiremos, en primer lugar, entre las categorías de emisor y destinatario tal como se definen en el ámbito de una teoría textual diferenciándolas de las que se proponen en una teoría de la comunicación. Tanto el emisor como el destinatario —que corresponden con los polos físicos de la comunicación de masas— pueden a su vez estudiarse, en un sentido amplio en la pragmática, que comprende también disciplinas como la sociología, la psicología social, la antropología, etcétera. Pero nosotros nos limitaremos, desde una intención metodológica, a estudiar una bipolaridad teórica que se construye (y que por tanto no está dada a priori) en el momento de la producción del texto visual y su constitución como discurso. Nos referimos a un AUTOR y a un LECTOR teóricos que construye el texto como instancia productiva y significativa. Asimismo, tanto el Autor como el Lector se estudian aquí como categorías que se encuentran sólo en los textos visuales de la comunicación de masas. Esta restricción metodológica es importante a fin de comprender que esta teoría se mantiene en el marco de los aportes interdisciplinarios de la semiótica, la semántica y la pragmática, al mismo tiempo que la semiótica los atraviesa a todos en el contexto de la comunicación de masas.

Desde el momento en que el análisis del texto visual comprende la interacción comunicativa y las condiciones en que ésta se realiza, podemos estudiar la *competencia visual del espectador* (como transformación del Lector) como espacio donde se realizan las condiciones para que los objetivos comunicativos de la ima-

gen se lleven a cabo. Se trata, en consecuencia, de estudiar las reglas que forman el juego comunicativo en el texto visual. El terreno de encuentro entre ambos polos de la comunicación (que definiremos también en términos de un acto de enunciación) es el discurso visual. El uso de la pareja texto-discurso es análoga, por otro lado, a la distinción texto-contexto. Esta última precisa su estatus en la comunicación de masas, por ejemplo en la relación texto y género de comunicación. En cambio, el discurso tiene que ver con la actualización de la competencia comunicativa pero dentro de un marco social de comunicación mucho más amplio que la taxonomía discursiva.

De acuerdo con lo anterior, destaquemos dos principios orientadores:

En primer lugar, la percepción no es la única forma de acceso que tiene el Lector frente al texto visual. La percepción no puede separarse de la comprensión: todo acto de ver implica un querer saber lo que se ve (origen de la pregunta por el género que hace el espectador: ¿qué estoy viendo?).

Por otra parte, esta comprensión no es solamente lingüística (distinción de un enunciado del acto de enunciación, por ejemplo: distinguir entre historia narrada y forma de enunciarla como tal), sino que hay opiniones, categorías conceptuales, informaciones que subyacen a la comprensión lingüística visual. Los resúmenes que hacen los espectadores de un programa televisivo muestran, bien a las claras, que el destinatario construye (justamente, porque es un lector activo) nuevas fórmulas lingüísticas y también se inventa escenas que sintetizan largos períodos (como decir, por ejemplo: *esta película narra el asalto a un tren*, cuando en realidad, el asalto al tren está constituido de cientos de escenas preparatorias).

En tercer lugar, la comprensión del Lector no es externa al texto visual. Este, se origina a partir de las estructuras no lingüísticas que lo construyen, así como en el interior del tipo de discurso iconicoverbal que produce el propio texto.

La comprensión del Lector es una tarea pragmática; una verdadera manipulación en el sentido del HACER. Es el destinatario de la Comunicación quien construye su rol de Lector; se hace o se transforma en Lector, porque actualiza unas competencias que son las informaciones presentes en el texto confrontándolas con las de su propio SABER. Una fotografía no es una ilusión total (véase Gombrich, 1983) porque el observador puede levantar la vista y compararla con el mundo no fotográfico, con

la literatura, con la ciencia, con otras fotografías sobre el tema, etcétera. Esta operación de comprensión no es solamente referencial; es típica de la función inferencial que realiza el Lector cada vez que está frente a un texto visual.

Todo texto visual es un mapa que el observador recorre con la mirada descubriendo tópicos conocidos. Pero, también infiriendo nuevas informaciones implícitas en la representación visual. En ese mapa espaciotemporal —que es todo texto visual— se encuentran las indicaciones a seguir, las fronteras a respetar, las orientaciones pragmáticas de los signos, las escalas de valores, los esquemas macroscópicos, etcétera. Todo Lector se embarca en la aventura de leer, gracias al mapa borgiano de los mundos posibles y de su universo cognoscitivo. Las inferencias pragmáticas representan la geografía de las competencias textuales y de género que el lector debe actualizar en forma *adecuada*, es decir, respetando los roles sociales que producen los tipos cognoscitivos, la jerarquía de personajes y de marcos de referencia, etc., factores todos que pertenecen a una teoría de los actos lingüísticos, pero que también estudia la microsociología (véase Wolf, 1982).

La intencionalidad no cae fuera del cuadro comunicativo del discurso visual y de ello quisiéramos también dar cuenta al afrontar el tema de la enunciación.

3.1.1. La estrategia del Autor y del Lector

Por lo dicho hasta ahora podemos afirmar que la categoría de Lector es inseparable de la de Autor y, aunque aquí se trabaje con un concepto dinámico de la lectura, ambos conceptos son ineludibles e incommutables. Se dan siempre dos categorías fijas e intercambiables: un Autor que *produce* un objeto y un Lector que *recibe* ese objeto leyéndolo. Ahora bien, mantenemos que ese contrato de comunicación es activo por ambas partes.

El Receptor nunca puede abarcar toda la extensión y multiplicidad de los textos. Por ello, solamente a través del concepto teórico de Lector, es posible plantear la hipótesis de que: (a) al Lector le basta con un fragmento de los posibles textos que se producen para realizar un *aprendizaje* del sistema que usa el Autor; (b) el Lector realiza un proceso (que es psicológico y semiótico a la vez) que consiste en la interiorización de un conjunto de *reglas* (y no simplemente de una opción de códigos

semejante al proceso realizado en la teoría de la información). El Lector no aprende a usar la ley de probabilidades sino a leer; es decir, a observar y entender en un cierto modo. Esta lectura genera unas reglas que pueden aplicarse tanto a los textos como a los géneros visuales. De hecho, los géneros son un tipo de combinación de reglas generadas a partir de los textos-base. Es ese sistema de reglas no necesariamente idénticas, pero sí comunes al Autor y Lector, lo que permite la creación de géneros con una productividad ilimitada tanto en el cine como en la televisión. Es importante hacer notar que, en sentido estricto, sólo la generación de textos o géneros puede ser ilimitada en nuestra cultura, y no así la lectura, como si, por cada receptor-lector, fuera hipotéticamente posible una lectura inédita. Existen reglas de comportamiento de lectura frente a los textos y a los contextos de género que son comunes a una comunidad de lectores y, a partir de ellas, se perciben y comprenden los mensajes en la comunicación de masas. Esa comunidad de hipotéticos receptores-lectores, es, aquí, teorizada como la categoría del LECTOR MODELO.

No existen, por lo tanto, infinitas lecturas de un texto. Si se acepta que un texto está delimitado por la interacción comunicativa, esa misma comunicación tiene sus reglas que pueden ser estudiadas a través de la *competencia textual*. Esas reglas existen; son fijas, aunque dinámicas. Y, por tanto, se pueden estudiar a partir de una propuesta teórica.

3.1.2. El Destinatario como sujeto activo

En primer lugar, se deben diferenciar las parejas teóricas de EMISOR/RECEPTOR del DESTINADOR/DESTINATARIO. En la teoría de la información, el RECEPTOR se opone al EMISOR, y es la instancia que recibe el mensaje de la comunicación. En este esquema no es obligatorio que el receptor ejerza su función, porque el canal podría, por ejemplo, impedir el paso del objeto de la información.

En la semiótica textual, el DESTINATARIO cumple la función análoga del receptor, y el DESTINADOR la función del emisor. Para una teoría de la lectura, las diferencias entre ambas teorías son fundamentales, en la medida que el concepto de receptor de la teoría de la información no sólo no es significativo (de hecho es un aparato mecánico o electrónico), sino que está desprovisto

de la COMPETENCIA propia de una instancia dinámica exclusiva de las personas.

El papel del DESTINATARIO se puede precisar, aún más, como elemento receptor de la comunicación. Así, Greimas (1979) introduce el hacer informativo RECEPTIVO que, en la transmisión del *saber*, caracteriza la actividad del destinatario por oposición a la emisión. Ahora bien, se debe distinguir entre RECEPTIVO ACTIVO y RECEPTIVO PASIVO.

El HACER RECEPTIVO se opone, a su vez, al hacer INTERPRETATIVO que trataremos de explicar en la enunciación.

El concepto de LECTOR no está suficientemente definido por la semiótica, salvo como instancia de la recepción del discurso. Nos hemos referido ya ampliamente a las tareas del lector. Debiéndolo definir más exactamente, se puede recurrir a las instancias más «normalizadas» de la semiótica y la lingüística, a través del concepto de ENUNCIATARIO, que se opone al de ENUNCIADOR. Esta pareja se origina a partir del binomio Destinatario/Destinator en la teoría narrativa de la semiótica y designa los actantes de la comunicación. *Cuando estos actantes se hallan implícitos y aparecen sólo bajo forma de proposiciones, entonces reciben el nombre de Enunciador y Enunciario.*

Cuando ambos términos se hallan explícitos en el texto visual (donde se figurativizan en un yo y un tú, por ejemplo, alguien que muestra o dice, y alguien que mira o escucha) *entonces reciben el nombre de EXHIBIDOR (o informador) y OBSERVADOR (o espectador), o bien de NARRADOR y NARRATARIO.*

El ENUNCIATARIO viene a ser, en la estructura de la enunciación, el destinatario implícito (que se hace explícito cuando, por ejemplo, en televisión, el presentador (informador), mirando a la cámara, dice: «Buenas noches, señores espectadores...»). En el caso de convertirse en sujeto-destino de la narración, recibe el nombre de NARRATARIO. El ENUNCIATARIO no es el polo opuesto de una enunciación, ni una entidad paciente; es el sujeto productor de discurso, en la medida en que la lectura es un acto de lenguaje, análogo al de la producción del texto visual propiamente dicho. Por ello, tanto el ENUNCIADOR como el ENUNCIATARIO son sujetos de la enunciación.

Para comprender, en su exacto sentido, el concepto de LECTURA, éste se debe delimitar, fundamentalmente, como una semiiosis, es decir, como una actividad cuyo objetivo es poner en correlación un contenido con una expresión dada. La LECTURA, es entonces en este preciso sentido una actuación que presupone

una competencia del lector, que tiene como lugar de realización el texto visual.

¿Cuáles son esas competencias? Sobre esta noción, se ha trabajado, ya en el capítulo anterior. Pero, hasta ahora, nos habíamos detenido únicamente, en las competencias perceptivo-sintácticas y semánticas. Además existe un tipo de competencia —la modal— que se funda sobre un querer-hacer o un deber-hacer. Y que sirve para determinar a un poder-hacer o a un saber-hacer. Así, por ejemplo, estudiaremos el texto visual como un querer-hacer-ver (exhibir), por parte del AUTOR frente a un ver-querer-hacer (mirar) del LECTOR, en el cuadro de una teoría de la enunciación. Es en este cuadro donde se debe estudiar el concepto de competencia, pero, teniendo en cuenta que es la competencia modal la que, en todo momento, manipula la competencia perceptiva y semántica.

La competencia modal, respecto a la semántica, es análoga a lo que sucede con el devenir del objeto fotográfico: el sujeto fotográfico es «congelado» en una estructura química de una vez para siempre (la impresión del negativo). Pero, es el «revelado», es decir, la manipulación química y óptica de ese negativo, lo que producirá, finalmente, la fotografía.

3.1.2.1. El Observador y el espacio cognoscitivo

El lector se convierte en tal porque se transforma de mero sujeto receptor en sujeto observador interpretante, en sujeto cognoscitivo.

1. El OBSERVADOR como sujeto cognoscitivo

El concepto de OBSERVADOR es la base de una teoría del texto visual e implica inmediatamente otras categorías pertinentes como la del sujeto cognoscitivo y el hacer interpretativo. El Observador tiene la tarea de ejercer la función receptiva e interpretativa a partir de la percepción sensible de la imagen. El Observador no es externo al discurso visual (es un delegado del enunciario), y no debe confundirse con el observador empírico o físico.

Se pueden distinguir tres modos de presencia del Observador en un discurso visual (un filme o de una emisión de televisión):

a) puede quedar implícito (en el cine hay diversos modos de implícito),¹ y para reconocerlo se debe recurrir a una competencia semántica y pragmática que desvele su presencia. Cuando, por ejemplo, una cámara enfoca una escena, ésta se puede entender como una escena mirada por alguien (enunciador-narrador) que puede o no coincidir con la mirada de un personaje.

El Lector, por su parte, se transforma en Observador cuando acepta pasar del Ver al Hacer-mirar, a centrar su mirada en algún espacio o tópico preciso del texto visual. Diremos que el Observador enfoca su mirada y aquí puede o no coincidir con el Enunciador.

Se dirá, entonces que: b) el Observador se transforma en otro actante de la comunicación visual [el Observador puede mirar con el personaje narrador o informador. En el filme, la cámara adopta explícitamente la mirada de un personaje. Por ejemplo, en *Cria Cuervos* (Carlos Saura, 1975), Ana mira a su madre mientras se pasea; desde la posición de Ana la cámara obliga a mirar con ella], y c) el Hacer cognoscitivo del Observador puede ser reconocido por el sujeto observado (el personaje se da cuenta de que es mirado y, entonces todo cambia, alterando el programa primitivo con el cual funcionaba hasta ese momento). Todo sujeto que sabe que es mirado, se transforma en personaje diferente al momento antes de ser mirado.

Para decirlo con Foucault (1975: 206):

"El que está sometido a un campo de visibilidad —y que lo sabe—, reproduce, por su cuenta, las coacciones del poder..."

Una ilustración ejemplar de lo dicho sobre el sujeto observado lo constituyen los personajes de los filmes de Bresson.

El SUJETO COGNOSCITIVO es una entidad que aparece, implícitamente, bajo la forma de OBSERVADOR, y sirve como mediador del saber entre el ENUNCIATARIO y el ENUNCIADOR. El SUJETO COGNOSCITIVO es, eminentemente, pragmático porque actualiza una competencia cognoscitiva, y, desde una dimensión narrativa, es comparable con el DESTINATARIO.

1. El implícito se relaciona con las presuposiciones pragmáticas, pero también con procedimientos fílmicos como la elipsis en la secuencia, el campo/contracampo, etcétera.

2. El espacio cognoscitivo

El ESPACIO COGNOSCITIVO visual es un concepto que puede definirse a partir de lo que denominaremos MARCO DE REPRESENTACIÓN, lugar de una manifestación visual.

Las relaciones cognoscitivas entre los sujetos (y de los sujetos con los objetos), están situadas en un espacio visible delimitado tanto física como conceptualmente. Este espacio —como el Panóptico de Bentham, comentado por Foucault (1975)—, permite que las relaciones discursivas se encuentren espacializadas (el Panóptico sirve para vigilar, pero también para que los vigilados sepan que son vigilados y se comporten como tales. El caso del observador puede funcionar, tanto como un vigilante o como un vigilado, ya se identifique con el enunciador o con el personaje narrador, ya sea interpelado por otro personaje).

El ESPACIO COGNOSCITIVO puede ser global o parcial.

a) El global es el marco donde se instituye un contrato implícito entre enunciador y enunciatario, y lo que se negocia es, justamente, el saber común de ambos sobre las acciones y los objetos descritos. El ESPACIO COGNOSCITIVO global, a su vez, puede ser absoluto o relativo. Es absoluto cuando tanto el Autor como el Lector saben lo mismo sobre las acciones que se están desarrollando en la narración. Es relativo cuando el enunciatario sabe menos que el enunciador, y es por medio de la LECTURA como consigue saber tanto como el enunciador: es el caso de una narración en *flash back* del tipo: *La Dama de Shangai* (Orson Welles, 1947), donde el enunciatario sabe tanto como el personaje narrador (voz en *off* de Welles), pero menos que el enunciador (que, en este filme, coinciden; es decir: Welles, narrador-personaje-actor y Welles, enunciador-Autor-realizador).

b) El ESPACIO COGNOSCITIVO parcial se constituye cuando el enunciador proyecta fuera la estructura de la enunciación y la instala en el discurso, o bien cuando delega su saber a un sujeto cognoscitivo. Greimas distingue diversos tipos de traslación de la estructura de enunciación: actancial, temporal, espacial. Estos tres tipos de desembrague coinciden con el sincretismo del *yo-ahora-aquí*, propio de la enunciación. La operación de desembrague consiste en poner estas instancias dentro del propio discurso, como indicadores pragmáticos indexicales. El fotógrafo —que aparece fotografiándose (utilizando un espejo, por ejemplo)—, o la inclusión del filme en el filme, no como recurso de

ficción, sino de enunciación (como *Vent del Est*, de Godard; *El estado de las cosas* (W. Wender, 1982); *La noche americana* (F. Truffaut, 1973), serían ejemplos ilustrativos de este tipo de operación de desembrague enunciativo.

La oposición Lejanía-Cercanía, que comentamos a propósito de una fundamentación semiótica de la escala de planos fotográficos y cinematográficos, son indicaciones pertinentes de los espacios enunciativos parciales aquí/allá, como correspondientes a los objetos situados dentro del enunciado visual. Pero, asimismo, las indicaciones aquí/allá, como instancias de la enunciación que marcan el espacio objetivo del enunciado (reconocible por una presuposición tópica), pueden ser materia de estudio cuando se afronta el concepto de campo/fuera de campo (y como distinción entre lo visible y lo no-visible; es decir, lo que el enunciado muestra o esconde). Además, las categorías de espacialidad (como las de verticalidad y horizontalidad) son otras tantas posibilidades de expresar en el enunciado visual la «posición» del enunciador. A partir de aquí, el enunciatario puede inferir la posición de la cámara y las diferentes transformaciones de los puntos de vista (por ejemplo, el tipo de perspectiva como visión de la enunciación).

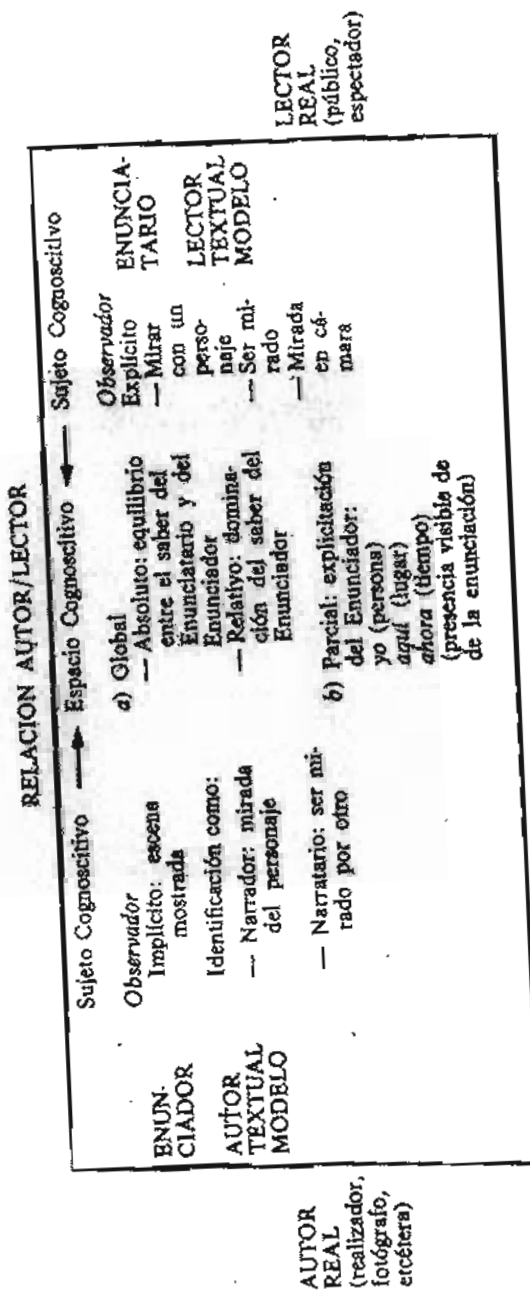
3.2. *Leer como Ver y Mirar*

“Si nosotros mismos nos tomamos como eje y giramos a nuestro alrededor al mismo tiempo que alrededor de los objetos que están a nuestra disposición, constatamos que después de haber visto estos objetos, a partir de un gran número de perspectivas, se pierde el interés en lo que nos muestran, y nos interesamos, sobre todo, en nuestro desplazamiento en el espacio.”

R. RUIZ, 1978

En el concepto de Lectura —como un acto de lenguaje (una enunciación) que se realiza en un espacio— es posible distinguir un espacio físico de un espacio cognoscitivo. El espacio físico aparece como el soporte de la expresión visual fotográfica o filmica, mientras que el espacio cognoscitivo es, propiamente, el objeto de la semiótica. La semiótica puede articular esta relación perceptiva, introduciendo las categorías del ver y del objeto visto.

ESQUEMA 6



Anteriormente ya hemos aclarado que nuestro concepto del lector es el de un sujeto receptivo, que puede ser pasivo o activo. Obviamente, para una teoría de la lectura interesa el sujeto activo que pasa del *ver* indiscriminado, y pasivo al *mirar* selectivo y, por ende, cognoscitivo.

Podemos estudiar el mirar activo como una estructura del *hacer*, donde al lector correspondería un *ver-hacer*, opuesto a un *hacer-ver* del autor, que correspondería con el sentido de exhibir:

ver: ver-hacer: *mirar del sujeto Lector* —→ Visión: lugar desde donde se mira.

mirado: hacer-ver: *exhibir del sujeto Autor* —→ Mirada: lugar hacia donde se mira.

Como afirmamos anteriormente, es posible construir una teoría de la lectura de la imagen que no sea, necesariamente, extraña a la teoría de la producción (véase Bettetini, 1975). La lectura es —o puede ser— independiente de la producción de la imagen, pero supone la realidad de una existencia material y formal.

De hecho, la lectura no es más que una acción de transformación interdependiente regida por la estructura activa del HACER. Y es nuestra pertinencia de COMUNICACION (declarada, explícitamente, a lo largo de todo este trabajo), la que asimismo exige que, desde el extremo opuesto, toda producción de la imagen presuponga una lectura. En cierto modo, es la *presencia del lector ya en el momento de la producción* de la imagen lo que genera la actividad del autor.

Una primera distinción importante que puede hacerse a propósito del Ver y Hacer, tiene, al mismo tiempo, una estrecha relación con la competencia discursiva del Lector.

El Lector puede relacionarse con el texto visual de dos formas posibles. La primera corresponde a la preponderancia del Autor a través de la acción del Hacer-Ver (en el momento de la percepción inmediata del texto visual) donde se da una presencia dominante del Autor. La segunda, el Ver-Hacer, corresponde con una recuperación del Lector, donde, sobrepuesto a la primera impresión del texto comienza a verificar su saber-hacer con el hacer del Autor.

Durante el momento predominantemente perceptivo del Hacer-Ver se genera la competencia de un observador o espectador.

Pero en el tiempo del Ver-Hacer se genera la competencia de un sujeto indagador que irá descubriendo, al mismo tiempo que el texto, su propia condición de lector (que corresponde con el paso de lo visible a lo legible).

En los dos casos anteriores se trata de una manipulación. En el primer caso (el mostrar) se orienta al Lector sobre lo que *debe ver* (esta orientación puede ser a través de la exhibición u ocultamiento de figuras o fondos en el plano perceptivo, de actantes o secuencias en el plano narrativo). En el segundo caso se trata de una manipulación del Lector *sobre* el texto: de un Hacer propio que se confronta con el Hacer del Autor.

Nótese que, tanto el Hacer-Ver como el Ver-Hacer son sujetos de la manipulación. El uno no se da sin el otro. Concretando, en el primer caso colocaríamos (en el contexto de tipologías cinematográficas de género) los filmes de efecto prevalentemente espectacular cuya puesta en escena oculta las trazas de manipulación de sus autores. En el segundo caso tendríamos aquellos filmes que permiten un cierto distanciamiento crítico por parte del público a través de una lectura más abierta, más compleja y reflexiva.

El Lector, frente al texto visual, se hace activo preguntándose sobre lo que ve y lee. Ahora bien, una teoría de la lectura debe preguntarse, a su vez, *¿qué lee el Lector?* La respuesta —que aquí intentaremos definir teóricamente y más tarde empíricamente— es: «un espacio».

Leer es recorrer con los ojos un espacio; pero dado que este recorrido no es sólo somático, su formalización deberá correr a cargo de una semiótica visual. Ese espacio significativo que recorre el Lector corresponde ser estudiado por una semiótica de la lectura de la imagen.

Hemos dicho ya que, desde el plano comunicativo, el texto visual exige competencias comunes (tanto perceptivas como cognoscitivas) al Autor como al Lector. Estas competencias comunes se hallan distribuidas en ambos planos del texto visual, es decir, tanto en la expresión como en el contenido.

El espacio visual se podría distinguir en cuatro categorías, cuya formalización definitiva corresponde a los niveles de Marco y Enfoque en la Expresión, y Tema y Tópico en el contenido. Según lo anterior las competencias entre ambas instancias se distribuyen del siguiente modo: El Autor muestra un Marco y el Lector enfoca su visión en el plano de la Expresión. El Autor

exhibe un Tema y el Lector topicaliza un espacio en el plano del contenido.

ESQUEMA 7

EXPRESION	Sustancia MARCO	Forma FOCO	Modalidad MOSTRAR VER	Competencias AUTOR LECTOR
CONTENIDO		TEMA TOPI- CO	EXHIBIR MIRAR	AUTOR LECTOR

3.2.1. Marco como Mostrar y Hacer-Ver

En la descripción visual de una escena, la información sobre los contenidos visibles o no visibles se integran en el campo más pequeño posible del lector. Por ejemplo, en una foto donde se visualicen un hornillo, un fregadero, una nevera y unas ollas, el lector aplicará el marco de /cocina/ y no de casa. A este marco le llamamos así porque comprende, además del campo visible, un subsistema de conocimientos que tanto el Autor como el Lector tienen acerca de algún hecho que se realiza con la intervención de personajes. Toda visión se realiza dentro de un Marco y son sus límites los que determinan la escena a ver:

"En primer lugar, se ve una superficie lisa. Entran en el cuadro dos dedos de una mano que se mueve lentamente sobre la superficie (que juega el rol de tela de fondo). La cámara retrocede: toda la mano entra en el cuadro y, casi simultáneamente, vemos entrar otra mano que toma la primera y la aprieta fuertemente. La cámara retrocede, aún, y hace aparecer un personaje, de espaldas, que observa la escena: enamorados que se toman de la mano. La cámara retrocede, aún, y descubre un cuarto personaje que, hablando por teléfono, comenta a alguien que no vemos la escena de los amantes, observada por el tercer personaje. Entonces, la imagen se interrumpe y viene reemplazada por otra, donde se ve alguien que escucha al teléfono la descripción de la escena que se acaba de ver. La cámara retrocede y descubre un segundo personaje que mira hacia ella

(la cámara). La cámara retrocede y descubre una pareja tomada de la mano."

R. Ruiz, 1978

Metodológicamente, el concepto de Marco puede estudiarse como *Campo visual* y como *Marco de representación*.

Marco como campo visual

La noción de Marco dentro de la psicología de la percepción se corresponde con el estudio de las nociones de campo visual y de Forma. Allí se estudian las líneas dentro de un cuadro, la composición de las figuras dentro de unos límites espaciales, la ordenación de estructuras en base a la semejanza o proximidad de los objetos dentro de unas delimitaciones espaciales determinadas, etcétera. En la fotografía, la noción de Marco coincide con el encuadre y se refiere a la situación espacial de la cámara respecto a la escena así como al tiempo de exposición.

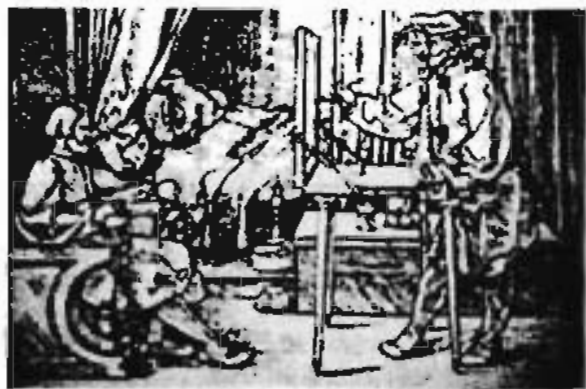
Las isotopías de la expresión fotográfica, la posición, dirección, color y espacio, mancha englobante y englobada (véase el capítulo 2), son conceptos semióticos textuales porque están dentro de un Marco visual que le confiere unidad espacial. Así, los planos fotográficos se dan dentro de unas coordenadas delimitadas de un encuadre-Marco, mientras que la perspectiva constituye la profundidad del plano. La ordenación de las líneas de fuerza dentro de un cuadro implica una composición, una ordenación que supone una estructura de elementos dentro de un espacio visual que es el cuadro sometándose a las relaciones de dirección, gradientes, peso, etcétera.

El cuadro visual —o marco de composición— tiene un dinamismo propio producido por el ángulo de visión. Por ejemplo, el cubismo crea diversas macroestructuras que se superponen entre sí, estableciendo un juego entre espacio, imagen y espectador.

El Renacimiento, en cambio, trabajaba a través de ejes horizontales y verticales, bien definidos, con lo cual se conseguía, por ejemplo, un solo tipo de perspectiva. En todo caso, para unos y otros, vale la restricción impuesta por los límites del marco físico; sólo en su interior se pueden realizar los espacios perceptivos. De modo que es el espacio del marco el primer condicionante de la pintura. El espacio visual no es tanto el mundo

visual de nuestra realidad como un marco conceptual, de representación.

El marco establece dos niveles de lectura: un nivel perceptivo (experiencia sensorial), y un nivel lógico y psicológico, dado que incorporamos a nuestra experiencia un espacio del cual nos hemos apropiado al percibirlo la primera vez.



10

En la pintura y en la composición plástica, en general, el marco aparece como la ventana «a través» de la cual miramos (véase Dürero). Es propiamente la existencia del marco la que permite crear la dominación ideológica de la perspectiva (véase la imagen 10). En el campo de la fotografía, ese marco viene constituido, físicamente, por la decisión del fotógrafo de «encuadrar»; enmarcar el objeto fotografiado.

En segundo lugar, *Marco como cuadro escénico*.

Aunque las investigaciones sobre la inteligencia artificial han producido el término de MARCO para definir situaciones de difícil estructuración o codificación, tales como las definidas por Van Dijk (1976) y Minsky (1975), su aprovechamiento teórico en el campo de la imagen se encuentra con el obstáculo de sus múltiples significados según los contextos. Por ello, la función del término aparece tan productiva como necesitada de precisar cada vez que se le introduce. Eco (1979), por ejemplo, la traduce por el término italiano de «sceneggiatura», que en castellano correspondería al término de «guión» teatral o cinematográfico. Pero su traducción al francés sería la de «scenario» que aquí no nos sirve. En francés habría que hablar de *cadre* (véase Pavis, 1983) y en alemán, de *rahmen* (que es análogo a ventana, pero también a cuadro, Bilder). Existe también la noción de

Frame formulada por Goffman (1974) en el ámbito de una sociología del comportamiento social pero que aquí no desarrollaremos.

Partiendo del origen teatral de Marco, podríamos definirlo aquí como «marco de representación» que parece más adecuado para una teoría de la imagen.

El marco teatral no es sólo el lugar donde se realiza la escena, sino que encierra el conjunto de las *experiencias y expectativas del espectador* (Pavis, 1983). Existe, por tanto, una definición física (la caja de representación material), y una definición teórica (situación de representación).

En su definición física, el marco de representación es el lugar espacial del texto, del teatro u otro lugar (en el caso de la fotografía de prensa es el encuadre en la página). La realidad del marco teatral es fundamental para ubicar al espectador en relación con los espacios de entrada y salida de los actores, que fijan los límites de la escena en oposición al «fuera de escena».

Como definición teórica, el Marco de representación se refiere al cuadro de la acción donde ésta es explicada o evocada, el medio donde se desarrolla, los personajes que intervienen y el tiempo durante el cual tiene lugar. La acepción pragmática de la noción de Marco corresponde a la de *encuadre* de las acciones, en el sentido de implicación del observador en aquello que ve, y esta implicación puede ser una identificación con la escena o personaje, o un distanciamiento.

La distancia del espectador al Marco de la escena física decide bajo qué ángulo será percibida la escena total. El Marco físico tiene que ver con la posición de la cámara respecto a lo que se ve o al campo visual que se halla estático o móvil. Las relaciones de implicación son recíprocas entre el Marco y la escena; es decir, ambos se determinan.

La relación en términos discursivos del Marco de representación con el texto y discurso son claras: mientras el texto teatral o guión cinematográfico se relaciona con el texto como una unidad estructural, el MARCO DE REPRESENTACION, en cambio, se refiere al discurso como puesta en escena, acto performativo de todos los elementos escritos, verbales y no verbales que entran a formar parte del «acto» teatral o fílmico. Puede decirse que toda representación consiste en enmarcar, encuadrar, durante un cierto tiempo una porción del mundo real o imaginario.

La noción de Marco en el medio cinematográfico puede ser, sin duda, homologada con el concepto de *plano fílmico*.

"yo pienso que hoy no se sabe encuadrar y que las tres cuartas partes de los filmes confunden el encuadre con la ventana de la cámara; mientras que el encuadre es: cuando se comienza el plano y cuando se le corta."

J. L. GODARD, *Rencontres de Avignon*, 1980

El Marco de representación específico del cine es el plano y es la unidad física que da sentido a los encuadres, ángulos, profundidad de campo, movimientos de aparatos, duraciones en el tiempo, etcétera. El plano es, por una parte, una unidad escritural, desde el plano físico. Todo lo que está dentro del plano toma valor de escena ejemplar que se propone al espectador como el mundo que ha de ser descifrado en sus microestructuras de objetos, cosas y personas.

Por otra, es una unidad de discurso (Bertetini, 1975), en la medida en que los estilos cinematográficos e, incluso las teorías que se han hecho sobre él, son y tienen su origen en la unidad del plano. El plano se define por la distancia de la cámara al objeto, por la duración de éste sobre la pantalla y por el movimiento en su interior. Como en el teatro, el marco físico del plano delimita el campo y el fuera de campo (espacio exterior, *off*), y es la medida de la representación actualizada por el espectador. Así, por ejemplo, antes de que existiera el montaje fílmico con diversidad de planos (general, medio, primer plano), el punto de vista del espectador era obligadamente general, semejante a la del espectador teatral frente al cubo del escenario. Esto, a su vez, tenía implicaciones sobre la puesta en escena dentro del plano, ya que los actores debían exagerar sus gestos y el maquillaje con el fin de llamar la atención sobre un espacio homogéneo y constante de elementos y personajes. Con el fraccionamiento de la escena, a través de la multiplicación de planos o «marcos» de una misma escena, el lector comienza a tener experiencias perceptivas y cognoscitivas totalmente diferentes de las que se tenían antes de Griffith (1911).

La importancia de la definición del marco de representación, a partir del plano fílmico es clave en la investigación del discurso visual puesto que nociones como los cambios de tópico, o los *desembragues* pueden ser estudiados por la teoría cinematográfica, teniendo como referencia justamente el concepto de marco como unidad de discurso.

La noción de marco en semiótica de la imagen puede tener

también una pertinencia empírica que puede ser analizada teóricamente en términos de una teoría macroestructural de los géneros. El marco de representación permite las inferencias del lector en una unidad textual precisa. Pero esta unidad, cuando es visual, es delimitada mucho más eficazmente que en el texto lingüístico, porque una cosa es leer en una novela:

"María se internó hacia el Mercado Nuevo, atravesó el parque, dobló a la izquierda para cruzar el paso subterráneo..."

Otra es ver esta escena visualmente. En un caso, el lector del texto no tiene más remedio que hacerse un propio marco de dimensiones espaciales a través de su imaginación. En el segundo caso, el marco visual estará dado y el campo de inferencias del espectador se halla restringido perceptivamente.

Si la comprensión textual de un escrito está ampliamente dominada por marcos mentales de representación pertinentes, en el caso de la imagen éstos se hallan todavía más reforzados.

Todo texto es leído a partir de la experiencia acumulada en la lectura de otros textos anteriores. El Marco de representación comprende también a todos los textos visuales que entran a formar parte del repertorio cultural-visual del observador. El Marco de representación comprende todos los sistemas semióticos de representación lingüísticos y visuales conocidos por el lector. El concepto de Marco se halla íntimamente relacionado con el concepto de *enciclopedia*, porque los sistemas semióticos funcionan como bloques enciclopédicos diversos que permiten las diversas inferencias de los lectores frente a los textos (véase Eco, 1979).

Marco e inferencia visual

Un tipo de inferencia visual es la noción de Campo/fuera de Campo que tiene el lector de la narratividad potencial de los actantes. El encuadre delimita el espacio representado instalando una diferencia (que puede ser una ruptura simbólica) entre el *campo* como espacio visible y el *fuera de campo* como espacio invisible.

La noción de campo/fuera de campo, que ha sido impuesta a la reflexión cinematográfica, y por extensión a la televisión,

funciona como un dispositivo narrativo de la expresión donde el campo representa el lado visible de significantes tales como miradas, gestos y movimientos.

Es en este campo visible, donde se inscriben la *profundidad de campo* y la *escala de planos*. La noción de Marco articula en el significante, tanto la noción teórica de CAMPO como la de FUERA DE CAMPO. Así, en una fotografía toda la representación está contenida; tiene como único *espacio de referencia* lo visible; es decir, lo que está en campo. El fuera de campo no existe. Pero, en otros tipos de representación como las fílmicas o televisivas, el fuera de campo se manifiesta como la presencia de la fragmentariedad espacial del objeto que el espectador está observando.

Así, el fuera de campo aparece como un espacio ausente-presente. El espacio físico, somático y material se halla ausente, mientras que el espacio cognoscitivo suscita en el observador el sentimiento de una falta de algo; de una tensión entre el saber y el no-ver; entre el creer y no-estar; entre el deseo y el cuerpo ausente. Este deseo puede satisfacerse en el caso de una secuencia: el presentador televisivo presenta —o anuncia— a alguien que está junto —inferimos— a él, pero que no vemos hasta que no interviene un factor-tipo de montaje *travelling* hacia atrás, que nos lo inscribe en el espacio visible (véanse las imágenes 11a y 11b).

El fuera de campo, en este caso, es un campo simplemente diferido (y la retórica del filme de suspense ha conseguido contaminar el género informativo, a través de este juego de lo visible-



11a



11b

no visible). Hitchcock diría que esta función no pertenece sólo al filme de suspense, sino que es el resorte primordial de todo tipo de filme.

Un fenómeno interesante de la articulación de MARCO en el FUERA DE CAMPO, lo constituye la fotografía de prensa. No obstante, se trata de un juego diferente. Mientras el observador, o espectador televisivo, siempre puede esperar o suponer que el FUERA DE CAMPO se transformará en campo en la próxima secuencia, el lector de la fotografía de prensa no tiene posibilidad de esperar otra imagen. Sabe que toda la evocación posible del hecho narrativo está allí, en un aquí y ahora definitivos. El FUERA DE CAMPO, en la fotografía de prensa, es sólo virtual, y es la reserva semántica de las competencias del lector; una de las cuales será el pie de foto, por ejemplo (véase la imagen 12).

Las relaciones entre la noción CAMPO/FUERA DE CAMPO y ESCALA, pueden ser, también, productivamente estudiadas como articulación del MARCO. Se podría estudiar, por ejemplo, cuáles son los planos (relaciones de cercanía *versus* lejanía) que expresan más fuertemente la noción de fuera-de-campo. Por ejemplo, un plano general difícilmente creará en el observador el sentimiento del misterio o de amenazante ausencia del espacio referencial. Pero, tampoco el primerísimo plano, en la medida que llenando todo el plano o encuadre, horizontal y verticalmente, puede hacer sentir la presión del fuera-de-campo, porque «satisface», como totalidad, el MARCO necesario de posibles inferencias del lector. Las posibilidades quedarían, pues, a favor de los planos medios, porque la composición sintáctica de la imagen

La guerra en el Atlántico sur

Las tropas británicas ya divisan los edificios de la capital

Tras los primeros combates para reconquistar Puerto Stanley (Puerto Argentino), las tropas británicas pudieron ayer divisar los edificios de la ciudad de la capital de las Malvinas, según los correspondientes de guerra británicos. Si Londres decide lanzar un ataque frontal, la resistencia argentina puede ser fuerte, como indican las cifras de bajas en la batalla de Goose Green publicadas ayer por el Ministerio de Defensa: 250 argentinos muertos.



Fantasma de soldados británicos contemplan a los que Argén a la base militar de Goose Green (Malvinas).

12

(desequilibrio de fuerzas, dialéctica de líneas, utilización eficaz de la metonimia y la sinécdoque, etcétera), lejos de saturar el campo visible, obliga al lector a hacer-ver la prolongación del simple ver-hacer (visión *versus* mirada).

Pero, aquí no termina tampoco la función expresiva del MARCO DE REPRESENTACION. Su papel es el de hacer constatar, mostrar un espacio de representación que no se agota en lo material-sensible. La lectura del MARCO DE REPRESENTACION es un VER, un espacio amplio, sin fronteras entre lo visible o invisible. Podríamos resumir la noción de MARCO como espacio del mostrar afirmando que es el lugar donde todo se ve; espacio de la representación total (visible o no), panorama de una superficie que ha de ser trabajada por la profundidad del ojo. La noción de MARCO no tiene nada que ver con una pretendida

«transparencia» de la realidad o con un darse a ver sensible de lo real en el texto visual. La noción de MARCO incluye, también, la «opacidad» visible o invisible de la representación (como negro o como desenfocado en el interior del CAMPO; como invisible en el FUERA DE CAMPO). Por ello, la noción de MARCO va más allá del PLANO; no se confunde con una pretendida unidad mínima universal del filme, e incluye, en consecuencia, el montaje como elemento estructural de la secuencia:

3.2.2. Enfoque como Ver del Lector

Si el Marco correspondía con la acción de Mostrar, el Enfoque se relaciona con el Ver y, fundamentalmente, con una actividad del Enunciario.

Se pueden agrupar y distinguir cinco categorías de la noción de Enfoque sobre las que trabajaremos en las páginas siguientes:

- Enfoque fotográfico.
- Enfoque perceptivo.
- Enfoque retórico.
- Enfoque lingüístico.
- Enfoque semiótico.

No se trata de investigar cada una de las diferentes aproximaciones al tema del Enfoque en forma exhaustiva sino sólo en relación con la oposición Marco *versus* Enfoque y como parte de una reflexión que sirve para dar cuenta de la competencia del Mostrar y del Ver, presentes en el texto visual.

Veamos en primer lugar el Enfoque fotográfico.

El enfoque, en fotografía, es una de las manipulaciones físicas más elementales; consiste en hacer nítido el sujeto que se quiere fotografiar. Se relaciona, pues, directamente con el problema de la nitidez, y se resuelve mediante la nitidez de la lente; la potencia de resolución de la película (mientras más estrecha es la emulsión, más fino será el grano y menor el número de parásitos o aureolas), y la precisión del enfoque que es, propiamente, la tarea humana. La productividad mecánica del foco se mide por el enfoque de profundidad (relacionado —como se ha dicho—, con la perspectiva geométrica visual), o bien, por el enfoque de primeros planos. La tarea de enfocar es, eminentemente, comunicativa. Y consiste en transmitir una imagen a un

destinatario y en un ver de éste. Y, por ello, no está exento de la posibilidad de ruidos, como en todo canal. Los ruidos fotográficos de la nitidez son parásitos causados por suciedad de las lentes, movimientos de la cámara o del sujeto (caso inevitable en las primeras fotografías de la Historia, por no hablar de los daguerrotipos donde era necesario tocar música para que el sujeto en pose no se durmiera durante la hora que duraba la exposición a pleno sol), las brumas y las radiaciones ultravioletas del ambiente, etcétera.

Evidentemente, estos ruidos «sintácticos» pueden ser sabiamente explotados para conseguir «efectos semánticos» que son, naturalmente, otra forma de dirigir la atención sobre el sujeto fotografiado. Asimismo, inciden sobre la nitidez del foco la iluminación (véase el tema del contraste en 2.1.2.1.) y el movimiento (o la falta de movimiento), además de todos los factores de procesamiento en laboratorio.

Pero el enfoque fotográfico es también un elemento de productividad significativa en el filme y en el video. Evidentemente, allí el juego de posibilidades de la noción de enfoque no hace más que enriquecerse. Piénsese, por ejemplo, en el efecto utilizado en ciertos programas televisivos, donde se parte de un desfocado total (y sólo vemos leves matices cromáticos con indistinción entre figura-fondo), y, a través del uso programado del *zoom*, se va «poniendo a foco», progresivamente, un centro de interés visual. Asimismo, un *travelling* paralelo a un escenario con diversas profundidades producirá un efecto narrativo inédito.

Enfoque como elemento de la PERCEPCION visual, en segundo lugar. La relación de la noción de figura/fondo, o de la ley de la pregnancia con el Enfoque no agota la noción. Esta tiene naturalmente relación con el problema general de la representación de las imágenes, tanto en psicología como en semiótica. Arheim (1980: 145), en *La historia del arte y el dios parcial*, define bien la complejidad histórica de la lectura:

“La interpretación de la representación pictórica se ha desplazado del objeto al sujeto. Se solía considerar que la naturaleza, en su existencia absoluta e independiente, era la meta estable cuya consecución era cometido del artista. Pero, al orientarse hacia la psicología, la teoría del arte comenzó a tener en cuenta la diferencia entre el mundo físico y su aspecto. Y, con posterioridad, la ulterior diferencia entre lo que se ve, en la naturaleza, y lo que se recoge en un medio artístico. Se puso cada vez más el

acento en la importancia de los factores formativos, inherentes a la persona o adquiridos mediante la experiencia y la tradición histórica. *Lo que se ve, depende de quien mire y de quien le enseñó a mirar.*”

El enunciador, no sólo muestra, sino que también enseña a ver lo que el enunciario debe —o puede— leer. El Enfoque revela una intencionalidad, tanto para el AUTOR como para el LECTOR.

En la psicología de la percepción la *forma* tiene una *óptica*: la retina del ojo capta, con precisión, sólo una pequeña área en el centro del campo visual que se le ofrece. El lector se ve obligado, por tanto, a *enfocar* la dirección exacta del objeto. De allí que nuestros ojos *no recorren libremente* cualquier espacio, sino, que están restringidos a captar lo que la mirada está fijando. La mirada es discontinua, como el correr de la liebre delante del perro (salta de un punto a otro, se detiene, cambia bruscamente de dirección), como sucede cuando vamos en un coche que corre a unos 80 km por hora (nuestros ojos enfocan un espacio y, después, saltan a enfocar otro). La necesidad del enfoque continuo está determinado por la construcción simétrica de nuestra percepción visual. Sólo que, en el caso de la fotografía, no es necesario que el objeto que aparece con mayor nitidez o claridad sea el central, ya que los objetivos permiten hacer nítido un objeto asimétrico, haciendo que se rompa el equilibrio original del espacio visualizado.

Solamente a través de un objetivo normal (del tipo 50 mm), que visualiza la totalidad de un espacio, es posible que, siguiendo ciertas leyes de la percepción, los objetos situados más altos se vean o se noten más que los situados por debajo de la mitad; o bien que la dirección de la lectura impuesta por la norma cultural —de izquierda a derecha— haga que, probablemente, «enfoquemos» con predilección los valores situados a la izquierda, etcétera.

Estas informaciones tienen valor para la construcción de los estilos, y, en general, para la expresión artística. Una reflexión sobre la puesta en escena en televisión o sobre la composición contextual de la fotografía de prensa en el espacio de la página no deberá prescindir de estas indicaciones. Valores sintácticos de la composición de la imagen, tales como la oposición entre «neutralidad» y «acento», o entre «transparencia» y «opacidad», son otras tantas técnicas, que pueden ser estudiadas a partir de

la noción de Enfoque. Pero esto pertenece ya, más bien, a la manipulación retórica.

Veamos, en tercer lugar, el *Enfoque como práctica retórica*.

El concepto de Enfoque se relaciona directamente con la figura retórica del *Enfasis*. Esta transferencia terminológica nos la permite la misma etimología griega de *emphainein*, que puede traducirse por demostrar, exhibir, mostrar. Como figura retórica consiste en hacer notar, poner de manifiesto un término o una frase. Para la retórica clásica el énfasis es una especie de alusión subentendida en las palabras pronunciadas. Por ejemplo, si un militar en una arenga encendida a su tropa, exclama: «¡España necesita de hombres!», probablemente está subrayando con el tono que la dirección de su discurso va a personas decididas, valientes. Semánticamente estos hombres no se oponen a /mujer/ sino a débiles, tibios, etcétera. Para el orador, como para el actor, el enfoque semántico se indica con un aumento sintáctico de la intensidad de la voz y de los gestos. Por citar un ejemplo relacionado con la noción de género, el cine mudo podría estudiarse a partir de la noción de enfoque retórico aprovechando el hecho de que la falta de la palabra sonora incide en forma notable en la expresión de la puesta en escena y en el modo de recitar de los actores.

En todo caso, en la retórica moderna la acepción al uso tiene su origen en el lenguaje técnico de los actores. La noción de Enfoque como ENFASIS coincidiría, entonces, con una forma de *elocutio* (la expresión de las ideas, a través de las figuras del lenguaje), emotiva, exagerada, afectada, que crea un cierto tipo de competencia contextual del discurso mediante un tono expresivo, con el que se pretende marcar un término concreto.

En fotografía, por ejemplo, es importante conocer la sensibilidad al color del material negativo. Si se quieren obtener fotografías de «aspecto natural», los blancos y los negros habrán de transformarse en un equilibrio de grises matizando los tonos contrastados (véase el apartado 1.2.1. del capítulo 2), para que la brillantez de la fotografía imite a los objetos «reales», disimulando la intervención del fotógrafo. Un buen fotógrafo habrá de conocer los diferentes grados de sensibilidad de los colores, a fin de dominar, en todo momento, su propia *elocutio*; saber, por ejemplo, que las emulsiones ortocromáticas son sensitivas a todos los colores, excepto al rojo que se transforma en negro, mientras que, frente al azul, reaccionan transformándolo en blanco. Será más fácil obtener ciertos focos de atención cromática

con estas películas que con las emulsiones pancromáticas que son sensibles a todos los colores del espectro.

En una teoría de la lectura es perfectamente legítimo afirmar que estos tipos de énfasis —el color como las palabras—, son verdaderas *marcas sintácticas del discurso con función semántica*.

Una fotografía puede también construir un tipo de énfasis *referencial*, creando un particular modo de puesta en escena por la que el observador estará obligado o será invitado a focalizar determinadas marcas significantes, a través de los gestos, los tamaños, la perspectiva espacial, etcétera. El énfasis referencial se obtendrá manipulando marcas específicamente fotográficas como el juego de claroscuros, de contrastes, de iluminaciones, uso de determinados objetivos como el gran angular que acentúa las dimensiones del primer plano, o buscando inclinaciones particulares de la cámara respecto al sujeto fotografiado, etcétera. El uso del foco de iluminación llamado «spot», cuya función consiste en concentrar la luz en un haz estrecho, dejando el resto a oscuras, es un tipo de énfasis que venía eficazmente utilizado en los filmes antiguos, para destacar un objeto o el rostro de un personaje, a falta de objetivos adecuados. El enmascaramiento de las escenas en los filmes de Griffith tenían la función, a falta de teleobjetivo, de centrar la mirada sobre un aspecto de la totalidad. Cierta tipo de figuras retóricas clásicas como la interrogación (y la interpelación o mirada del actor en la cámara, dirigiéndose al espectador como el disparo sobre el público en *El gran asalto al tren* (E. S. Porter, 1903); el apóstrofe, la hipérbole, el *pathos*, son otros tantos modos de significar el Enfoque.

La noción de Enfoque en la teoría lingüística, coincide con el término ENFASIS de la retórica, de donde ha sido tomado. En la sintaxis transformacional, designa un acento particular que le es aplicado a un constituyente de la oración (Dubois, 1973). En una construcción sintáctica se podría expresar, por ejemplo: «Jaimito, ese sí que es listo». En la sintaxis generativa transformacional, el énfasis es uno de los elementos modales de la oración. Y puede ser declarativo: «¡Jaimito mira la tele!»; interrogativo: «¿Jaimito mira la tele?»; imperativo: «¡Jaimito, mira la tele!». El énfasis está constituido por un sintagma (que se ha de elegir entre los tres modos), y un acento que recae sobre lo que se quiere enfatizar.

Cuando estudiemos el TOPICO de lectura (en 3.2.4.), veremos que todo un sintagma puede ser topicalizado por un énfasis, como ocurre en la lengua, por ejemplo, en el caso de la oración

«A Pedro, lo he visto». Pedro, viene topicalizado por el énfasis (además de «yo declaro que lo he visto»). El énfasis en lingüística es una forma de mostrar y transformar enfáticamente un objeto:

Hemos dicho que la lectura viene restringida por un espacio, tanto físico como cognoscitivo, que sitúa al objeto en una dimensión espaciotemporal. La imagen no muestra un concepto sino un objeto. Este objeto está siempre en una situación, en un aquí concreto; es decir: está siempre enfatizado respecto a su referente ideal.²

Finalmente, ¿en qué consiste el Enfoque en una teoría semiótica?

“...entre las categorías del lenguaje y las de la extensión, existe una suerte de afinidad, que hace que, en todo momento, los hombres hayan pedido prestado al vocabulario espacial términos destinados a las aplicaciones más diversas; de esta manera, casi todas las preposiciones han designado relaciones espaciales, antes de ser traspuestas al universo temporal y moral; el propio término «metáfora espacial», es casi un pleonasma, porque las metáforas, en general, son extraídas del léxico de la extensión: siempre hay espacio en el lenguaje, aunque sólo sea ese intervalo variable, a menudo imperceptible, pero, siempre, activo, entre la letra y el espíritu que la retórica llamaba *f i g u r a*, observando, de paso, que la palabra «figura» no es, en sí misma, otra cosa que una metáfora corporal. Todo nuestro lenguaje está entretelado de espacio, por lo tanto es difícil precisar en qué medida y de qué manera el vocabulario actual está más espacializado que el de ayer, y cuál es el sentido de esta sobreespacialización.”³

G. GENETTE, 1966: 119

En semiótica podemos distinguir dos tipos de Enfoque o focalización: el que realiza el *enunciador* (A) y el que realiza el *enunciatario* (B). La instancia (A) se refiere al procedimiento por el cual el enunciador inscribe el *objeto focalizado*. La instancia (B) se refiere al *acto de focalización* (por ejemplo, una observación desde un ángulo concreto) que realiza el enunciatario.

2. Según el concepto de transformación cultural entre el objeto y el signo como se vio en el capítulo 1.

3. En el original, el texto tiene una estructura tipográfica corriente, la «espacialización» es imputable al autor de este trabajo.

A) El objeto focalizado

Para realizar la inscripción del objeto, el enunciador cuenta con el dispositivo de la *localización espacial* que, junto con la *localización temporal*, son nociones que definen la inscripción de *programas narrativos*⁴ en el interior de unidades espaciales y temporales dadas y que se efectúan gracias a procedimientos de *desembrague* (véase el apartado 1.2. de este capítulo).

En el plano de la producción del discurso (véase Greimas, 1982) los programas espaciales y temporales son subcomponentes de procedimientos de espacialización y de temporalización, por medio de los cuales se realiza la transformación de estructuras narrativas en estructuras discursivas. En el contexto de la semiótica del espacio, la programación espacial se realiza por medio de comportamientos programados de los sujetos con los espacios segmentados que ellos manejan (por ejemplo, en una secuencia de robo/castigo: el coche, la calle, el Banco, la prisión, el tribunal, etcétera).

Veamos más en detalle la función de la localización espacial. Como hemos dicho, ésta se define como uno de los procedimientos para construir componentes discursivos. Es la dimensión pragmática de las relaciones cognoscitivas que se dan en la imagen. Esta permite inscribir propiedades espaciales como el mostrar/ver en las relaciones cognoscitivas entre el sujeto enunciador y el enunciatario o de ambos sujetos con los objetos mirados.

La localización espacial es la construcción de un sistema de referencias de las que se vale el narrador, que le permite situar espacialmente a sus personajes y a los objetos de la representación visual, sea ésta narrativa (como en el filme) o no narrativa (como en la fotografía). Así, por ejemplo, la fotografía publicitaria utiliza un sistema de referencia que le permite situar sus objetos bien sea en un espacio material preciso (aspecto comercial del producto), bien en un espacio simbólico impreciso (aspecto semiológico del signo). En el cine, por otra parte, Bresson (véase la imagen 13) utiliza un sistema binario del tipo campo/ fuera de campo y primer plano/plano general, a fin de situar a sus personajes tanto en un espacio visible/invisible como en un espacio aquí/allá, respectivamente, que se conectan entre ellos a través de procedimientos de montaje estrictamente metonímico

4. De la localización temporal nos ocuparemos más adelante al explicar el Tópico visual.

preparando así el terreno de una estética de lo implícito en diálogo con las inferencias del observador o espectador (como cuando encuadra espacios vacíos antes o después que un personaje entre o salga de campo, o bien, a través del juego de primeros planos de fragmentos y detalles del cuerpo).



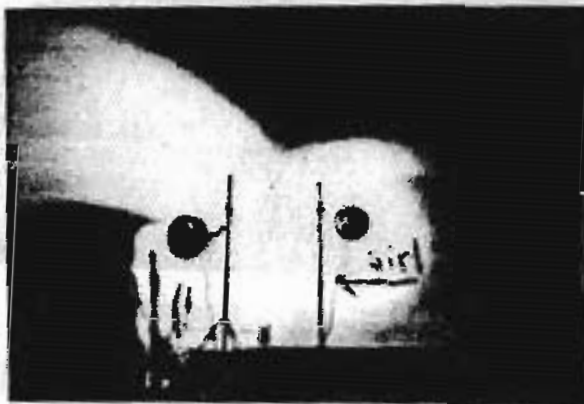
13

Es el enfoque del realizador del filme a través de la puesta en escena y montaje de los planos, o el fotógrafo a través de la composición fotográfica, quienes permiten que el observador pueda realizar sus competencias como espectador (imágenes 14a, 14b).

La focalización espacial de un objeto, personaje o escena narrativa es construida por un narrador. Esto se explicará más ampliamente al estudiar la relación Tema/Tópico. En relación con la pareja Marco/Enfoque del plano narrativo no debería existir dificultad en comprender que, en la tradición de Propp, el espacio del cuento maravilloso se articula en espacio familiar/espacio extraño, la oposición aquí/allá se entiende gracias a la oposición subyacente de Marco (de representación) y Enfoque. Se trata de un mundo delimitado (Marco de lo familiar) con actantes y actores que son focalizados en ese marco por múltiples procedimientos visuales y espaciales y no sólo semanticonarrativamente. El héroe es reconocido, entre otras cosas, porque es recordado espacialmente, focalizado dentro de un Marco que supera lo narrativo para colocarse en el plano de la oposición Sujeto/Objeto. Por otro lado, el sujeto no sólo es reconocido en un espacio sino también en una puesta en escena (espacio, objetos,



14a



14b

tiempos): el héroe *cowboy* del *Western* se realiza narrativamente en el duelo, pero el duelo puede ser filmado de mil modos diferentes.

B) El sujeto focalizante

El segundo significado de focalización tiene por centro al sujeto observador como sujeto focalizador. El enunciatario delega a un sujeto cognoscitivo (el observador) su propio rol y lo instala en el discurso.

El sujeto cognoscitivo o focalizante no es necesariamente el espectador sino un intérprete, un actante o un actor, un me-

diador entre el enunciador y el enunciatario (que sociológicamente corresponderían con un autor y un espectador, por ejemplo, en el caso de un filme). El discurso visual es enfocado a partir del *punto de vista* del observador que puede ser un personaje de ficción o un periodista de una emisión televisiva de información. En el caso de la narración hablamos de un narratario, en el caso de una información hablamos de un observador. Por ejemplo, en el caso de la emisión de un informativo en televisión, se puede entender el rol del presentador de las noticias como un *informador* explícito que hace de mediador del enunciador (la redacción de los informativos en su conjunto), mientras que una personalidad invitada para dar una opinión sobre alguna noticia se convierte en sujeto enunciatario y representa el papel del observador en quien el público espectador delega su función cognoscitiva.

El punto de vista

Existen por tanto, dos puntos de vista que se hallan sintetizados en la noción de focalización: el punto de vista del enunciador, que se autodelega en narrador o informador y el punto de vista del enunciatario, que se autodelega en narratario u observador. La focalización, por tanto, puede ser asimilada al concepto de punto de vista, es decir, al conjunto de procedimientos realizados tanto por el enunciador como por el enunciatario en el nivel de la expresión y en el nivel del contenido cognoscitivo. La función específica del punto de vista del enunciador es diversificar la lectura que deberá realizar el enunciatario.

Podemos distinguir esquemáticamente dos significados de punto de vista: a) El punto de vista literal o perceptivo, sometido a las leyes de la perspectiva, y b) el punto de vista actancial que se refiere a la implicación discursiva del observador.

a) El punto de vista perceptivo

Como bien señala Panofsky (1973: 51-52), la perspectiva es un arma de dos filos

“procura una distancia entre los hombres y las cosas («lo primero es el ojo que ve; lo segundo el objeto visto; lo ter-

«cero la distancia intermedia», dice Durero, corroborando a Piero della Francesca), pero suprime de nuevo esta distancia, en cuanto absorbe, en cierto modo, en el ojo del hombre el mundo de las cosas existentes con autonomía frente a él; por un lado, reduce los fenómenos artísticos a reglas matemáticas sólidas y exactas, pero, por otro, las hace dependientes del hombre, del individuo; en la medida en que las reglas se fundamentan en las condiciones psicofisiológicas de la impresión visual; y en la medida en que su modo de actuar está determinado por *la posición de un «punto de vista»* subjetivo elegido a voluntad.”

La reflexión artística se ha encontrado con esta dicotomía de la perspectiva y, por eso:

“se preguntó si la construcción perspectiva del cuadro debía regirse por *la posición efectiva del observador*... O si, por el contrario, es el *observador quien debía colocarse, idealmente, en la posición* correspondiente a la estructura perspectiva del cuadro. Y, en este último caso, debía preguntarse por el lugar más idóneo en el campo de la imagen, para disponer el *punto de vista*, desde cuán cerca o cuán lejos debía ser medida la distancia; y si era lícito, y en qué medida, una visión diagonal de todo el espacio.”⁵

Panofsky, compara, a partir del observador, los puntos de vista de dos pintores: Mesina —quien construye la perspectiva de su cuadro, dejando fuera al observador—, y Durero, el cual hace comenzar el espacio a partir de debajo de nuestros propios pies, por lo que el observador está incluido en el «interior» del cuadro. En el cuadro de Mesina, existe un encuadre del tipo objetivo, externo, sin la mediación del actante observador. En Durero, el encuadre es «subjetivo», y el enunciatario se encuentra mediado a través del observador, que corresponde con el rol del enunciatario.

La perspectiva puede, además, generar una reflexión mucho más general sobre el carácter ideológico del espacio que inscribe. Recuérdese el comentario de Foucault sobre *Las Meninas* de Velázquez (1968), donde la mirada del Observador es la mirada del artista, la mirada del soberano, la mirada del Lector.

Que el punto de vista no puede identificarse ni con un Emisor concreto (y de ahí la productividad teórica de los con-

5. Las bastardillas son mías.

ceptos de Enunciario/Enunciador) ni con un Destinatario concreto, es algo que podría reflexionarse a partir de *La formación de las modalidades enunciativas*, de Foucault (1970) si transferimos la pregunta de «¿Quién Habla?» (y «¿Quién Escucha?»), por: ¿quién muestra? Y: ¿quién mira? No quisiera ir demasiado lejos en esta dirección, pero la focalización a partir de la perspectiva es, eminentemente, discursiva. Y una teoría de la lectura deberá plantearse, también, el problema de la ideología en términos semióticos.

¿No es el observador el que ha inventado la perspectiva? ¿Y ella misma, como representación, no deja de plantear el problema —a través de la evocación de lo escondido, tanto de lo invisible como de lo mostrado—, de la verdad, del saber, del poder? ¿Qué tipo de fuerza representa el LECTOR en esta estrategia de la focalización?

La perspectiva se inscribe en el texto visual, como una continuidad discursiva, y como representación de ese mismo discurso. De nuevo —como afirma Genette—, el lenguaje semiótico ha plasmado su significación del lenguaje perceptivo espacial. Porque la perspectiva espacial es la ilusión de la continuidad espacial, y es al mismo tiempo la representación (antropocéntrica) del universo de todos los discursos.

Para el texto visual, tanto la perspectiva espacial como la perspectiva semiótica funcionan como una estructura polémica. Estructura polémica, en semiótica, significa la confrontación de un sujeto con un objeto, o de un sujeto y de un antisujeto (en el plano del enunciado). Pero revela también que la comunicación se basa en un contrato que denuncia las actitudes o competencias modales típicas, o bien del *consenso* (el mutuo acuerdo, la obediencia, etcétera), o bien de la *ruptura* (como es el caso de la provocación que origina la manipulación, tanto del enunciador como del enunciatario).

Para Greimas (1982), en una teoría general del discurso, la lucha política, por ejemplo, puede estudiarse como una focalización de perspectivas opuestas, así,

"el reconocimiento de este tipo de estructura, en semiótica, permite articular y formular con mayor precisión la problemática más general —propia del conjunto de las ciencias sociales—, dentro de la cual se oponen dos concepciones

casi inconciliables de la sociabilidad: la vida social como lucha (de clases) y competición, y la sociedad fundada en el intercambio y la cohesión social."

GREIMAS, 1982: 310-311

Ruptura y consenso forman parte, por consiguiente, de la problemática de la perspectiva en el texto visual, y el distanciamiento o la integración en el caso de Mesina o Durero, respectivamente, representan dos tendencias históricas del arte, pero también dos estrategias comunicativas: o bien el LECTOR en el texto, o bien fuera del texto.

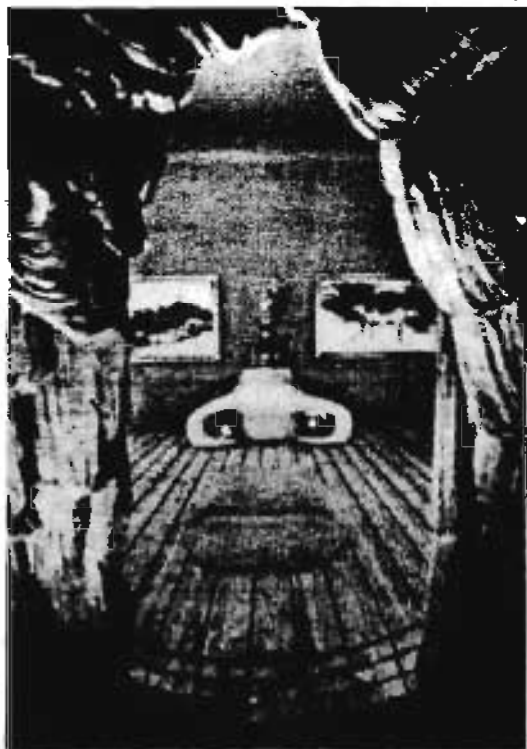
Se trata, por tanto, de la oposición entre Ver/Mostrar o entre Mirar/Exhibir. *Ver*, corresponde al observador, quien, como en el cuadro de Mesina, queda fuera del espacio representado en la perspectiva, mientras que *Mirar*, como veremos en seguida, es una mirada al interior del espacio, pero desde el interior.

Cuál de las posiciones del Observador-LECTOR corresponda a una posición dentro de la estructura polémica, no es algo que se pueda responder tan simplemente y basándonos sólo en la oposición Ver/Mirar.

En la perspectiva, parece que gobierne la persuasión del enunciatario, porque es él quien decide representar-un-espacio-narrar-una-historia, a partir del *punto de vista* de un sujeto (el «Protagonista»). La perspectiva conserva programas narrativos opuestos, por ejemplo, en un filme de lucha entre ladrones y policías o en una emisión de televisión entre el candidato del gobierno y el de la oposición. Pero, sólo uno de ellos será textualmente explícito mientras que el otro, sin ser ocultado, vendrá representado fragmentariamente (en oposición a la continuidad del explícito).⁶

En la perspectiva —dicho de manera general—, el enunciatario deja ver lo que él quiere. Y si el enunciatario desea «ver», deberá adoptar exactamente su punto de vista, como lo ha escenificado notablemente Salvador Dalí (Museo de Figueras) con la anamorfosis de Mae West (véanse imágenes 15a y 15b).

6. Como sucede en el filme *Stagecoach* (*La Diligencia*, J. Ford), donde la secuencia de la posada viene narrada/vista por Lucy, mientras que Dallas sólo puede ser mirada pero no devolver la mirada. (Browne, 1975.)



15a

b) El punto de vista actancial

En el cine, el enfoque no coincide necesariamente con el punto de vista perceptivo de un personaje. En la historia de la cinematografía ha tenido una enorme importancia estética el hecho de filmar la escena como si se tratara de un cubo teatral, desde un punto de vista general, abstracto. Lo cual obligaba al espectador a mantener, a su vez, un punto de vista tan fijo e inmóvil como lo era su butaca de teatro. Así han filmado Meliès (imagen 15c), Cecil B. de Mille, Renoir, etcétera. Pero con la misma frecuencia se da también un cine que asume un compromiso discursivo por encima de la importancia de la representación o de la narración. Así han filmado Eisenstein (imagen 15d), Bresson, Godard y últimamente Syberberg y Raúl Ruiz. Para este tipo de cine la implicación del espectador es central, tanto como



15b



15c



15d



16

lo es para el otro, pero la diferencia se halla fundamentalmente en el *tratamiento del plano desde un punto de vista* más consciente de los recursos de la ficción visual. Por esta razón, bien para lograr una identificación del espectador con la ficción de la historia, o bien para lograr una lectura crítica del espectador con el punto de vista del realizador-autor, los recursos estilísticos del lenguaje cinematográfico poseen un carácter sistemáticamente sensible a la relación cámara-espectador. Nos encontramos así con un tipo de filmes que deben su expresión a la localización de la cámara tanto como a la localización espacial del personaje.

El punto de vista actancial señalado en el caso del cine cobra algunos rasgos de interés específico cuando se trata de la televisión. En primer lugar, si el personaje mira dentro del plano (en campo) a un objeto o a otro personaje, visibles también para el espectador, tenemos un enfoque «con» el personaje, miramos con él; el observador-espectador se identifica con la mirada del observador/personaje (véase la imagen 16). Es la construcción interna del plano la que provoca la implicación del punto de vista común entre personaje y espectador.

En un segundo caso, tenemos una implicación del observador por efecto del montaje. En éste tenemos la relación campo/fuera de campo como dispositivo esencial para construir el punto de vista. La implicación se da según la siguiente regla de coherencia: En 17a tenemos un personaje presentador de noticias que mira hacia fuera de campo, y en el plano siguiente

17c tenemos al personaje invitado que antes había sido objeto de la focalización del presentador. Esta es una estructura bastante usual en televisión. El presentador enuncia la noticia 17a fijando la vista en el papel o en la cámara, luego se vuelve hacia el interlocutor invitado para comentar la noticia 17b, y finalmente aparece el plano del invitado que, a su vez, mira al presentador y se apresta a responder. Nótese que los planos, al ser frontales, no coinciden con el punto de vista de ninguno de los dos personajes. Es el observador-espectador quien relaciona campo/fuera de campo y construye su propio enfoque. Pero el concepto de punto de vista es además estratégicamente importante para construir otro tipo de implicación habitual; tanto en el cine como en la televisión: la relación campo/contracampo y que, por extensión, se utiliza también en el cómic y en la foto-novela.



17a



17b



17c

La relación campo/contracampo es una figura visual típicamente narrativa y se construye como una articulación entre dos planos: A y B. A partir de aquí se puede generar una serie repetitiva de alternancias del tipo AB/AB/AB...

El campo/contracampo se presenta en tres modalidades. En un primer caso, en cada plano aparece un personaje que se alterna sucesivamente con el otro, como en 18-2/18-3. El segundo tipo corresponde a la presentación en un solo plano de ambos personajes como en 18-1/18-4. Finalmente, un tercer caso de construcción del punto de vista por medio del campo/contracampo corresponde al sistema combinado entre el primer y segundo caso. Así, tenemos una serie completa que combina los tres casos: 18-1/18-2/18-3/18-4. Para que estos tres casos puedan construirse adecuadamente es necesario que la cámara cambie el punto de vista, es decir, que se desplace (o se alterne con una segunda cámara) sobre el mismo eje horizontal. En caso contrario, tendremos un «salto de campo» y el espectador vería a un personaje que mira la espalda del otro. En ese caso la implicación del espectador sería nula por no existir coherencia en las isotopías espaciales del punto de vista.



18-1



18-2



18-3



18-4

Quedaría todavía por señalar un caso importante de implicación del espectador que se realiza a través de la *coincidencia* entre las miradas de los personajes y el emplazamiento de la cámara. En este tipo de puesta en escena, la posición de la cámara corresponde con el punto de vista literal de un personaje. Tomemos como ejemplo la secuencia de la posada en *Stagecoach* (*La Diligencia*, de John Ford, 1939) (véase Browne, 1975).

La estrategia espacial de los personajes está localizada en 12 planos que se distribuyen en 6 emplazamientos diferentes (imagen 19):

- A (1) Localización de todo el grupo.
- B (2,4,8,10) Localización de Dallas y Ringo.
- C (3,7,9,11) Localización de grupo menos Dallas y Ringo.



1 (A)



3b (C)



2 (B)



4a (B)



3a (C)



4b (B)

19

- D (5) Localización de Lucy,
- E (6) Localización de Dallas.
- F (12) Localización de todo el grupo.

Cada una de las 6 localizaciones se corresponde con una posición de la cámara. Cada una de estas posiciones corres-



4c (B)



7a (C)



5 (D)



7b (C)



6a (E)



8a (B)



6b (E)



8b (B)

19

ponde con una verdadera marca de enunciación, porque coincide con una visión, con un punto de vista de alguien. Así, el grupo B, correspondiente a la localización de Dallas y Ringo, está encuadrado desde la cabecera de la mesa y este encuadre coincide con la visión de Lucy sobre el grupo. El grupo C, correspondiente a la localización del grupo y Lucy (excepto Dallas y



9 (C)



10 (B)



11a (C)



11b (C)

19



11e (C)



12a (F)



12b (F)

Ringo), es una visión que no corresponde a ningún personaje (por lo que esta mirada ha de atribuirse al Enunciador (realizador) y que implícitamente puede también ocupar el Enunciario (el espectador). El plano D, correspondiente a Lucy, forma campo/contracampo con el plano E de Dallas. Pero la relación entre campo y contracampo no obedece a la simetría de las miradas entre ambas mujeres porque el plano de Lucy está ligeramente desplazado (encuadrado desde el centro de la mesa) lo que hace imposible que este plano corresponda con la mirada de Dallas sobre Lucy. Los grupos A y F tampoco están encuadrados desde el punto de vista de un personaje y, en este caso, funciona igual que el grupo C.

La norma de esta secuencia en relación con la mirada establece que los planos se remitan en todo momento a Lucy, bien que la muestren localizada en campo, o bien que ella localice a los personajes desde su punto de visión. Sólo Lucy está autorizada para mirar al grupo de forma semejante a como lo hace el espectador. En conclusión, en el grupo B miramos con Lucy, al igual que lo hacemos en el plano E. En cambio, en los grupos A, D y F, miramos con el Enunciador.

3.2.3. Tema como Exhibir del Autor

El fotograma, así como la fotografía, es un fragmento de una totalidad. El fotograma como unidad de un filme forma parte de una globalidad textual, de una totalidad física y de sentido a la vez. La fotografía es un fragmento (más escandaloso cuanto más exacerbado) entre otros fragmentos de una realidad, o de un autor, o de un género (carpeta, galería, periódico, álbum).

Las imágenes, cualquiera sea su soporte o materia de expresión, tienen una unidad heterogénea y discontinua (fotografías realizadas en diferentes tiempos, como las fotos de «autor»; secuencias filmicas de diferentes temporalidades (tiempo de la puesta en escena y tiempo del acontecimiento)).

En el segundo capítulo nos hemos referido ampliamente a las características de esa unidad heterogénea llamada coherencia textual de la imagen. Ahora quisiéramos analizar un aspecto particular de la imagen que, sin caer fuera del ámbito textual, tiene una particular forma de manifestación: la temática.

El Tema se refiere a un concepto problemático y difícil de definir pero que se halla presente tanto en la conciencia del Autor

como en el texto y en la conciencia del Lector. Que la preocupación temática se halla al mismo tiempo que en la «obra», en el acto de producción y en el de la lectura de la imagen lo testimonian diversos hechos: la historia de la crítica de la fotografía (así, siguiendo una temática estética se puede decir que desde Stieglitz hasta Winogrand domina la tendencia a la investigación del medio tecnológico, o que Strand y W. Evans se dedican al fotoperiodismo); la historia de la crítica del cine (donde las tipologías de autores y escuelas se hallan más o menos estabilizadas y consagradas: Expresionismo, Neorrealismo; o el cine como acto pedagógico en Rossellini o como espacio de una reflexión político-filosófica en Godard). La producción de la imagen fotográfica o cinematográfica no tiene sólo la misión de *hacer visible* la realidad o una apariencia de ella, sino, y sobre todo, «la ideología, la puesta en sentido (o el rechazo de la puesta en sentido) de lo visible»; incluso la imagen artística es ante todo «un signo, signo que puede (a través de los realismos más diversos), mimar la realidad, realizarse en visión del mundo, en universo semántico» (Mora, 1983).

¿Qué es un tema? En contra de lo que parecería obvio, ni la lingüística ni la retórica han investigado a fondo el concepto de tema. La semiótica, por otro lado, tampoco le ha prestado demasiada atención pero existen algunos elementos teóricos que aunque dispersos y restringidos a otras problemáticas pueden reunirse bajo un mismo principio metodológico válido para dar cuenta de su uso en la imagen.

Decimos que la noción lingüística no tiene demasiada importancia porque, o bien define exclusivamente unos trazos morfológicos, o se refiere, en el caso de una oración aseverativa, al constituyente o sintagma nominal sobre el cual se dice o se predica algo —sea o no sujeto de la oración—. El Tema es Europa en: «Europa está en peligro».

En la literatura sobre la retórica, tampoco existe una definición de Tema que nos interese, salvo el dejar constancia que allí se refiere sobre todo a un significado que se relaciona con el contenido. Esto caracteriza, inclusive, un cierto tipo de crítica literaria (Croce, 1936), cuya función es descubrir el centro de organización de la obra de arte: el «tema». Es bien conocido también el término sacado *Leitmotiv*, que servía en los análisis de texto narrativo para nombrar el motivo más frecuente.

En semiótica, el Tema puede estudiarse en el ámbito semántico de una teoría del discurso. Como elemento de análisis, el

Tema aparece bajo forma de un *recorrido temático* del cual se sirve el Autor para exponer o exhibir, a través de secuencias visuales, una serie de *lugares o espacios temáticos parciales*. Estos espacios temáticos se refieren a los *actantes* (objetos y personas-actores) y al *contexto pragmático* de este recorrido (que, a su vez, está delimitado por los *programas narrativos*).

La tematización visual, en cambio, se puede referir a diferentes elementos que unen la estructura narrativa de un filme. Estos elementos pueden ser: figuras del montaje, movimientos de cámara, usos del color, etcétera, en el plano de la expresión visual. En el plano del contenido narrativo los elementos temáticos constituyen los indicios que permiten comprender la acción, así como los personajes que realizan esas acciones.

Las diversas *marcas semánticas* esparcidas a lo largo de una secuencia pueden corresponder, o bien (desde un punto de análisis narrativo), a un sujeto narrador (rol temático), o bien, a un sujeto que realiza estas acciones en diferentes secuencias (rol del personaje).

El rol temático se constituye a través del Hacer de un sujeto.⁷ Aquí se trata de la delegación del Autor en un personaje. El Autor exhibe, o se exhibe, en una foto o en un filme a través de roles temáticos, de personajes y de funciones temáticas. Estos se hallan inscritos en un recorrido temático que podría también llamarse secuencia temática. Las imágenes funcionan aquí como figuras que sirven para diferenciar modos de acción, lugares y tiempos donde se desarrolla el recorrido temático figurativo. El Autor se encuentra así exhibiendo un Tema a través de un recorrido figurativo que obliga al Lector, no sólo a reconocer perceptivamente las figuras, sino también a integrarlas en un programa coherente de Lectura (imagen 20).

El recorrido temático no es lineal, como tampoco lo es el recorrido de los ojos sobre la superficie del texto visual. La uni-

7. Nótese que el término *recorrido*, como señala Greimas, no implica ni una disposición lineal y ordenada de elementos (por ejemplo, una secuencia o en varias secuencias ordenadas temporalmente), ni tampoco que exista solamente un recorrido de tipo narrativo. El recorrido figurativo —como un encadenamiento isotópico de figuras— puede estudiarse como correlativo a un tema. Así, por ejemplo, en el recorrido figurativo del tema del Amor, éste se puede figurativizar según múltiples opciones o variantes expresivas de un mismo contenido, supongamos amor femenino: esposa, madre, amante.

La noción de recorrido figurativo permitiría estudiar el concepto de género cinematográfico o fotográfico desde el interior mismo de la temática.



20

dad de la percepción y comprensión del Observador viene dada a través de la exhibición de un Tema.

Tema y actividad cognoscitiva

El Tema es diseminado a lo largo de un discurso visual bajo forma de contenidos semánticos, perceptivos y discursivos. La lectura del Tema exige por parte del Lector, una labor cognoscitiva que se realiza cuando éste actualiza ciertas competencias modales. Las competencias del Lector están relacionadas con la acción del Autor, como vimos en el Enfoque:

El Autor contextualiza el Tema por medio del Marco y, a su vez, el Tema viene focalizado por el Lector a través de su ver físico y perceptivo. La acción de discriminación y elección del objeto focalizado realizado por el Lector hace que éste se transforme (por medio de esta actividad cognoscitiva) en un actante Observador. Así es que el Tema y el enfoque están íntimamente relacionados. La situación primitiva del espectador que ve sólo lo que puede ser focalizado, se transforma en una actividad cognoscitiva mucho más amplia y abstracta que se realiza a través de la tematización (como un progresivo proceso de simbolización).

¿Cómo funciona la tematización visual? En primer lugar, se realiza gracias a la *actualización* de los valores semánticos que aparecen bajo forma de manifestación narrativa y que se hallan focalizados o no, explícitos o implícitos en el texto visual. Los valores pueden ser *expresivos* (cromáticos, espaciales, tonales); *descriptivos* (descripción de cosas o estados de ánimo); *modales* (actantes que representan el saber, el poder, el querer, etcétera). Estos valores se hallan en un tema en forma de figuras narrativas tales como personajes, roles, actores y actantes.

Personajes y Actantes

En primer lugar, veremos el *personaje*, cuya etimología viene del latín *persona* (máscara), que a su vez deriva del griego y significa *rol* (personaje dramático). El *personaje* ha ido evolucionando en la historia del teatro y de la literatura hasta que en la teoría narrativa comienza a llamarse actante o actor (véase Pavis, 1983). En todo caso, el personaje aparece como una pieza temática porque organiza las etapas de la narración, construye la fábula, orienta la narración en forma dinámica y concentra en él características semióticas que le distinguen de otros personajes. Estas características son los signos distintivos del héroe, del malvado, del jefe, de la heroína, etcétera. Pero si el personaje aparece como elemento estructural importante en el concepto de Tema se debe a que siendo éste la modalidad por la que un Autor exhibe y se exhibe, el personaje es, precisamente, un signo ostensivo, es lo visible, lo que se muestra delante del espectador. El autor se esconde detrás del personaje incluso cuando en un texto escrito dice «yo» o cuando muestra su cuerpo en un filme (como Hitchcock, Truffaut o Wim Wenders). El personaje, al no hallarse mediaticado, no designa sino a sí mismo, absolutizando su propia imagen y produciendo en consecuencia un *efecto de realidad temática en relación con la imagen* y un *efecto de identificación psicológica en relación con el espectador o Lector.*

La relación entre Tema y lectura del espectador pasa a través del personaje y es a través suyo que el lector interroga el sentido del texto. Las acciones que realiza el personaje son las informaciones que, junto con la puesta en escena, permiten al espectador comprender y memorizar los temas locales que forman el conjunto o recorrido temático. Ahora bien, debido justamente al hecho de que las informaciones visuales son múltiples —ges-



Mil días de Jordi Pujol. El presidente de la Generalitat, Jordi Pujol, expresó ayer su deseo de mantenerse en el cargo y presentarse "con fuerza" a la reelección, en unas declaraciones efectuadas por el circuito catalán de TVE. En el curso del programa, realizado con motivo de la próxima celebración de los mil primeros días de Jordi Pujol en la Generalitat, el líder de Convergència i Unió mostró su coincidencia con el presidente del Gobierno, Felipe González, sobre la gravedad de la crisis económica, que "no la resolverá ni el Gobierno autónomo ni el Gobierno del Estado". En la fotografía, Pujol aparece en el acto de entrega de una bandera de combate al submarino *Galerna* donada por la Diputación de Barcelona. El acto estuvo presidido por el ministro de Defensa, Narcís Serra.

CARLOS BOSCH

Página 16

21

tos, movimientos corporales y mecánicos, iluminación y decorados, etcétera (véase Knapp, 1982)—, polisémicos, el espectador se ve obligado a abstraer ciertos indicios, ciertos rasgos pertinentes para ponerlos en relación con el texto. Esta abstracción que realiza el espectador lo convierte en un Lector competente capaz de tematizar el juego visual, como quería Eisenstein, y es desde esta vertiente cuando la temática puede relacionarse eficazmente con el estilo del Autor, puesto que el estilo no es otra cosa que la producción y permanencia de ciertos rasgos semánticos más fuertes o marcados que otros, que individualizan un determinado conjunto de signos icónicos distinguiéndolos de otros conjuntos o textos.

En toda expresión visual narrativa, el Autor exhibe un tema pero el Lector ve a un personaje exhibiéndose (véase la ima-

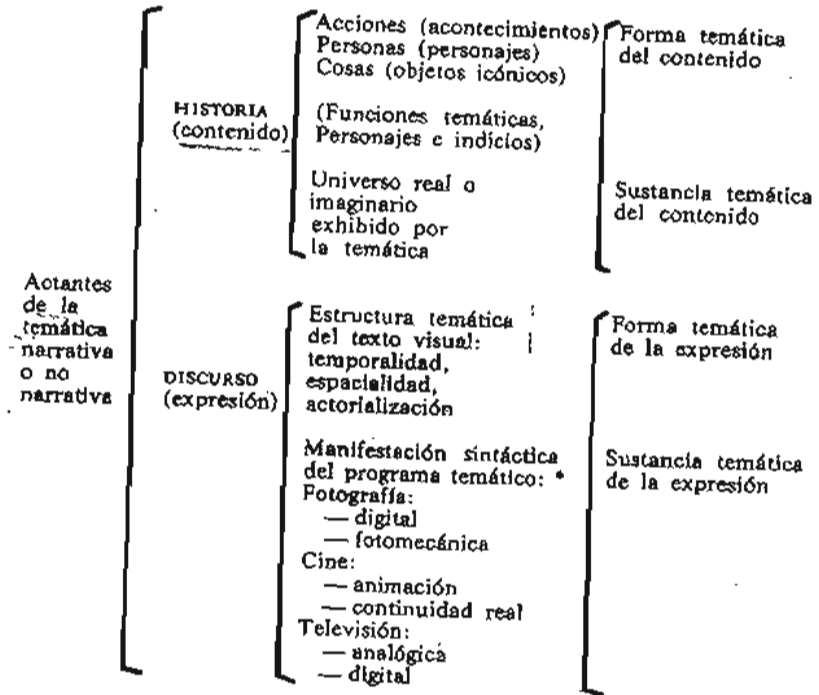
gen 21). Desde una óptica más estrictamente semiótica, la definición del personaje como sujeto visible del tema, es a pesar de su fuerza icónica, insuficiente porque no permite entender el fenómeno de la transformación temática que va unida a la transformación del personaje.

Dado que en una imagen, junto con el personaje-persona pueden aparecer con frecuencia otros personajes no-persona que tienen tanta importancia como éstos en la narración, es necesario acudir a un concepto más general que englobe a ambas categorías. El concepto de *actante* parece el más apropiado porque comprende a personas, animales y cosas y, en general, se refiere a términos que por cualquier razón participan en el proceso narrativo sea que realizan el acto o que lo sufren.⁸ Pero existe una segunda razón para preferir el concepto de actante y es que tipológicamente (véase Greimas, 1982: 24) se puede distinguir entre los actantes de la comunicación y los actantes de la narración. Esto corresponde con mayor exactitud al cuadro metodológico que hemos venido utilizando hasta ahora en nuestra teoría de la lectura. Por eso, distinguiremos entre: a) *actantes de la enunciación*, narrador y narratario (sujetos de la comunicación), y b) *actantes del enunciado*, sujeto/objeto, destinador/destinatario (sujetos de la narración). Esta distinción nos permite, no solamente establecer un cuadro más claro de los planos temáticos de un texto diferenciando entre personajes de la comunicación y personajes de la narración, sino también mantener los dos niveles de distinción semiótica indispensables para formular una teoría de la lectura: el nivel del discurso (plano de la enunciación) y el nivel de la historia narrada (plano del enunciado) (véase también Lyons, 1983).

Estos dos niveles, a su vez, permiten mantener las categorías indispensables de una teoría de la imagen, la expresión y el contenido.

8. La introducción del concepto de actante permite que se pueda hablar de una temática no figurativa o abstracta en fotografía, por ejemplo, porque puede que se dé transformación puramente sintáctica, es decir, un juego de colores, volúmenes, claroscuros inscritos en un programa temático de autor (naturaleza, bodegones, etcétera). En cambio, si sólo se habla de *personajes temáticos* todo lo que no es narrativo cae fuera del tema.

ESQUEMA 8



* Códigos específicos de cada medio.

De acuerdo al esquema 8, un cierto valor se puede tematizar a través de procedimientos que se alojan tanto en el nivel de la expresión como en el del contenido. Por ejemplo, el valor de la Libertad se puede tematizar utilizando los procedimientos de espacialización y temporalización propios del filme. El resultado de este proceso puede producir un tema cinematográfico (manifestación discursivo-expresiva) como «evasión espacial» en un filme como *Yellow Submarine*, donde la Libertad es tematizada por medio de la figurativización del viaje en submarino (figura narrativa) pero también del viaje a través de la droga (figura discursiva). Pero el tema en el plano de la sustancia del contenido es la liberación espacial de la imaginación.

El valor del tiempo puede también tematizarse como evasión temporal (y para esto se recurre a procedimientos específicamente cinematográficos como los *flash back*, fundidos encade-

nados, etcétera, como por ejemplo en *Fresas Salvajes* [I. Bergman, 1956]).

Un valor puede ser también tematizado, además de mediante la espacialización y de la temporalización, a través de la actorialización. El actor, en semiótica sustituye al personaje con el fin de generalizar su función en el lenguaje no literario: el sol, un bosque o un cohete espacial pueden ser actores. El actor puede ser individual, colectivo, figurativo (si representa a una persona o a un animal) o no figurativo (un valor abstracto como el honor, la libertad, la justicia). La actorialización es una de las claves del discurso visual y se basa en componentes tanto sintácticos como semánticos. La actorialización se realiza por medio de las operaciones de embrague y desembrague.

Un ejemplo de la tematización de un valor abstracto (como la revolución) que reúne la espacialización, temporalización y actorialización puede encontrarse en el filme *Lucía* (Humberto Solás, 1968). Un mismo nombre (Lucía) llevado por tres mujeres que viven en 1895, en 1935 y en los años sesenta, son protagonistas de tres episodios en tres espacios diferentes: el espacio familiar, el espacio urbano, el espacio rural. Lucía realiza el rol actancial de sujeto protagonista al cual se le añaden dos roles temáticos: uno, el de la mujer oprimida o el de la imposibilidad de la revolución; otro, el de un valor simbólico y metafórico: Cuba, la nación oprimida versus la realidad de la revolución (los valores pragmáticos como opresión y revolución pueden ser subjetivos u. objetivos: subjetivos en el caso individual del rol temático mujer oprimida; objetivo en el caso de Cuba oprimida y Cuba revolucionaria). El doble plano de la actorialización coincide también con el doble plano de la espacialización: si, desde un nivel semántico, el espacio se subdivide en familiar, urbano y rural, en un nivel discursivo, en cambio, el espacio tematizado es uno solo: Cuba, como espacio histórico y actor geográfico. Lo mismo sucede con la temporalización temática: semánticamente existen tres tiempos narrados por el argumento histórico: colonia española, dictadura de Machado, época contemporánea. En el nivel discursivo, sin embargo, es el tiempo contemporáneo (tiempo durante el cual se hizo el filme) el que organiza la estructura temática de los dos tiempos pasados.

3.2.4. Tópico como Mirar del Lector

3.2.4.1. Tópico y Comentario

Dentro de la lingüística textual, el concepto de tópico forma parte de las nociones de coherencia del texto y su función se halla estrictamente relacionada con la componente informativa de los textos que han de ser actualizados. La actualización del texto es la explicitación de los diferentes niveles de significados previstos por el Autor. Por ello, el papel de las presuposiciones en la actualización de la información textual es clave. Las presuposiciones ayudan a que el lector realice una serie de operaciones de selección de la información posible. Uno de los efectos de esa operación es el Tema, estudiado en 3.2.3.

La noción de tópico forma parte de una estructura binaria (Van Dijk, 1977) que comprende también el «comentario» que en lingüística es usado en relación con la noción de Enfoque.

El tópico se define por oposición al comentario. Para la lingüística, se trata de distinguir entre lo que se está diciendo o mostrando y lo que se está diciendo «acerca» del objeto. Se podría decir que el tópico es al enunciado como el comentario es al predicado. La definición de la pareja tópico/comentario deberá tener en cuenta si es el nivel sintáctico, semántico y/o pragmático el que los define, el tipo de reglas que permiten su identificación, la relatividad posible de ambos términos en diferentes textos o contextos (lo que es tópico en un nivel, puede ser comentario en otro), y la necesidad de distinguir la utilización de ambos términos en el nivel del texto y del discurso.

En relación con la imagen es probable que la pareja tópico y comentario, sea actualizada a través de una competencia verbal, y no sólo perceptiva (y, en ese caso, se podría recuperar la noción de proposición para el tópico visual). Se trataría de aceptar, en principio, un modo de funcionamiento de la competencia de lectura, muy similar a lo que ocurre con la retórica visual, donde se necesita, además de la percepción, un «saber» lingüístico para comprender la transformación retórica (donde es el contenido cultural de una frase o imagen lo que es transformado y no sus apariencias o semejanzas puramente materiales (véase, para esto, la discusión sobre el iconismo en cap. 1).

Un tópico podría definirse como una función lingüístico-textual que establece acerca de qué se habla. En esta función se

hallan implicados solidariamente tanto el emisor como el destinatario. Para el destinatario se trata de reconocer algo que «ya se sabe», que ha sido oído (o visto), en otra ocasión anterior, o bien que viene exigido como una presuposición (por ejemplo de contexto), para la comprensión. Desde la óptica del locutor —o emisor—, se trata de una estrategia informativa que supone que, para decir cosas nuevas, se han de utilizar cosas o palabras conocidas para facilitar la comprensión de la interacción comunicativa.

El comentario corresponde a la función por la cual integramos, en la comunicación, los elementos no previstos como son las informaciones que se añaden o que contextualizan a un tópico. En el contexto pragmático de la comunicación lingüística se supone que el destinatario tiene una cierta información previa de lo que se dice. Esta situación de preconocimiento sobre el objeto referido supone un aumento de la información respecto al grado de conocimiento anterior, o bien, un cambio en las actitudes o valoraciones. La nueva información viene integrada en la ya conocida.

La función del tópico es seleccionar un segmento de información en el interior de un Marco de conocimientos ya estabilizados y organizados. Este segmento de información es una unidad semántica que podemos relacionar con el concepto de *sema* (unidad estabilizada de un conjunto de semas). Estas unidades semánticas pueden ser concretas o abstractas, figurativas o no figurativas, personas o conceptos u objetos.⁹

El condepto de enciclopedia, como ya hemos adelantado en páginas anteriores, resulta extremadamente útil para estudiar la competencia del destinatario a fin de actualizar el texto, Enciclopedia y tópico van juntos cuando se afronta el texto desde la vía pragmática. Nosotros aplicamos ciertos tópicos a frases o a textos poniendo en funcionamiento nuestra enciclopedia semántica. La enciclopedia es un dispositivo mnemónico semejante al de la memoria de largo y corto plazo, que le permite al destinatario elegir el tipo de «topicalización» que conferirá a las proposiciones. Ahora bien, este mismo proceso de actividad productiva por parte del destinatario, demuestra que el Lector decide qué cosa o concepto será etiquetado como Tópico y cuál lo será como nueva información hipocodificada o comentario. Para Van

9. Lo que permite que en las estructuras narrativas estas unidades semánticas puedan estudiarse como actantes.

Dijk (1980: 183), la «topicalización» de ciertos sintagmas es probablemente un proceso por el cual el conocimiento de ciertos individuos se pone en primer plano

“llevado desde recuerdos largamente almacenados a la memoria actualizada, en la que la información establecida puede combinarse con la llegada de nueva información.”

Que un elemento sea topicalizado como tópico o como comentario depende de su posición estratégica en el modo de producción de la información. La gran movilidad de la pareja tópico-comentario aparece como un fenómeno extremadamente importante para una reflexión sobre el comportamiento de los géneros dentro de la comunicación de masas. Muchos géneros que nacieron como información nueva pasaron con el tiempo a incrementar el capital de los tópicos, como sucedió, por citar un ejemplo, con la entrevista callejera iniciada por la televisión. Citemos un ejemplo en el cine:

Uno de los «tópicos» en la puesta en escena cinematográfica hasta los años 40 consistía en que el primer plano del actor coincidía con su importancia narrativa y sobre él caía el peso de la composición escénica. Orson Welles, al introducir la profundidad de campo, y valiéndose de la capacidad manipuladora de la perspectiva renacentista, rompió con este predominio del primer plano, otorgando al plano del fondo una fuerza dramática inédita. Welles inventó una nueva regla semiótica del plano cinematográfico y cambió un tópico visual.

En la imagen 8, el tópico no es el primer plano que muestra a la mujer sino el segundo plano del campesino sobre su tractor. El comentario reside en el primer plano porque la mujer y el fusil rompen el tópico informativo y obligan al lector a inferir nuevos roles narrativos a la escena. Que no pueda hablarse de una situación de codificación establecida entre tópico y comentario está en total acuerdo con la reflexión sobre el iconismo que rechaza la semejanza por arbitrariedad como si se tratara de una gramática visual. La fotografía y la imagen en general no tienen un código sensorial sino únicamente de contenido cultural.

Si no puede hablarse de un estatus sintáctico fijo de tópico y comentario, tampoco puede decirse que tengan un estatus semiótico, es decir, que estén previamente codificados a nivel de contenidos. La relación tópico/comentario es una estructura (podríamos decir que análoga a la que existe en la definición

estructural del signo: como una función semiótica que relaciona la expresión con el contenido. Esta relación es inestable y debe ser cada vez actualizada por el contexto) que debe ser llenada por la posición que el lector asigna cada vez a los valores denotados como tópicos y a las inferencias que se realizan para determinar el valor de la información aportada por el comentario. Se puede decir que el tópico es siempre la *denotación introducida* ya por el propio texto y tiende a ser (aunque no siempre), *explícita*, mientras que el comentario es —o son— las expresiones *no introducidas por la denotación* del semema y tiende a quedar implícito.

En la imagen 8, la denotación introducida en el texto visual es la de /campesinos en el trabajo/ y está explicitada por el vestuario de los actores, el tractor y el paisaje que funcionan como índices ostensivos de la representación. Sin embargo, la mujer con el fusil está fuera del sistema semiótico /campesinos en el trabajo/ porque normalmente un fusil no sirve para arar la tierra.

La función de comentario se asigna a la parte de la estructura que aún no se ha introducido. El fusil sería un tópico en una escena de caza o de guerrilla urbana, pero aquí aparece como un elemento libre que pueda ser asignado a otros objetos, o a relaciones entre objetos, o a relaciones entre objetos y personajes. El fusil es un tópico como objeto semiótico del lexema /armas/. Pero, en esta escena, aparece como un elemento libre y, por tanto, como una información adicional a la proposición visual /campesinos en el trabajo/.

Que la estructura semiótica del tópico y comentario es una estructura de función móvil lo prueba el hecho de que, el pie de foto: *Tensión en la frontera entre las dos Irlandas*, introduce una nueva hipótesis de lectura de la foto. En efecto, no se está mostrando el hacer de un hombre y una mujer, mientras trabajan en el campo, sino la de una pareja de actores de guerra. El tópico de la imagen no es, por ello, el trabajo, sino la guerra (en el plano lingüístico del pie de foto), de tal modo, que nos vemos obligados a cambiar de tópico y comentario semiótico.

El tópico es el semema /mujer con fusil/ y el comentario es /hombre en el trabajo/. Lo «ya visto» en el tema «estado de guerra» es el actante bélico fusil, y lo «nuevo» es que se vea un tractor, al parecer trabajando a pleno rendimiento de sus pistones. En el primer caso, el lector atento se preguntaba: «¿Cómo es posible que haya una mujer apuntando con el fusil, mientras el hombre trabaja tranquilamente?»; en el segundo caso, el lec-

tor se pregunta: «¿Cómo es posible que se pueda trabajar mientras se está en guerra?».

El tópico se puede explicar con mayor coherencia en el nivel pragmático, lugar donde el destinatario actualiza el texto visual. La decisión de aplicar un tópico se halla directamente unida a la interpretación que el lector actualiza frente al texto. De allí que toda topicalización de una imagen tiene su factor de indefinición, debiendo recurrir al contexto para dar cuenta de su significado. El contexto garantiza que la decisión de conferir el tópico a una imagen no sea arbitraria.

Este contexto puede ser la misma secuencia de imágenes que sirve para dar la clave de interpretación. En el caso de la fotografía de prensa hay elementos del contexto que son regularmente indicadores de discurso, como el *pie de foto*, *la página del periódico*, *el lugar dentro de la página*, *el formato*, *tamaño del formato*, etcétera. (Aunque no se debe olvidar que el estatus ideológico de «ilustración» de la fotografía de prensa hace que, normalmente, éstas aparezcan en un papel subordinado al *texto escrito*.)

En ese caso, los tópicos de la foto pueden estar introducidos en el texto escrito formando parte del conjunto de referentes con el cual ambos textos —escrito e icónico— se relacionan. Este tipo de contextos forman parte de las macroestructuras del discurso periodístico.

Pero la foto de prensa posee también un nivel textual autónomo. Por ello, se puede estudiar como un texto visual independiente del texto escrito (como lo demuestra la experiencia empírica de cada día). En ese caso, podemos decir que la emergencia del tópico dependerá del tipo de pregunta que hace el lector a la foto. Así, si en la imagen 8 el lector se pregunta: «¿Qué hace esta mujer mientras su marido trabaja?», el tópico será /hombre al tractor/. Pero si se pregunta: «¿Qué hace este hombre mientras se está librando una guerra?», el tópico será /mujer con un fusil/.

Como se ve, el saber del lector es esencial para establecer qué tipo de pregunta dirigirá al texto para actualizarlo. Es el lector quien enfoca la pregunta sobre un cierto aspecto parcial de la imagen. Este enfoque está interrelacionado con la operación de encuadre hecho por el fotógrafo (su propio Enfoque). La operación por la que el fotógrafo aísla a unos personajes y les confiere un campo preciso de nitidez permite que el lector vea reducido su campo de posibles lecturas perceptivas a las que el

Autor ha previsto. Si, por ejemplo, el fotógrafo hubiera enfocado la escena 8 desde la parte opuesta, probablemente no sería la mujer con el fusil sino el hombre con el tractor quien tendría tensión perceptiva. Posiblemente, el lector hubiera tendido, en ese caso, a leer la imagen como una proposición del tipo: /hombre al tractor mientras su mujer caza aves en el campo/.

Los procedimientos de topicalización de una imagen superan el cuadro estricto del análisis del texto visual porque son verdaderas operaciones discursivas que han de ser estudiadas desde la óptica de las capacidades interpretativas del lector.

La fotografía de prensa, por tener un estatus específicamente informativo, se presta a ser un campo de manipulaciones persuasivas. Sabemos que, desde el momento en que el fotógrafo reveló —y fijó— su producto, éste recorre caminos incontrolables por su autor. (Se trata de un verdadero programa narrativo donde el actante es la propia fotografía.) La foto puede ser vendida a una agencia de prensa que después la vende a un periódico. El periódico la puede recortar, retocar, ampliar exageradamente algunos rasgos, o cambiar sus contrastes, etcétera. Esta manipulación sintáctica está al servicio del resultado semántico. De hecho, la *imagen 8* ha sido elegida, por romper el tópico de las fotos sobre la violencia en Irlanda. Pero, el carácter espectacular de la foto cae, indudablemente, en otro universo de tópicos, el de los géneros. Así, en una información sensacionalista sobre una catástrofe los aspectos *enfocados* serán los restos calcinados o amputados de las víctimas. Y no, por ejemplo, las causas materiales o subjetivas del suceso. Esta actividad corriente en la prensa diaria, puede ser estudiada a partir del binomio tópico-comentario. Todo acontecimiento puede ser «libremente» topicalizado por sus autores, o «enfocado», cambiando, de este modo, el significado político de un crimen por un marco melodramático, las raíces socioculturales del mundo de la droga por el tópico de la rebeldía generacional, etcétera.

Dado que el tópico es una operación pragmática y, en ese nivel, y no tanto en el sintáctico o semántico, tiene su asiento, podríamos decir que el lector o destinatario aparece como el principal elemento de la significación visual. Y, por ende, de discurso. Si el tópico es una operación que, aunque inscrita en la imagen necesita de la actualización del lector, quiere decir que es éste quien decide qué punto de vista ha de ser topicalizada la imagen. De modo que, si el significado de una imagen es relativo

a algo, ese algo es el punto de vista del observador de la imagen.

En términos de discurso visual, diríamos que la coherencia visual depende del tópicico, pero es el lector quien decide en qué modo enfocar semánticamente una escena. De hecho, la imagen 8 podría ser leída como un alegato sobre la igualdad de los sexos y el papel protagonista de la mujer. En este caso, el lector habrá topicalizado la imagen en sus aspectos temáticos aumentando cada vez más la distancia con el texto puramente informativo. De igual modo, aquella foto podría ser leída en un plano puramente estético y si, por ejemplo, el lector conoce los tópicos de la temática iconográfica del *Western*, hará asociaciones topicalizadas cada vez más sutiles y especializadas.

3.2.4.2. Tópico como espacio de la mirada

"Se trata del film «Una noche en la Ópera». Los comediantes cantan una escena del tercer acto de «Rigoletto». La tela de fondo muestra un jardín y un castillo. De golpe, otra tela de fondo cae sobre la precedente, representando esta vez una pirámide al claro de luna. Casi inmediatamente, la orquesta arranca con un tema de la ópera «Aida», y los cantantes la siguen. Algunos instantes después la tela de fondo de «Aida» viene reemplazada por otra que pertenece a la ópera «Otelo». Y, por consiguiente, la orquesta y los cantantes cambian de tema musical. A partir de este momento, los espectadores estarán atentos al cambio de tela de fondo."

RAÚL RUIZ, 1978

En el cuadro teórico de la semiótica, el tópicico se refiere al espacio mirado.

Tanto la competencia como la actuación son articulaciones del Espacio Tópico. El Lector se manifiesta a partir de la acción de Ver y Mirar un Espacio. Es allí donde se constituye el lugar de una Lectura. El espacio es el lugar de la manifestación textual, a partir de la cual el Lector localiza espaciotemporalmente las competencias propias como elementos interpretativos del Ver-Hacer. Este Ver-Hacer del Observador se transforma en un MIRAR plenamente cognoscitivo.

El espacio Tópico, es el lugar donde el Lector adquiere las competencias que le permiten reconocer y distinguir los espacios (el aquí del allá; el aquí/allá opuesto al *fuera de campo*),

donde se inscriben los programas narrativos, los roles temáticos, los sujetos del enunciado (narrador/informador *versus* narratario/observador), como los sujetos de la enunciación Enunciador/Enunciario.

El Tópico como localización espaciotemporal tiene que ver con una «memoria semántica» que permite una acción (Hacer) cognoscitiva por parte del Lector. Esta acción se refiere a la actuación del Lector como un Hacer-Mirar (y no sólo Saber-Mirar propio de la competencia cognoscitiva), que se refiere a dos tipos de acción:

a) *Adquisición de los valores modales*, adquirir la competencia de un *saber ver* perceptivo que supone *saber mirar*, *aprender a mirar*, etcétera. Pero, también, saber reconocer la persuasión, la manipulación, el tipo de perspectiva visual.

b) *La adquisición de valores descriptivos*, que se refieren a los valores subjetivos como el placer de mirar, de reconocer o recordar imágenes, la emoción frente a determinadas composiciones estéticas (en síntesis, una actitud de *seducción pasivo-activa*, de la cual podría dar cuenta una *teoría de las pasiones*).

El tópicico como un lugar semántico es el dispositivo del lugar donde se mira (ser mirado) opuesto al lugar desde donde se mira (visión, punto de vista). Como lugar de un motivo icónico o una forma es estable y de hecho también funciona como un «lugar común». Pero el tópicico no se confunde ni con los motivos, ni con los estereotipos ni las formas vacías, sino que es (al decir de Barthes) el código de la enunciación donde se dan los lugares comunes. El tópicico tampoco se confunde con los *topoi* del tipo «paisaje bucólico», «ternura infantil», «atardecer de la vida», por citar clisés de contenido literario-fotográfico.

El Tópico se debe estudiar principalmente como una *representación de la espaciotemporalidad de la imagen*. Esta representación ha de tener como punto de partida el concepto de movimiento (la imagen es un movimiento del espacio y del tiempo) definible a partir de la bidireccionalidad de ese movimiento.

Que el tópicico sea una información bidireccional significa que funciona como una dimensión escópica de las conexiones intersubjetivas que organizan las relaciones de visibilidad entre el Autor y el Lector. *Los polos bidireccionales de Autor y Lector son el soporte de las dimensiones de legibilidad*, que comprenden la percepción, la memoria, y la información. Estas relaciones de visibilidad se refieren a la acción de *mostrar* y *exhibir* (o de esconder y ocultar) por parte de un Enunciador que comu-

nica así un cierto saber que ha de ser focalizado por parte de un Enunciatorio. El Tópico, por consiguiente, sirve para *conocer* y *dar a conocer*, al contrario del estereotipo que funciona como código de reconocimiento redundante y vacío de contenido.

Tópico y movimiento

El tópico narrativo designa el recorrido o movimiento de un tipo de actantes que van desde el Destinator hasta el Destinario. Por ello, designa también los espacios y los tiempos tanto de origen como de destino. La acción realizada por estos actantes objetos, personas o animales viene figurada y significada al interior de un Marco. Por ejemplo, un viaje del presidente del gobierno español a EE.UU. comprende la función tónica de «Alejamiento» que se programa a través del espacio de la despedida en Madrid, el movimiento de los vehículos y personas que se desplazan y, finalmente, el lugar de la recepción en el país de destino. A su vez, la función tónica de «Recepción» se localiza en un programa narrativo protocolario correspondiente a una temática del tipo /Visita del Jefe de Gobierno/, que serán figurativizados en unos espacios determinados tales como: revista de tropas en el aeropuerto-discurso-entrevista oficial-desayuno en la Casa Blanca, etcétera.

Ninguno de los elementos figurados son estereotipos vacíos porque la revista de tropas no la hacen solamente los jefes de gobierno, ni en la Casa Blanca se dan sólo desayunos, etcétera. De tal manera que el tópico: /viaje del presidente del Gobierno/, es un movimiento de muchas personas y objetos (la televisión, entre otros); cuyo significado se «comenta» con la información pertinente.

Tópicos del espacio y del tiempo

Existen dos procedimientos de topicalización del lugar focalizado por el Lector:

A. El primero se refiere a la *localización espacial*, que podría definirse como la visualización de un número de categorías semánticas y de un sistema de referencias que permiten al Lector situarlos espacialmente. Esto significa que el Lector relaciona una secuencia de acciones donde se ven ciertos personajes y objetos que reconoce con otras secuencias a través de su competencia textual, de discurso y de género.

La localización del tópico se refiere, también, al *espacio aquí*, como distinto al *espacio allá*, por ejemplo, el CAMPO/FUERA CAMPO, como lugares donde se realiza un cierto tipo de acción inscrita explícitamente por el enunciador, tales podrían ser el juego de las miradas de los actores hacia el fuera de campo: la pantalla funciona, entonces, como un tópico espacial del tipo: «lugar desde donde se mira», mientras que la «cuarta pared» funciona como: «lugar adonde se mira».

Desde la perspectiva del Lector, la relación diferencial entre Enfoque y Tópico reside en que mientras la acción de focalizar suponía unas operaciones para hacer visible el objeto, el tópico como Mirar implica ciertas determinaciones modales topicalizadas como acciones de querer, deber, saber, poder, cuyo funcionamiento condiciona el modo de manifestación del tópico. La actuación del Lector (mirar un tópico) se realiza mediante las competencias modales tales como el *poder mirar*, y *querer mirar* (en el otro polo habría que situar a los actantes modalizados: poder ser mirados, querer ser mirados). La competencia del Lector tiene una relación mediada con el sujeto personaje del texto visual en la comunicación de masas porque los textos de los mass-media están dirigidos a Quien Mira, pero también exigen una relación a quien es mirado. Esta es sin duda la base del funcionamiento de ciertos semanarios (*Hola, Lecturas*) donde domina el tópico del «ser mirado en privado» de los personajes públicos, mientras que en la prensa diaria domina el tópico del «ser mirado en público» principalmente de los personajes políticos. Sobre esto volveremos en el capítulo 4.

Siempre en el ámbito de la localización espacial, se podría estudiar una jerarquía de tópicos partiendo de la idea de que una secuencia de imágenes inscribe un «programa» a partir del cual se pueden distinguir grandes segmentos temáticos y pequeñas estructuras de tópicos. Los criterios de distinción de macro y microtópicos pueden estudiarse a través del fenómeno de los *cambios de tópico*.

Los cambios de tópico pueden investigarse semióticamente por medio del concepto de desembrague. El cambio de tópico espacial consiste en explicitar un espacio objetivo del texto visual en relación con la presuposición tónica del espacio original. Así, por ejemplo, si se comparan las imágenes 22a y 22b, el cambio de tópico no se refiere al actante «joven judío armado» sino a la localización espacial del sujeto. Mientras que en la foto de *El País*, la enunciación ha instalado el espacio de movilización.

22a

EL PAIS, miércoles, 14 de abril de 1982



Le fotografo de la izquierda muestra un grupo de soldados israelíes que persiguen bajo una arcada del barrio oriental de Jerusalén a los niños palestinos que se esconden en las calles al pasado lunes por la ocupación israelí de Palestina. A la derecha, un grupo de niños palestinos que se esconden por su cuenta a los manifestantes.

22b



Los hijos de los soldados de Yasser se reúnen a jugar en el patio de un campamento de refugiados palestinos en el que los israelíes aprovechan de la necesidad del momento para vender el terreno que se les ha arrebatado.

EL PAIS, miércoles, 14 de abril de 1982

PRENSA



RON EDMOND

Premio Pulitzer. Esta fotografía, que recoge una de las secuencias del atentado contra el presidente Reagan, en marzo de 1981, ha merecido el premio Pulitzer de fotografía de actualidad. Ron Edmond es el autor de las instantáneas del atentado contra el presidente norteamericano, que fueron reproducidas en aquella ocasión en toda la prensa mundial.

Más información en página 38

ataque (recorrido temático de persecución), en la foto de *El Periódico*, se trata del espacio de desmovilización-defensa) que es un recorrido temático de resistencia. Hemos dicho que un tópico puede tomarse fuera de su propio contexto y hacerlo funcionar en diferentes coordenadas espaciales. En nuestro ejemplo, el pie de foto, al funcionar como comentario del tópico visual, cambia al tópico de cada una de las imágenes, desconectando semánticamente el recorrido temático de la primera foto (22a) en otro recorrido (22b).

El desembrague se realiza al cambiar de contexto espacial un tópico ya tematizado, lo que obliga a cambiar de tópico al Lector. En ambos casos, el tópico local de «joven judío» permanece, mientras que su desplazamiento metonímico provoca una nueva acomodación de la topología espacial. En el caso de la imagen 22a, la perspectiva construida entre ambas fotos del montaje refuerza la topicalización de «persecución» como si el espacio entre las fotos fuera continuo y el detalle de la foto del judío no fuera más que una focalización enfática para reforzar el programa informativo de la foto. En el caso de la imagen 22b, en cambio, el sentido de la direccionalidad en las fotos que forman el montaje es opuesto y no existe continuidad de perspectiva sino dos espacios adyacentes (y por ello sigue siendo metonímico).

La relación espacial dominante es, por un lado 22a, la lateralidad: formato ancho contra formato estrecho; por otro 22b, la dimensión espacial de verticalidad, también en relación con el formato (el joven en Bajo, colonos-soldados en Alto) está reforzado por el estilo «collage» del periódico con una cierta connotación «documentalista» (reforzada, a su vez, por el desnivel de los formatos de ambas fotos), gracias a la aplicación de la macroregla de construcción.

El segundo procedimiento de topicalización focalizado por el Lector es el de:

B. La *localización temporal*, que se refiere a la construcción de un sistema de referencias que se hallan inscritas en la imagen y que permiten situarla en un contexto temporal preciso como un discurso fechado. Así como las categorías espaciales instituyen un espacio *aquí* (el campo visible, lo que ve el espectador) y un espacio *allá* (que podía estar presente o ausente, como un fuera de campo invisible aunque presente), aquí se trata de una doble posibilidad de topicalizar la imagen: el tiempo del *entonces*, el momento en que fue realizada la foto en el marco de la artificialidad del vehículo reproductor (cámara), y el

tiempo del *ahora*, que corresponde a la actualización que el Lector realiza, sea del texto visual que tiene delante (haciendo retornar el pasado en el presente de la lectura), sea de sus propias competencias como sujeto observador.

A partir del *entonces/ahora* se pueden inscribir los programas narrativos o comunicativos como tópicos de referencias temporales.

En relación con la estructura narrativa del texto visual, el tópico temporal puede ser detectado, sea en el tiempo del discurso (y, en este sentido, toda imagen se refiere, exclusivamente, al *pasado*), sea en el tiempo de la narración o de la ficción y que sí puede tener un presente, pasado y futuro (véase el esquema 5).

La temporalidad del tópico puede ser estudiada, también, en relación con una jerarquía que viene determinada por la Macroestructura del medio en que se encuentra contextualizado el texto visual. Así, por ejemplo, en el caso de la imagen del informativo televisivo, existe una superestructura dominante del *presente-ahora* que se refiere al momento de la transmisión y estructura discursiva de la noticia, y al mismo tiempo, un *pasado-entonces*, en relación con el contenido o enunciado de la noticia (véase el esquema 5).

Cuando el presentador televisivo (en el caso de la transmisión simultánea) dice «ahora conectamos con...», la imagen en directo viene a ser un sistema segundo en la estructura televisiva logrado mediante el mecanismo de desembrague porque funciona como un tiempo de referencia respecto al suceso. En este sentido, la imagen televisiva no se diferencia de la fotografía; ambas, por el hecho de pertenecer a un sistema de referencia mayor, son siempre parte de un discurso y su tiempo deja de ser autónomo (el tiempo «real»), para pasar a formar un *tópico temporal*.

La ilusión, sin embargo, de la simultaneidad entre el hecho real y el hecho transmitido en televisión se debe a que, tanto la enunciación como el enunciado coinciden en un mismo discurso, gracias al embrague temporal.

El concepto de embrague, tiene, pues, una función discursiva, además de funcional al medio, en la medida que conecta, pone en relación dos instancias temporales haciéndolas simultáneas.

El funcionamiento del cambio de tópico temporal en la foto de prensa es análogo, en cierto modo al de televisión. Veamos

el caso de la imagen 22c. La foto, por sí sola, topicaliza el atentado a Reagan (presuposición inferencial topicalizada). El recurso al macrotópico escrito PRENSA obliga a desconectar al Lector la primera lectura de la fotografía, «atentado a Reagan», para pasar a formar un sistema segundo de referencia temporal, respecto al primer sistema: «la foto del premio». El primer sistema funciona como una categoría del *ahora*, en relación con el *entonces* del referente temporal, que es, a su vez, el tópico original presupuesto.

4. Análisis de la imagen informativa

¿Existe una lectura específica de la fotografía de prensa y de la imagen televisiva? ¿Qué relación existe entre la producción de la imagen y su lectura textual? ¿En qué medida la composición, la realización y la transmisión de la imagen determinan una lectura en un sentido u otro?

Hace ya veinte años que Albert Plécy, en un texto breve, pero muy acertadamente, trataba de analizar las normas aplicables a la compaginación fotográfica de la prensa, partiendo de la búsqueda del proceso de lectura de la imagen. Su investigación partía de la siguiente serie de preguntas:

“¿Cómo nos aproximamos a la imagen?

¿Cuál es el recorrido de la mirada sobre una imagen dada?

¿Se puede determinar este recorrido e imponer un sentido a la lectura?

¿Cómo se puede retocar la imagen?

¿Qué dimensiones hay que darle a una imagen para que ella sea perfectamente legible y para que dé el máximo de informaciones en el menor espacio?” (1963, 265).

Como puede verse, las interrogaciones de Plécy mezclan problemas que provienen de diversos niveles metodológicos: la percepción visual con la fisiología de la visión, las rutinas culturales de nuestra sociedad con hábitos técnicos de la profesión periodística, etcétera, lo que imposibilitaba una respuesta sintética a todas las cuestiones sin caer en el eclecticismo. Por ello, si bien consideramos el texto de Plécy (siendo el texto escrito casi imperceptible, son las propuestas visuales lo más interesante) como una loable motivación para iniciar al estudio de la imagen de prensa en un momento, las respuestas a sus cuestiones necesitan hoy de una formulación más precisa metodológicamente. Con esta intención iniciamos este capítulo, aunque como se verá, nuestra respuesta trata de ir más allá de una solución puramente técnica y operativa para situarla en lo que ha sido el centro de nuestras preocupaciones teóricas hasta el momento. Lo mismo ha de entenderse cuando nos ocupemos de la imagen televisiva.

4.1. La fotografía de prensa

Podríamos decir que la fotografía de prensa puede ser estudiada, genéricamente, en relación a las funciones informativas de los actantes que se hallan inscritos en la localización espacio-temporal de la imagen informativa.

Estos actantes pueden ser de tres tipos: actantes fijos, actantes móviles y actantes vivientes. Los actantes fijos son los elementos visuales estáticos, tales como los elementos de la naturaleza, que no se desplazan como árboles o montañas. Los actantes móviles son elementos naturales o artificiales que se desplazan en el espacio: el río, los medios de transporte, etcétera.

Finalmente, los actantes vivientes pueden, a su vez, ser subdivididos en personas (actores humanos) y animales (véase Al-masy, 1974).

Las funciones de estos actantes podrían ser estudiadas a través de la jerarquía de funcionamiento de reglas de topicalización espaciotemporal.

A. La primera regla es la existencia de una jerarquía de actantes. Esta jerarquía puede manifestarse a partir del funcionamiento de los actantes vivientes que dominan las relaciones establecidas con los otros actantes, fijos y móviles. A su vez, los actantes móviles dominan a los actantes fijos. En la imagen 23a hay igualdad cromática entre figura y fondo, pero las mujeres



23a

se perciben como figuras y son jerárquicamente relevantes en relación con las flores que se leen perceptivamente como fondo. En cambio, la relación actante móvil-viviente-humano versus actante inmóvil-no-viviente se encuentra invertida en la imagen 23b, porque, a pesar de haber igualdad de valor cromático, hay distorsión de la relación figura-fondo a favor de éste causada por la intencionalidad del encuadre fotográfico (cuyo efecto pragmático es la figura retórica del sarcasmo).

A partir de la proposición anterior podríamos decir que existe una jerarquía perceptiva de focalización y una jerarquía narrativa de topicalización, que funcionan como microestructuras visuales de la imagen informativa en el contexto del medio periodístico.

La jerarquía perceptiva que releva la importancia o dominación de las figuras en relación con los fondos, correspondería a la constatación de la teoría de la Gestalt, por la que el sujeto percceptor percibe una Forma, a partir de la discriminación de las figuras del fondo (imagen 24). Esta discriminación se hace a partir de algunas reglas como la pregnancia, por la cual el sujeto estructura, con mayor facilidad, aquellas formas más armónicas, más ordenadas, menos entrópicas (imagen 25).

La jerarquía narrativa la estudiaremos al referirnos a la imagen televisiva (que es un problema de jerarquía informativa), pero podemos adelantar que, en ésta, la narratividad aparece como la antropomorfización en un actor o personaje de valores y acciones, lo que no ocurría en la jerarquía perceptiva. Esta relación entre valores-acciones y personajes se lleva a cabo a través del Espacio y del tiempo. Así, por ejemplo, será posible

en una teoría de los valores semióticos: valor de la tonalidad (imagen 26), valor de la figura (imagen 27), valor de los volúmenes (imagen 28). Pero ha de tenerse en cuenta que la jerarquía de los actantes no es rígida y puede ponerse en crisis a partir de las modalidades que determinan las relaciones entre los valores, tal como se verá en ejemplos posteriores.

Se trata también, por otro lado, de un verdadero juego de actantes y modalizaciones cuyas reglas de combinación posibles



26



27



28

han de estudiarse teniendo en cuenta la competencia tanto perceptiva como cognoscitiva del Lector.

C. La tercera regla consistiría, según lo anterior, que a igualdad de valores tonales y de volúmenes, serán los actantes vivientes los que prevalecerán en la percepción del sujeto Lector. La información obtenida dará, por tanto, predominancia a las personas o a los animales sobre el resto de los actantes inanimados.

Si analizamos las imágenes 29 y 30, constataremos que la correlación de los actantes es conflictiva y sitúa el problema de la imagen informativa como expresión de valores sociales en conflicto. El punto de partida sigue siendo el de que toda manipulación (voluntaria o no) en el nivel de la expresión tiene efectos directos o indirectos en el nivel del contenido.

Veamos, en primer lugar, la imagen 29. El primer plano de la fotografía complica la intencionalidad informativa declarada en el pie de foto. El tópico principal del pie de foto se refiere a la presencia vigilante de la policía. Sin embargo, los actores del orden se hallan sumergidos entre un *actante* objeto que funciona de fondo (la valla), y un primer plano del rostro de una mujer que inferimos se trata de un cartel (informativo o publicitario). El lector está casi obligado a fijar su vista en el primer plano inanimado (actante viviente y humano, pero inmóvil, y, por ello, en segundo grado, en relación con los policías), luego en la valla, y, finalmente, en los policías. Si la valla y la policía forman parte de la información, aunque erróneamente compensados en relación con su objetivo principal, el primer plano es



La policía egipcia vigila los alrededores de la mezquita de An Moor, en el este de El Cairo, en previsión de incidentes religiosos, tras los choques registrados entre las comunidades cristianas copta y musulmana.

simplemente aberrante; representa un ruido inútil desde el plano semántico de la fotografía que viene, para colmo, realizado por su tonalidad clara, por la mirada en cámara y por el ángulo semi-frontal del sujeto.

El cartel publicitario tiene suficiente autonomía social como para desestabilizar una visión aparentemente objetiva de las acciones que se realizan en una situación de puesta en escena metonímica.

En la fotografía de la imagen 30, la información importante, a juzgar por el pie de foto y el título del texto debía ser la exposición de imágenes del feminismo en España, como conmemora-



Ayer se inauguró en Madrid, en el Centro Cultural de la Villa, una exposición conmemorativa del cincuentenario del voto de la mujer en España.

Exposición sobre el feminismo en España

ción del cincuentenario del voto de la mujer. La figura actante principal debía corresponder, por tanto, a las imágenes inanimadas de las fotografías. En la foto de prensa, en cambio, aparecen como un simple fondo, mientras que la presencia del actor humano, en primer grado, juega de figura principal.

La fotografía está en contradicción con el título y pie de foto. La información visual, por tanto, se transforma, así, en una clara figura retórica de tipo paradójal. La relación conflictiva entre texto escrito y visual, suscita la curiosidad del lector al introducir un actante «extraño» (mujer de la limpieza) en la información (sobre la exposición), que realiza la función de una opinión implícita (la del Autor fotógrafo) que no coincide con el significado que se espera del texto escrito (/feminismo/).

Tanto en la imagen 29 como en la 30, hay una ruptura del tópico espacial, a través de una contradicción entre dos textos autónomos: el texto escrito y el texto visual. Cada uno desarrolla su propio discurso temático (el segundo es claramente más intencional que el primero: en el primer caso, se trata de un error de composición de los valores sintácticos en relación con los actantes. En el segundo, hay un hacer retórico que revela una manipulación del enunciador sobre el discurso visual). Existe en ambas imágenes una dificultad para trazar el límite del tema. El lector se preguntará ¿pero cuál es el tema que realmente quería exhibir el Autor? Al lector no le queda más remedio que hacer inferencias por su cuenta y riesgo.

En la imagen 29 el lector presume que se halla frente a una foto informativa, pero no sabe cuál es la información. Si recurre al control paradigmático de los temas narrativos inscritos en la foto, se encuentra con un tópico doble: valla-policía *versus* primer plano de la mujer.

El tópico del primer plano forma parte, más bien, de un valor figurativo, perteneciente al discurso publicitario, por lo que el lector se siente dudoso, a la hora de aplicar la regla temática a esta foto.

En la imagen 30 existe claramente una dualidad temática, según sea la hipótesis de lectura que se le aplique.

Si el lector enfoca solamente el fondo (las fotos de la pared) se halla ante un tópico informativo (cuyo contenido es /Exposición/). Si en cambio, enfoca la figura (la mujer) se encuentra ante un tópico retórico de género irónico. La fotografía 30 funciona como texto autónomo respecto a la información general del periódico y podría ser expuesta, a su vez —haciendo fun-

cionar al límite el sentido especular («mise en abîme») de la enunciación— en la misma exposición sobre el feminismo en España.

La primera conclusión que puede señalarse hasta ahora es que la fotografía que aparece como género informativo en un periódico no lo hace en forma unívoca y su grado de información exige diversos niveles de interpretación que han de buscarse en la competencia del lector de prensa.

4.2. La imagen en televisión

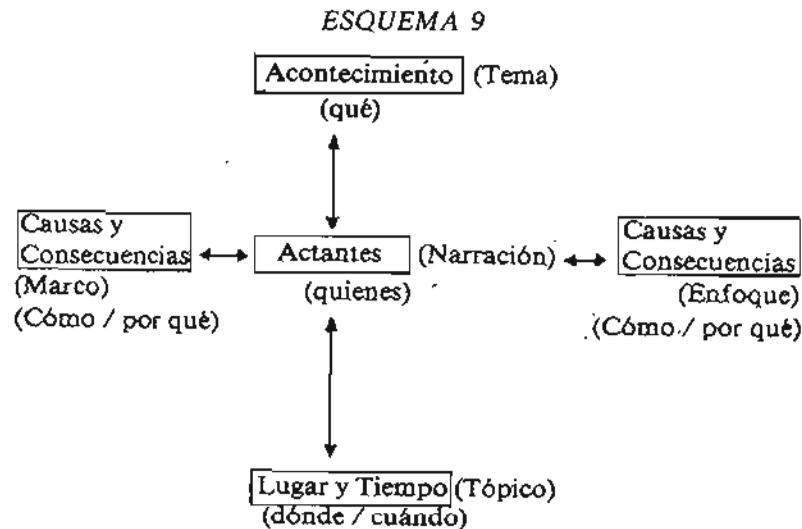
En primer lugar, es necesario señalar las diferencias entre las imágenes de prensa y las televisivas en relación con el comportamiento informativo. Mientras en la prensa gran parte de las fotografías son informativas, salvo un pequeño grupo de imágenes publicitarias o diversos gráficos, en televisión la imagen informativa no representa más que una parte ínfima del carrusel de continuidad visual que desfila delante del espectador. En segundo lugar, mientras la superficie de las fotografías representa (sobre todo en la prensa diaria) una pequeña parte de la superficie total del periódico que viene dominada por la palabra escrita, en televisión la superficie es icónica y la palabra y el sonido le están subordinados. Por último, dentro de un ámbito meramente sociológico, se puede decir que el público lector de prensa y el público espectador de los informativos de televisión se hallan en una situación análoga en relación con las expectativas del medio, así como en relación a los niveles de audiencia, los públicos de los informativos y de los periódicos son por tendencia fieles a las cabeceras. La imagen informativa de la televisión tiene también una especificidad de lenguaje y por ende de lectura. Veamos en qué consiste.

Mirar la televisión ¿es como leer, pero escuchando? ¿Es lo mismo ver una imagen fija que una imagen en movimiento en la televisión? ¿Qué importancia tiene la foto fija en la imagen informativa de la televisión? Dado que se puede afirmar que en televisión (no así en el cine, como ya hemos tenido ocasión de discutir a propósito de la coherencia secuencial cinematográfica) la imagen fija y la imagen móvil tienen una relativa autonomía, ambas pueden analizarse separadamente y en dos partes bien diferenciadas.

4.2.1. *Imagen televisiva y estructura informativa*

Dado que no hablamos de cualquier imagen televisiva sino de la imagen informativa, diseñaremos en forma esquemática las relaciones entre la imagen fija y la estructura de la noticia (en cuanto género estabilizado culturalmente como vehículo de información y de opinión pública).

Las noticias tienen una estructura estandarizada que constituye la regla del periodismo informativo y que podemos resumir en siete preguntas: «¿Quién, qué, cuándo, dónde, cómo, por qué, con qué consecuencias?». Podemos integrar y readecuar metodológicamente esta estructura dentro de nuestra teoría de la lectura del modo siguiente:



Este esquema se nos revela particularmente importante por dos razones. Primero, porque comprende todo tipo de imágenes informativas, sean fijas o móviles. Segundo, porque permite integrar tanto la expresión como el contenido a través de las categorías de Marco, Enfoque, Tema y Tópico. Las flechas señalan la interrelación entre todas las instancias informativas de la noticia. La novedad del esquema consiste también en introducir a los Actantes que representan a los actores, personas u objetos de la narración o del acontecimiento. La centralidad de los

actantes permite que cualquiera de las instancias (quién, cuándo, etcétera) pase a convertirse en actor protagonista de la noticia. El Hacer de los actantes puede tematizarse en las causas o consecuencias, como en los lugares y los tiempos de la noticia. Si los actantes se tematizan en los actores causales o en los que sufren las consecuencias, éstos deberán estudiarse tanto a través de la noción de Marco (los diversos marcos de los cómo y por qué formulados por el Lector), como a través de la noción de Enfoque, es decir, según el punto de vista por el cual vienen denunciadas u ocultadas las causas y proyectadas las consecuencias presentes y futuras.

4.2.2. *Puesta en escena de la imagen informativa*

El esquema 9 no resuelve, sin embargo, los problemas de la representación de la noticia, es decir, la ideología de la puesta en escena que afecta a toda información sobre un acontecimiento dado.

Hemos dicho que el género informativo en televisión tiene un gran éxito de público. ¿Se debe esto a la cantidad de información que transmite un telediario, a su objetividad, a la prontitud con que vienen dadas las noticias? Todos sabemos que en el estado actual del funcionamiento de las televisiones, difícilmente éstas pueden dar una respuesta positiva a esas preguntas. Más bien, son lo contrario, es decir, poca y breve cantidad de información, sospecha eterna de complicidad con el Poder político o económico según sea su régimen legal, y por último, la televisión compite penosamente con la radio en cuanto a la tempestividad de las noticias. ¿Cuál es pues la causa del extraordinario poder de convocatoria de las informaciones en televisión?

La respuesta ha de buscarse en el *efecto de realidad espectacular* de la imagen informativa: «En el periodismo televisivo el efecto de espectáculo prevalece sobre los contenidos de la información» (Calabrese y Volli, 1980). El telespectador tiene con el informativo una conducta más semejante a la del público de una feria que a la del lector de prensa. La información en televisión es una puesta en escena cuidadosamente controlada en la que están previstos personajes, decorados, golpes de escena, recursos dramáticos y cómicos, consejos y previsiones (el tiempo, la economía).

La imagen informativa produce, por tanto, un efecto de

realidad que no viene dado sólo por la mayor semejanza entre la imagen video y los objetos «reales» en oposición con la imagen opaca de la prensa, sino también por las constantes indicaciones espaciales («Desde el parlamento», «Desde Nueva York»...) y temporales (el reloj en apertura, la apariencia de estar en directo y en tiempo presente aún cuando sólo lo sea la voz en *off*). Por otro lado, mientras que el informador de prensa se limita a firmar un artículo, en la televisión lo vemos y escuchamos hasta el punto que nos es familiar y le nombramos como si le conociéramos personalmente. Finalmente, la información visual actualiza la presencia del acontecimiento cada vez que se repiten las acciones que construyen la noticia.

El funcionamiento espectacular de la imagen informativa en televisión produce pues un discurso que va más allá de la simple constatación de unos hechos y de unas acciones. Este discurso es prevalentemente retórico y se manifiesta principalmente a través de la función del *Marco de representación* de la imagen. Recuérdese lo expuesto a propósito del montaje de las secuencias: existe una relación estrecha entre el encadenamiento de unos hechos y la determinación causal. Es decir, en la transmisión visual de una noticia se exhiben unas líneas causales del acontecimiento (personajes, objetos, tiempos, espacios, etc.) que pueden o no tener relación con los efectos narrados. Decíamos también que las causas pueden ser *externas* si se refieren al *tiempo* o a los *lugares* (actores espaciales y temporales de una noticia) o bien, *internas* si se refieren a la subjetividad de las acciones (actores personas). Ahora bien, por tratarse precisamente de un discurso retórico espectacular, la transmisión de la noticia no se sujeta a la norma del equilibrio entre: a) mostrar la causa; b) mostrar el efecto, y c) mostrar a todos los actores de a) y de b). El funcionamiento de la producción retórica consiste precisamente en soslayar la norma, en producir sentido mediante las figuras de la supresión, adjunción o construcción de actantes que constituyen la narración de la noticia.

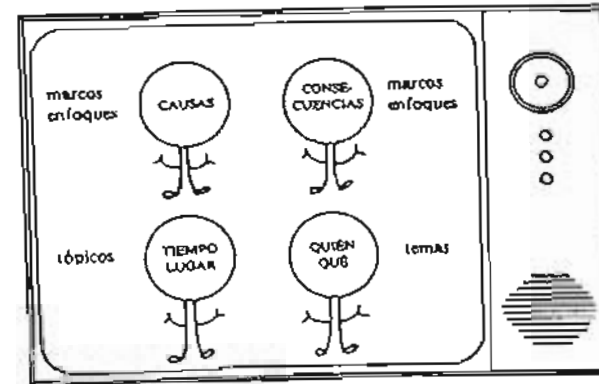
Podemos decir que en toda representación de la imagen informativa se construye un discurso retórico con sus propias reglas de funcionamiento (mostrar la causa por el efecto, mostrar la parte por el todo, producir redundancia en detrimento de la cantidad de información semántica, repetición de un elemento a fin de producir mayor énfasis en la comunicación).

Si consideramos la imagen informativa como espectáculo o puesta en escena que se rige según un discurso retórico tendríamos,

mos, por tanto, dos tipos de funcionamiento de la imagen televisiva:

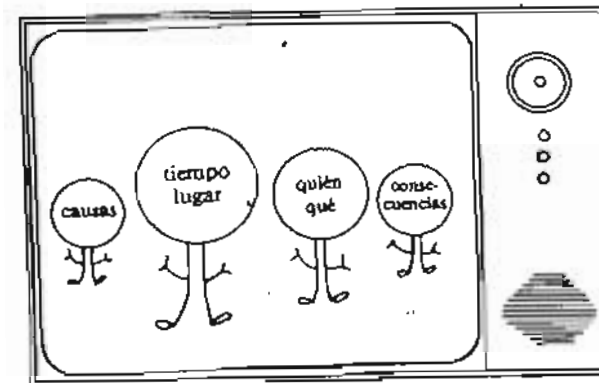
1) Ajuste a la norma de equilibrio entre causas y consecuencias (Marcos y Enfoques), lugares y tiempos (Tópicos), y hechos y actantes (Temas).

ESQUEMA 10



2. Ruptura de la norma de equilibrio entre los elementos que forman el discurso informativo.

ESQUEMA 11

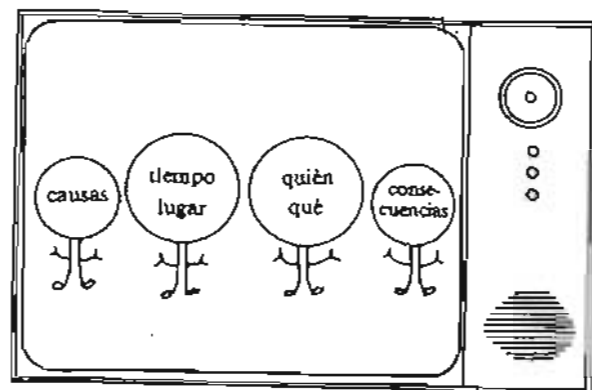


Esta ruptura (que opera el cambio del «efecto de realidad» de la noticia por el «efecto de espectáculo») puede ser a su vez:

A) La puesta en escena de la noticia exhibe principalmente el lugar de los hechos y los personajes, suprimiendo causas y efectos, o bien, disminuyéndolos (figura retórica de la sustitución). Esquema 12.

B) La puesta en escena de la noticia exhibe principalmente (y aquí es probable que el énfasis verbal corresponda también con) el lugar de los hechos, envolviendo a los hechos mismos así como a los personajes; causas y consecuencias se encuentran aquí todavía más disminuidas (doble figura retórica: énfasis y sustitución). Esquema 11.

ESQUEMA 12



4.2.3. Símbolos y efectos visuales en la información televisiva

En la televisión se utiliza con una cierta frecuencia la imagen fija. Pero ésta no es la detención del fotograma (*frame stop*). En el cine, lo más importante es la imagen rodando en continuidad (y de ahí el efecto chocante de parar la imagen), mientras que la palabra se le subordina disciplinadamente (el cine nació mudo).

Ahora bien; cuando se usa la imagen en televisión, normalmente es el texto verbal el que dispone cómo ha de ser su

tiempo, su complejidad o simplicidad formal, su formato y su profundidad. La imagen fija en televisión se exhibe como la ilustración de un libro, al modo de las láminas en *La isla del tesoro* o en el texto escolar. La ilustración está allí para sostener la imaginación pero no para reemplazarla. Toda la autoridad que posee la imagen fija en televisión, y con mayor razón en la información, le viene dada del dios narrador o informador (cuya imagen se nos oculta), enunciador implícito.

La imagen fija en televisión tiene menos parentesco con el cine que con la linterna mágica.

Veamos los principales tipos de imágenes fijas utilizados en la información televisiva.

a) Los Mapas

Los mapas pertenecen a textos icónicos altamente arbitrarios en relación con su referente y, en principio, parecería que no ayudan especialmente al espectador. Sin embargo, algunas investigaciones recientes (cfr. Findahl y Höijer) demuestran que son buenas unidades de recuerdo de información. Los mapas pueden funcionar como Marco perceptivo de toda una información (función referencial) pero también como localización espacial en relación con el lugar de la información, es decir como un tópico informativo (imagen 31).

b) Mapas y símbolos

Aunque el término símbolo se presta a confusión porque admite definiciones muy variadas, aquí lo usamos en el sentido propuesto por Ch. S. Peirce, como signo fundado sobre una convención altamente socializada más allá de su carácter analógico (o «semejante» al objeto modelo). En la imagen 32a no se trata de un símbolo sino de un icono, según la popular tripartición de Peirce. La fotografía lograda por el satélite es, por tanto, analógica y no puede considerarse como un símbolo. En las imágenes 32b y 32c, en cambio, existe un progresivo aumento de la arbitrariedad y la abstracción y suponen un aprendizaje del espectador para leer los datos del tiempo. Los mapas con símbolos son frecuentes en la información televisiva y su función no consiste tanto en enmarcar una referencia cuanto en tema-



31



32a

tizar la información contenida en el mapa mediante un tópico específico. Los mapas con símbolos sirven al Autor para exhibir el qué y quién de la información en un *dónde* preciso.

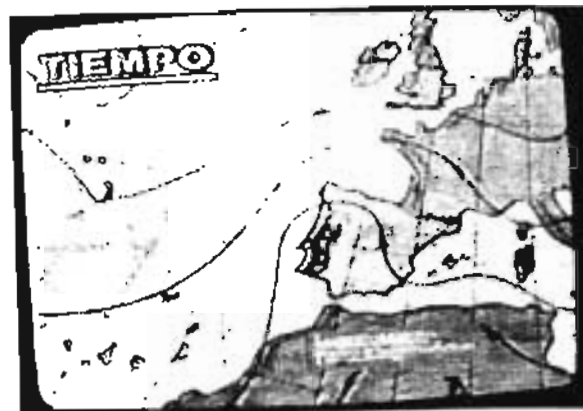
La imagen 32a es más «realista» pero posee menos información que las otras dos, más abstractas en relación con el espectador.

c) Mapas e índices

El término índice pertenece también a la clasificación peirceana de los signos, definiéndose como el signo que establece una



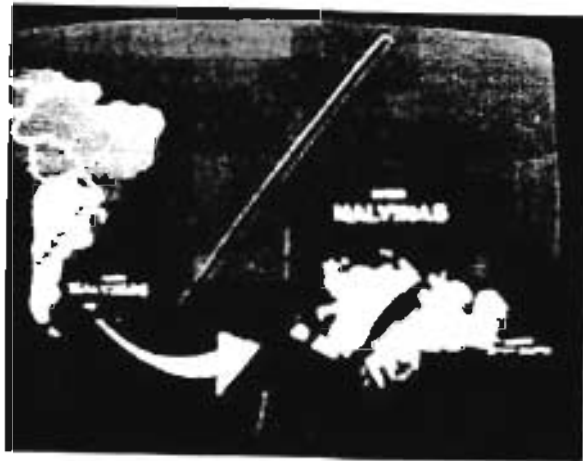
32b



32c

relación de contigüidad «natural» con el objeto. Pero para L. Prieto, el índice puede también asumir la forma particular de señal (como una imagen inmediatamente perceptible pero que está en lugar de un objeto). Para Barthes, el índice es una forma de anotación con significación implícita. Como se ve en la imagen 33, los dos trazos icónicos que aparecen en medio de ambos mapas (Sudamérica y las islas Malvinas) podrían ser definidos también como símbolos pero su estatus es menos arbitrario que en el caso de la imagen 32c. El trazo rojo entre ambos mapas indica con claridad un índice de separación, mientras que la flecha señala un índice de dirección indudable, que puede ser

de origen o de destino. Si preferimos el término índice al de símbolo es porque precisamente esos trazos (barrera y flecha) instituyen una relación de contigüidad física entre ambos mapas. Este tipo de contigüidad constituye, por otro lado, una figura retórica (la parte y el todo) que llamamos sinécdoque. Este tipo de información visual tiene por función enfatizar el espacio donde se representa la noticia en detrimento de los otros actantes. Esta operación visual podría también recibir el nombre de *adjunción* debido al aumento de información semántica.



33

d) Sobreimpresiones

La sobreimpresión en los informativos de televisión cumple una función semejante a la de títulos o subtítulos en relación con la fotografía de prensa y pie de foto. Su lectura es compleja y puede actualizar diversos actantes. Normalmente las sobreimpresiones se realizan en base a dos superficies: una icónica y otra escrita. Desde la óptica de los actantes informativos las sobreimpresiones cumplen una labor semejante a la de mapas, símbolos e índices: enfatizan mediante la línea escrita el qué y quién referible al sujeto informador de la enunciación, así como al tópico del enunciado, tal como en la imagen 34a; o al tópico general y su comentario, como en la imagen 34b.

Pero las sobreimpresiones pueden ser también efectivas para señalar las causas, como en la imagen 34c; o las consecuencias,



34a



34b



34c



34d

como en la imagen 34d. Las relaciones de equilibrio informativo pueden mejorar con estas sobreimpresiones pero no ha de olvidarse que los efectos connotativos tanto del texto escrito como de las imágenes no evita que se enfaticen al mismo tiempo otros actantes.

e) *El cromakey*

El *cromakey*, o efecto de inserción de la imagen, es probablemente uno de los instrumentos técnicos del lenguaje informativo más utilizado en televisión. El *cromakey* (*chromakey*, literalmente «llave de color») consiste en un proceso de conmutación electrónica empleado para combinar selectivamente distintas fuentes de imagen. Una imagen se «incrusta» dentro de otra imagen: un objeto se coloca contra un color sólido que hace de fondo (normalmente es azul por ser éste un color muy saturado) y toda señal mezclada con este color viene suprimida.

El *cromakey* no se utiliza sólo con imagen fija y normalmente va acompañado por la figura del informador o presentador de las noticias.

El *cromakey* puede utilizarse como pizarrón para situar los títulos de las informaciones principales como en la imagen 35a. En este caso, su función actúa tanto del lado del Marco (porque restringe los campos informativos de la edición de ese momento) como de la temática (principalmente por medio de los textos y títulos escritos e icónicos). Como pizarrón didác-



35a



35b

tico o lámina de ilustración, el *cromakey* aumenta la modalidad del *saber* (donde el presentador juega el rol de profesor), como en la imagen 35a). En la imagen 35b tenemos una imagen de ambiente que contextualiza mediante un tópicos espacial la presencia del presentador-corresponsal. Finalmente, en la imagen 35c existe un uso voluntariamente retórico del *cromakey* puesto que se superponen tres espacios: el espacio del estudio desde donde se presenta la noticia, el espacio del *cromakey* mismo donde viene incrustada la corresponsal en su sede y, finalmente, el espacio abstracto de la incrustación del primer plano del Papa. La figura retórica que resulta es una metonimia y un énfasis de adjunción



35c

visual, y desde el punto de vista de la estructura es una construcción semejante al *collage*. Evidentemente, desde la óptica de la estructura de la noticia aquí se trata casi exclusivamente de una puesta en escena del *quién* temático.

f) El dibujo y la caricatura

En principio, la norma de la utilización del dibujo y de la caricatura debería consistir en suplir la falta de expresión de la foto fija.

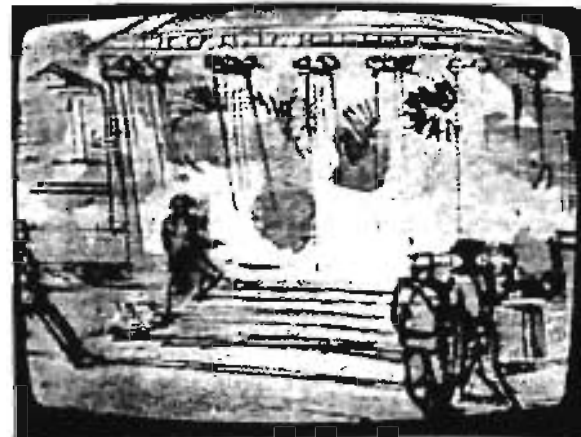
Como hemos visto, el mapa cumple esta función. Pero también existen figuras icónicas que tienen una relación de semejanza con los objetos o personas mucho más estrecha que la establecida



36a



36b



36c

por los índices o símbolos. Por tal razón, el dibujo se encuentra en una posición privilegiada para equilibrar los actantes de la información y producir, si no una mayor objetividad visual y verbal, sí la introducción de múltiples perspectivas (imágenes 36a y 36b). Esto no ocurre con frecuencia y, en la práctica, el uso del dibujo se reduce a las imágenes filmadas o fotos de archivo. Un caso excepcional en la historia de la televisión española lo representa el Juicio de los implicados en el golpe de estado del 23 de febrero de 1981 donde no se permitió la entrada de cámaras de cine, televisión o fotográficas. La labor de los dibujantes en ese caso tiende a dar el «ambiente» del juicio, pero se evidenció que

ante un acontecimiento de tal naturaleza política y de tan larga duración (el más largo de la historia española) debía influir fuertemente, y así fue, en la focalización de los dibujantes sobre los jueces, acusados y demás actores del proceso, de tal modo que el dibujo mismo se constituyó en noticia (con la publicación de algún libro sobre los dibujos) (véase la imagen 36c).

4.3. Texto escrito versus texto visual en la información

Hemos dicho que, bajo ciertas reglas de coherencia, la imagen tiene la estructura de un texto autónomo, sea que pertenezca a una fotografía de prensa o a una emisión televisiva.

La imagen, en general, puede ser legible y comprensible, sin necesidad de una leyenda o texto escrito, cuya función es contextualizadora. Ahora bien, en el caso de la imagen informativa, es evidente que ésta despierta curiosidad e incertidumbre y por ello, con frecuencia, el lector recurre a un comentario verbal.

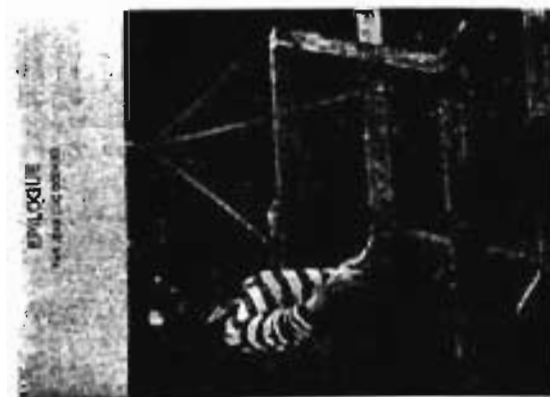
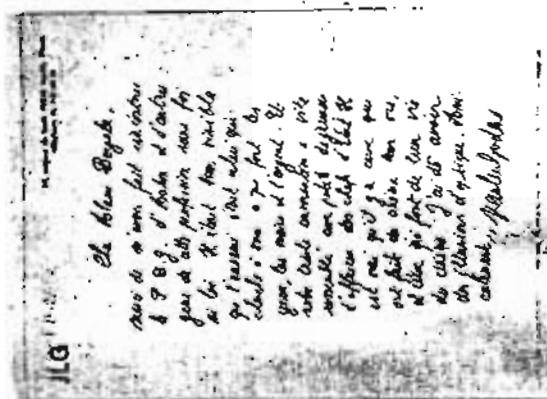
El lector percibe (lo hemos comentado ya), pero, además, quiere saber —y si este saber no viene satisfecho a nivel puramente icónico es necesaria una «leyenda complementaria»—. Pero la relación entre texto visual y texto escrito es más complejo, no se reduce sólo al nivel de la información semántica y se relaciona con el campo de la *competencia icónica* y la *competencia verbal*.

Si bien se podría acusar a la prensa diaria de utilizar la fotografía como una simple complementariedad del texto escrito, como «ilustración» de una noticia, cuya importancia radica en el código lingüístico, no es menos cierto que no atendemos suficientemente al hecho de leer la imagen como leemos las palabras (responsabilidad que comparten los periódicos en general por la pobreza expresiva y artística de sus fotografías).²

La leyenda escrita o pie de foto, habiendo partido como necesidad del historiador y del redactor para precisar el lugar y día de la fotografía, se ha convertido en un potente medio de influencia de nuestro pensamiento y conducta de lectores.

1. "Las fotografías llevarán siempre pie. Los pies de fotos deben ser puramente informativos, descriptivos (sin llegar a detalles que la propia imagen explica) e independientes del texto al que acompañan." *Libro de Estilo de EL PAIS*, Madrid, 1977.

2. "La fotografía debe ser de fácil lectura y comprensión para el receptor. Hay que tener en cuenta que el público no está acostumbrado a «leer» fotos." *Libro de Estilo de E LPERIODICO*, Barcelona, 1978.



¿Cómo se construye la asociación entre foto y leyenda? Tanto la fotografía como el texto escrito se hallan articulados en el interior de unas estructuras informativas que podríamos describir de la manera siguiente:

Jerárquicamente existe una estructura MARCO o englobante que se refiere al conjunto formado por la CABECERA del periódico y el formato de la PAGINA, y que, en el plano de la forma, podría denominarse como la sustancia de la expresión periodística impresa. La estructura inferior estaría formada por la foto o fotos, el pie de foto, y el texto que comprende el título, el antetítulo y el cuerpo. Esta sería una estructura estándar de la expresión periodística impresa. Ambas estructuras pueden ser estudiadas en el ámbito de una teoría textual como formando



de la, refieren, en términos, las de los... (text continues vertically)

El periodista

FRAN LUIS CUBELAN

A los escritores o los ignorantes de la capacidad de Ortega como escritor de la pluma y como modesto crítico de la literatura...

parte de una Macroestructura informativa que podríamos denominar compaginación.

De la relación entre el texto escrito y la foto, sólo el «lead» y el cuerpo informativo como tal tienen autonomía.

La complejidad del pie de foto queda de manifiesto en algunos tipos de leyenda tópicos de la foto de prensa...

La leyenda miniensayo, que al igual que la anterior ocupa generalmente una sola fotografía y forma con ella un todo autónomo.

La leyenda amplificadora se define como un texto donde no



De tragedia griega

mejor entre dos
velas encendidas. Y
ré. Katagoropou-
la griega tempo-
prelogica que el
cuerdo de está-
estas obedencias
de perdura la su-
mas de oro. El
mido con suemá-
mo de persona
e de toda cuenta
Sócrates. Omeu-
nario que inventa
lógica de Mac-
Buenos Aires. E-
te y parece empu-
do derecho es el
e legítimo de la

ve, en 1957, era
ción de dificultades
refugio de ambos
nar el más alto
La norma de
to y ser mar. Poco
mucho a la parte
inferior. Los des-
dieron su men-
que. Como todo
muy difícil. Mucha
dad, únicamente en
señor Meneghini
En el siguiente
fian más, se han le
presencia de su
mo, se atribuyó a
y cometido de un
sus los personajes
condiciones tur-
nabienes que con

prosa, hasta que el
ó a una mujer a
sentada con el
quiere Kennedy
una de imprecise-
ra la imagen que
el recuerdo de un
to y de la depen-
do a perpetuarse
a.
Indicando a la Ca-
teraciones a la po-
están hechos. La
le aduciendo refu-
dueto. Los chinos
tos del más tes-



tuvo pagado servido por la inagotable
generación del Cerezo del mar Egeo. Y Jac-
queline fue condecorada con el título de
de que el futuro de sus hijos era depender
de las más grandes acciones. Raras del
mayor de todos: dejar de ser la mujer del
presidente Kennedy para convertirse en la
señora Onassis, un divorcio al detalle de
antes del matrimonio, después todo acido y
bien estado, en lo que se basaba se refiere
A indicación de Arj los servicios se abren-
ran sus cuentas: los deportivos se abren-
ran en el mismo crédito, los anticomunistas se
daban carta blanca. En vivo y directo de es-
tas facciones. Jackie se volvió como la
más hermosa máquina de guerra, el
guerrero los discursos del más soberano ce-
pricho. En un solo año, los aviones de la

Olympic Airways, compañía de la
Onassis se propusieron traerlos cerca
terreno nuevo entre Nueva York y Aten-
con un solo pasajero: Jackie a quien
molestaria compartir el Boeing con el
de los vapores obligados a que se desata
quedaran en la sala de espera aguardar
el aparato del día siguiente. Los últi-
mos días del grupo de una fueron tristes
perdida del hijo fue un dolor de época
apocáptica. Cuando se vio poco y enfermo
Marie-Claire la que acudió a su cabec-
era la única que pudo salir a la tierra
quiere cuando Onassis no era ya más
un elemento que Onassis era una bota
que no iba a ser, precisamente para la
je que mejor había sabido comprend

se expone ni se cuenta nada, sino que salta sobre el acontecimiento para exponer una nueva forma de ver. Esta lectura combina sus propias connotaciones con las de la foto, y produce una nueva imagen en el espectador, que no se halla ni en la foto ni en el texto, sino sólo en la relación entre ambos (imagen 39). Este tipo de leyenda podríamos también llamarla *retórica*, porque con frecuencia introduce el toque de humor (a través de asociaciones o juegos de palabras), en el medio particularmente serio y hasta trágico de la información diaria. De funcionamiento semejante al fundido encadenado, la unión entre pie de foto y foto es, quizá, bastante más común de lo que nos parece actualmente, sobre todo cuando la foto tiene poco contenido informativo original y peca de redundancia (como es el caso de las fotos de los políticos, o cuando se sigue una información centrada en hechos y personajes durante mucho tiempo, como el caso del Juicio del 23 de febrero de 1982).

La *leyenda narrativa* es otro tipo de texto característico de la fotografía periodística cuyo autor es colectivo e integra al redactor y al fotógrafo (imagen 40).

Finalmente, la *leyenda aditiva*, característica de la fotografía documental que tiene por finalidad testimoniar sobre un acontecimiento y, secundariamente una finalidad estética. Las leyendas

1979: DESTRONAMIENTOS



EL PAÍS
1979: DESTRONAMIENTOS
A la izquierda, un grupo de personas en un momento de tensión. A la derecha, un hombre en un uniforme de seguridad o policía.



de este tipo serían textos autónomos ya existentes (poemas o frases literarias) que al ponerlas junto a la fotografía funcionan como un solo texto interdependiente. Esta leyenda podría llamarse también contextual, definible como la aparición de dos textos autónomos de igual importancia donde los términos de «ilustración» icónica y «comentario» verbal se funden en un nuevo texto que tiene doble expresión, fotográfica y literaria (imagen 41).

Recuérdese que también Barthes (1964) propone una distinción, hoy clásica, entre dos funciones del texto en relación con la imagen: *l'ancrage* y *relais*, que, en cierto modo, dominarán todos los estudios semiológicos de la publicidad, durante más de un decenio (en modo análogo como ocurrió con la distinción de denotación y connotación en otro nivel metodológico).

Pero la semiótica evoluciona y hoy es posible definir con mayor rigurosidad y productividad comunicativas elementos que siguen determinando nuestro conocimiento y nuestra relación con el mundo.

En una organización metodológica más estrictamente semiótica, la relación entre texto escrito y texto visual como LUGAR de significación y de LECTURA puede ser estudiada a través de la teoría, de la enunciación.

El modo de estar presente el ENUNCIADOR en su enunciado (tanto verbal como icónico) repercute directamente en el proceso de lectura del ENUNCIATARIO. El modo de esta presencia viene señalada a través de indicadores gramaticales e icónicos.

En el lenguaje verbal, los indicadores son una clase de unidades lingüísticas que poseen una significación establecida y fijada por la misma lengua y corresponden a los pronombres yo/tú, etcétera, a los modos aquí/allá, hoy/ayer, etcétera y que remiten a la situación espaciotemporal del Enunciador. De modo que los indicadores realizan el paso, la unión entre el enunciado (el texto visual escrito), y la enunciación (el discurso del informador). El LECTOR enunciario debe, pues, relevar estos indicadores, a través de su propia *performance* para dar cuenta del contexto preciso de la lectura.

Son cuatro los tipos de indicadores (o conectores) que parecen relevantes para dar cuenta del juego establecido entre un enunciador y su enunciario:

a) Puesta en relación del protagonista del proceso del enunciado con el protagonista del proceso de la enunciación: Ejemplo, «Malvinas: NAVEGAMOS CON LA FLOTA BRITÁNICA»

(imagen 42). Esta sería una categoría que sólo caracteriza a un único término del enunciado, la *persona*. Este tipo de indicador implica, por tanto, al protagonista (personaje informador).

b) Relación entre el proceso del enunciado y sus protagonistas por referencia a los protagonistas del proceso de la enunciación: VIUDA DE FRANCO: «A mi abuela le gusta el dinero» (imagen 43). Se trata de un indicador de modo y se refiere a la concepción que tiene el locutor yo (en este caso el nieto de Franco), o narrador (actante), del carácter de la relación que existe entre el estado *tener* (dinero) y su actor (abuela). Esta sería una categoría verbal que pone en relación un término del enunciado con otro. Aquí, como en a, el protagonista personaje narrador, se halla también implicado.



42



43



44

EL PAÍS

Según el coronel Majano, ex miembro de la Junta cívico-militar

Las elecciones salvadoreñas han alejado la posibilidad de una solución negociada

JESUS CEBERIO, México
 "Las elecciones salvadoreñas no han hecho sino complicar más aún la situación política y alejar la posibilidad de una solución global negociada", ha dicho en México el coronel Adolfo Majano, ex miembro de la Junta cívico-militar y asilado actualmente en este país. En su opinión, no se puede descartar "un golpe militar para deshacer este nudo gordiano", aunque dijo no tener información específica al respecto.



El coronel Adolfo Majano.

45

c) Puesta en relación del proceso del enunciado y el proceso de la enunciación: «Suárez juró, por primera vez, como presidente en julio de 1976. Ha aguantado más de cuatro años y medio» (imagen 44). Aquí se trata de un indicador temporal:

el proceso del enunciado es anterior al proceso de la enunciación. El protagonista no se halla implicado y la categoría verbal sólo caracteriza a un único término del enunciado: los cuatro años pasados.

d) Puesta en relación del proceso del enunciado, del proceso de la enunciación y de la fuente de información (el sujeto enunciador habla transmitiendo las alegaciones de otro): «Según el coronel Majano, ex miembro de la Junta cívico-militar *Las elecciones salvadoreñas han alejado la posibilidad de una solución negociada*» (imagen 45). Se trata de un indicador «testimonial» u observador de otro actante. El protagonista (el redactor-Enunciador se halla implícito bajo la forma de un personaje informador), no se halla implicado y estamos ante una categoría verbal que pone en relación un término del enunciado con otro.

4.3.1. El verbo y la mirada

Todo enunciado, sea título, antetítulo o pie de foto, se realiza en una situación que hemos definido como una estructura espaciotemporal. El enunciador pone en relación su enunciado (el redactor del texto escrito en relación al texto), con el momento de su enunciación, con los actores de la comunicación o personajes de la noticia y con el lugar donde se produce el enunciado-noticia. Todas las referencias a esta estructura espaciotemporal forman la *deixis*, y los elementos lingüísticos que contribuyen a situar el enunciado-noticia (a conectarlo con la situación) son *deicticos*.

La *deixis*, sin embargo, no se refiere solamente a la lengua natural, al lenguaje escrito o verbal. La *deixis* puede ser estudiada, también, en el campo de la imagen. De modo que, tanto en la foto de prensa como en la imagen televisiva, podemos establecer, paralelamente, un estudio de la *deixis* icónica y verbal.

La *deixis* no es más que un modo particular de actualización de ciertas competencias que poseen los sujetos de la comunicación verbal-visual.

Así, en la fotografía y en la imagen televisiva, la *deixis mímica* se realiza a través del *gesto*, y en el texto escrito la *deixis verbal* se realiza a través de los *deicticos del lenguaje*. Por esta razón, el deictico o presentativo (palabras o expresiones que sirven para designar a alguien o a alguna cosa para relacionarlos

con la situación), se asimila a un gesto verbal. Por ejemplo, existe una equivalencia entre *da unido* a un gesto y *da esto*, de tipo verbal. En la foto de la imagen 46, aparece el gesto de dar/recibir de Reagan/Portillo, mientras que, en la leyenda del pie de foto, se escribe *regalar y fusil* (dar eso).



Ronald Reagan regaló el presidente mexicano, Lázaro Portillo, un fusil con mira telescópica durante su visita a Ciudad de México, en México, donde ambos presidentes se entrevistaron al lunes.

46

Si tomamos tanto la imagen como el texto escrito como un solo discurso, podríamos señalar como factores de la situación de comunicación (véase Weinrich, 1968):³ a) el *origen* del discurso (el Yo del enunciador periodístico y el tú del lector); b) el *tiempo* del discurso que afecta en el texto escrito al verbo, principalmente, y en el texto visual depende del vehículo (en la foto de prensa es siempre un tiempo pasado, en la televisión puede ser pasado —en diferido—, o presente cuando la transmisión es simultánea), y c) el *lugar* del discurso, que, en el texto escrito, está localizado por el aquí/allá, mientras que, en el texto visual, tiene que ver, fundamentalmente, con los elementos espaciales de horizontalidad (la perspectiva, la escala de planos), y verticalidad que sitúan al sujeto en relación con el espacio del enun-

3. Véase también Weinrich, 1976, para un análisis de la deixis lingüística del texto y el uso del artículo gramatical en el texto informativo.

ciado y con el CAMPO o plano visible y el FUERA DE CAMPO o plano invisible. Como tópicos espaciales, los deícticos tanto verbales como icónicos pueden estudiarse como espacios utópicos (aquí-Campo) o paratópicos (allá-Fuera Campo).

A partir de los factores de la situación comunicativa arriba enunciados, podemos llamar *deícticos* a los elementos lingüísticos y no lingüísticos que en un texto escrito-icónico, hacen referencia: a) a la situación (contexto productivo), en que se ha originado la información icónica-visual; b) al momento en que el discurso informativo realiza su *performance* (tiempos y aspectos del verbo, y tiempo y aspectos de la narración), y c) al emisor informativo (hacer saber, hacer ver, pero también, hacer creer que son modalizaciones características de la manipulación de la información en la comunicación de masas). De este modo, en el texto escrito, los demostrativos, los adverbios de lugar y de tiempo, los pronombres personales (sobre todo el más usado: él), los artículos (sobre todo el *lo* y el *la*, que tienen implicaciones referenciales en el interior del enunciado), son deícticos.

Del mismo modo, todas las articulaciones espaciales como el primer plano/plano general, campo/fuera de campo, son deixis de tipo icónico (así los planos corresponden a los deícticos «lo que está cerca» versus «lo que está lejos», o bien «estar aquí» versus «no estar» de la relación campo/fuera de campo, de la fotografía (y no en el cine o en la televisión, que es sólo espacio allá, diferido).

4.3.2. Yo/él-ella-eso/Tú

En la enunciación lingüística se distinguen normalmente tres miembros componentes de la comunicación:

En primer lugar, la persona que habla: el «yo» locutor; a continuación, la persona a quien se habla: el «tú» alocutor; en tercer lugar, la persona o la cosa de la cual se habla: «él, ella, eso» que es el *objeto no presente*.

Se deben hacer algunas distinciones sobre la base de esta estructura comunicativa que, en una teoría de la lectura de la imagen presenta una cierta complejidad.

En primer término, la persona del Autor, que en la prensa escrita se desdobra en una pareja: el fotógrafo y el redactor (en la televisión el mecanismo es más complejo puesto que la parte visual está compuesta de varios cámaras, director de cámaras,

redactores y jefes de redacción de los informativos, realizador, director, etcétera). En todo caso, este Autor es un *Enunciador colectivo* y pertenece a la institución de comunicación.

En segundo término, la persona que habla o muestra, el «yo» del locutor: en televisión es el presentador o informador⁴ mientras que en la prensa escrita es el «yo» del redactor en el texto escrito y del fotógrafo en la fotografía.

En tercer lugar, la *persona a quien se habla*, observador de un acontecimiento, o bien, narratorio de una narración, personaje explícito en la comunicación, que es un «tú» alocutor y que existe con mayor fuerza en la televisión porque es icónico-verbal, mientras que, en la prensa, existe una deixis puramente visual (alguien que mira).

En cuarto lugar, la *persona o la cosa de quien se habla*: «él, ella, eso». En este caso, tanto la prensa como la televisión, por ser vehículos naturalmente icónico-verbales, tienden a *decir* (o escribir) y *mostrar* siempre cualquier tipo de referencia explícita.

En quinto lugar, la persona que *lee* (en la prensa escrita) y *escucha* (en la televisión), que es el lector empírico colectivo. Se encuentra fuera del texto (aun cuando un sector de público venga visualizado en televisión es siempre un espectador actor, incluido en el «enunciado» en forma de narrador o narratorio, sujeto a quien se cuenta o informa algo).⁵

Tratemos de esquematizar las relaciones enunciativas que se dan en la prensa y en la televisión.

En este esquema, tanto el AUTOR como el LECTOR se hallan fuera del texto iconoverbal. Dentro del texto están:

El «yo» (persona que habla, locutor-presentador), el «tú» (persona a quien se habla y no persona que simplemente escucha que es el caso del Lector), y «él, ella, eso» (objeto o persona

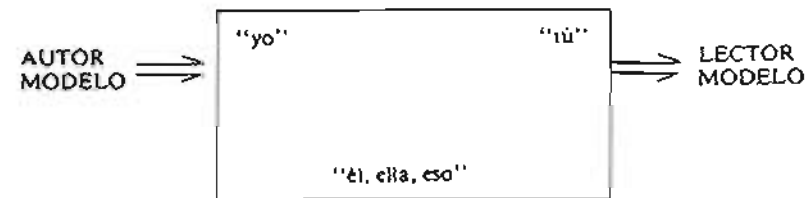
4. Recuérdese que en televisión un «invitado» observador o testigo puede convertirse en un informador o narrador.

5. Para Todorov (1978), la lectura es una construcción que realiza el lector a partir de las frases referenciales. El lector construye un mundo narrativo, a través de los modos de la narración, los tiempos de la historia (ordenando las secuencias cuando es necesario), y a través de la visión de la narración y de la actitud del narrador. El lector reinterpreta la obra, sea construyendo los caracteres de los personajes (a través de sus propias inferencias como por las marcas enunciativas deícticas de los personajes y su espacio), sea construyendo un sistema de valores a partir de su propio contexto y los valores presentes en el texto.

Aquí parece hallarse implícita una cierta teoría de los «efectos» de la lectura que, evidentemente, tendría indicaciones concretas para un estudio de los géneros.

ESQUEMA 13

TEXTO ICONICO/VERBAL



de quien se habla), constituyen la *estructura comunicativa de la información*. En la comunicación lingüística tradicional sólo la pareja «él, ella, eso» forman parte del enunciado y no existe distinción entre yo-AUTOR y yo-locutor. El «yo», puede representar al locutor-informador que se hace explícito (cuando en televisión habla el presentador y dice «yo»), o bien al «yo» del enunciador que permanece implícito (lo que permite a la empresa periodística no responsabilizarse de las opiniones expresadas por los «yo» locutores colaboradores y sí sólo por el «yo» del Editorial).

El «tú» (persona a quien se dirige el «yo») no representa tampoco al LECTOR, sino sólo al interlocutor del locutor «yo». Si el político entrevistado dice al entrevistador, «a usted no le respondo porque es contrario a mi partido», el Espectador-Lector no se siente implicado en ningún modo. Inclusive si un dirigente de un equipo de fútbol dijera «ustedes me son antipáticos, por eso no hago declaraciones», ese «tú» tampoco sería el LECTOR/espectador sino sólo el entrevistador que es un mero testimonio de lo que dice el «yo» de otro actor. Sólo el AUTOR (colectivo de prensa o televisión), tiene autoridad para dirigirse al LECTOR, porque pertenece a la misma estructura de comunicación, en cambio, el «yo» locutor-político sólo puede dirigirse a quien está dentro de la escena. Que el espectador se identifique con el «tú» del entrevistador, es cosa que pertenece a la psicología pero no a la teoría de la enunciación.

Del mismo modo, las figuras del enunciado «él, ella, eso», tampoco son el verdadero referente del acto comunicativo, ya que ese referente no es el texto total, sino sólo una representación (y de ahí su carácter de actores) interna del enunciado.

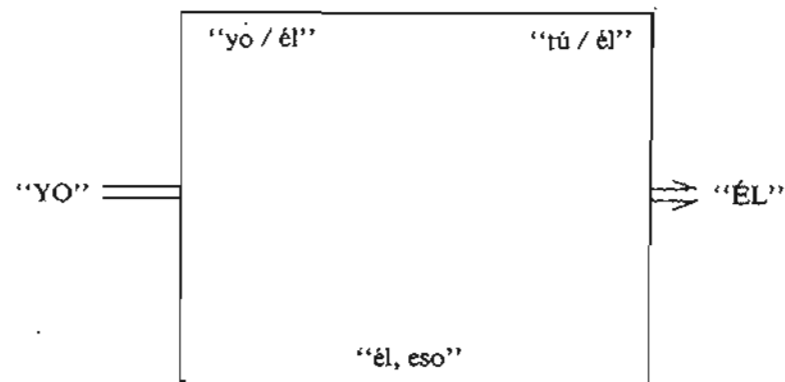


47

En la imagen 47, no vemos el armamento de ETA, sino una puesta en escena como los trofeos de una cacería. En segundo lugar, que esas sean realmente las armas confiscadas a ETA, las expuestas en la fotografía, no es algo que se pueda comprobar simplemente con el texto escrito del pie de foto, ni siquiera la presencia del «yo» del ministro del Interior Rosón (que implícitamente dice: «yo digo que son las armas de ETA»), sino la particular relación comunicativa que se da fuera del texto: la presunción de que el ministro del Interior no miente a los

ESQUEMA 14

TEXTO ICONICO/VERBAL

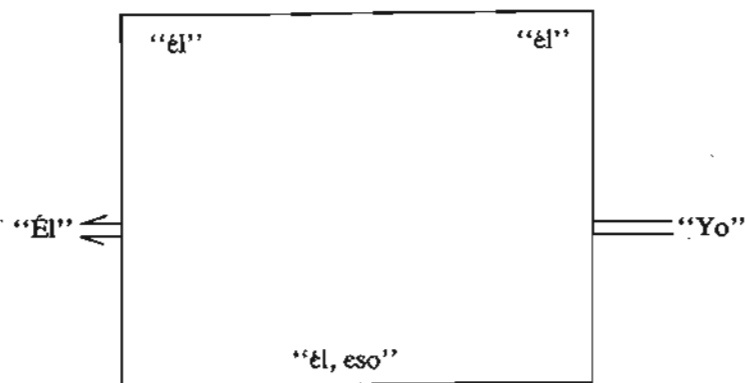


informadores, que es una convención moral; la aceptación por parte del Lector que el medio periodístico «dice y muestra lo que dice»; es decir: la convención que establece un pacto entre el periódico y el lector de decir la verdad, pero, también, la convención del género: si fuera una revista de humor como *El Jueves*, el contrato de verdad/falsedad no tiene sentido, porque ha cambiado el género periodístico y por tanto la estrategia comunicativa.

En el esquema 14 podemos estudiar la estructura de la comunicación desde el *punto de vista* del «Yo-Autor» y que corresponde a la información donde, tanto el locutor como el autor se confunden; es decir: se encuentran fuera y dentro del texto escrito o verbal. En la televisión, cuando el autor del programa (supongamos el director del informativo cubriendo una situación de emergencia, como fue el caso de Iñiqui Gabilondo en la noche del 23 de febrero de 1981), dice y se exhibe a sí mismo, o bien, cuando el reportero aparece (mediante su firma) como un yo en la foto o pie de foto. Nos encontramos, entonces, ante un «Yo» autor representado en un «yo» (periodista, de tantos años, español, etcétera), y donde «yo/él» es la transformación del Autor en personaje visible de la noticia (el caso límite es el de Leonardo Henricksen *cameraman* que filma su propia muerte a manos de un militar el 11 de septiembre de 1973, en Santiago de Chile). Incluso, la función del «tú» viene asumida en el «tú/él», en «yo digo que yo he visto lo que ha sucedido».

ESQUEMA 15

TEXTO ICONICO/VERBAL



El término «El» se refiere al Lector-espectador, mirado desde el punto de vista del Yo-Autor. El narrador yo/él puede, incluso, ser suprimido y el Autor puede dirigirse, directamente, al «El»; sería el caso del «Yo» que se dirige directamente al «El» espectador. Por ejemplo, diciendo «señores espectadores, les habla el director del programa». La enunciación visual de comunicación será la siguiente: un yo-Autor en *campo* que mira frontalmente a un tú-Espectador en *contra-campo invisible*.

En el esquema 15, se trata del punto de vista del LECTOR (espectador y lector). En este modelo es el Lector quien dice «Yo»: yo veo, yo leo, yo escucho, etcétera.

Para el «Yo» del Lector Modelo, todos los demás «yo» y «tú» se convierten en «él»: él hace, él dice, él muestra, él es mirado, él escucha, etcétera.

La relación que establece el LECTOR con el enunciado y la enunciación es activamente distanciadora, que es lo inverso de lo que sucede en el esquema 14, donde es el enunciador quien deja fuera al enunciatario, explicitándole su rol de entidad receptora. El punto de vista del Lector ha sido suficientemente analizado en el capítulo 3 y a él nos remitimos.

4.3.3. La palabra y el gesto

Podríamos decir, retomando la función de los déicticos, que la relación entre el texto escrito y el texto icónico se resuelve en el tipo de relación que se establece entre la deixis verbal, los signos indexicales y la acción performativa que realiza el lector entre ambos textos.

La hipótesis de una estrecha relación entre la enunciación icónica y los mecanismos del lenguaje hablado parece manifestarse cada vez con mayor evidencia.

Retomemos, por ejemplo, a Lyons (1977)⁶ donde los elementos déicticos pueden definirse como identificación de personas, objetos, acontecimientos, procesos y actividades que se hallan en una espaciotemporalidad perteneciente a la enunciación. En este contexto pueden estudiarse dentro de un modelo de puesta en escena, en la medida que engloban

6. Para una lectura de Lyons en el contexto textual, véase Lyons, 1983.

“señalaciones de uno-uno, o uno-muchos, en el medio fónico a través del canal vocal-auditivo, con todos los participantes presentes en la misma situación concreta, capaces de verse uno a otro y de percibir los aspectos paralingüísticos no-verbales contingentes a la enunciación, asumiendo cada uno y alternativamente el rol de destinatario y destinatador.” (638).

Este modelo déictico puede aplicarse al medio televisivo y más precisamente en el género informativo, por ejemplo, en el duelo pregunta respuesta de la entrevista, o bien en el diálogo entre el presentador y el corresponsal extranjero.

Según Lyons, todo hablante es una *person deixis*; y por tanto es posible, a partir de aquí, afirmar que todo informador se transforma en un actante dramático como el presentador y el entrevistado en televisión:

“la situación típica de la enunciación es egocéntrica, en el sentido que el hablante, en cuanto tal, se pone en el rol del ego y refiere cualquier cosa a su punto de vista.”

Lo que el espectador ve y escucha es, por tanto, el punto de vista del AUTOR/Enunciador, y esto no sólo dentro del universo lingüístico, porque existe, también, una institucionalización extralingüística (los procedimientos televisivos, las «gramáticas» expresivas de determinados canales, en suma, el «libro de estilo» o normativa de los géneros informativos), que hace que todo acontecimiento venga «puesto en escena», según la lógica de un enunciador responsable, individual en mínima expresión y normalmente programado. De este modo, los roles que asumen los personajes en la información se deben a los déicticos que vienen vehiculados a través del acto lingüístico. A su vez, estos déicticos funcionan como verdaderos indicadores pragmáticos de género y constituyen, por ende, la clave de lectura del género, permitiendo al LECTOR reconocer e identificar diversos roles textuales. Podríamos decir, siempre siguiendo a Lyons, que todo acontecimiento que viene, a su vez, transformado en acontecimiento informativo (lingüístico y visual), es

“un drama en el cual el rol principal está representado por la primera persona, el rol secundario por la segunda persona, y todos los demás roles por la tercera persona.”

En el acontecimiento diario el valor semántico del tema principal está constituido sólo por los actores protagonistas (un yo que hace y un tú que recibe, un yo que dice y un tú que responde, etcétera), correspondientes a la primera y segunda persona, mientras que la tercera persona (testigo del acontecimiento) se define en forma negativa en relación con las dos primeras. La tercera persona (todos los roles que no pertenecen a un yo y a un tú) es siempre una instancia narrada, mientras que la primera y segunda son actores de la narración porque pueden intercambiar sus roles. Pero cuando este acontecimiento viene transportado y reconstruido por un medio de comunicación sucede una inversión de protagonismo de roles: el actor es la tercera persona, mientras que los demás roles pertenecen al informador y al observador. Al no haber posibilidad de intercambiar roles en la comunicación el acontecimiento queda congelado, textualizado desde el punto de vista del narrador o informador. Podríamos decir que, en la imagen informativa, la relación más estrecha entre la deixis verbal y no verbal (proposiciones y topicalizaciones espaciales, temporales, proxémica, etcétera) se refiere principalmente al *gesto físico*. A partir de aquí, podríamos considerar la deixis como un punto de transformación entre el texto verbal y el texto visual, es decir, entre las estructuras lingüísticodiscursivas, por un lado, y las estructuras iconicodiscursivas, por otro.

El rol fundamental de la deixis en la economía de la información lingüísticovisual consistiría, por tanto, en ofrecer la posibilidad de intercambiar información, manipulando los niveles somáticos de los sentidos y los movimientos. Frente al tipo de imagen prevalentemente «creativa» o «estética» (la fotografía de arte o el filme televisivo que opera a nivel simbólico), la imagen informativa tendría por objetivo principal la transmisión de información por medio del código lingüístico y del cuerpo agente del acontecimiento: el código cinético. Que el sistema cinético de un individuo sea una función del sistema social al que pertenece, está reconocido y cada vez más valorado por las ciencias de la comunicación (véase Magli, 1980). La relación entre las personas, también se expresa por la posición del cuerpo, el movimiento, el juego de las miradas. En la medida que los gestos forman parte de un comportamiento, y este comportamiento forma parte de un ritual interactivo, el comportamiento de las personas está codificado según convenciones sociales. De modo que la gestualidad, la expresión del rostro y el movimiento sirven

como indicadores pragmáticos; nos revelan un tipo de información sobre el personaje (porque es un rol), y sobre el ambiente que le rodea. Pero, también (en el caso de la fotografía de prensa, como en la filmación televisiva), la relación que el enunciador del acto comunicativo establece con esos actores. De aquí, nace, pues, una retórica del *punto de vista*, que es tan importante como la retórica de la *Elocutio* que utiliza el hablante para establecer su propio rol. Esto nos permite, en consecuencia, estudiar el discurso retórico que se establece en la comunicación informativa y que se halla producido, tanto por el código lingüístico como por el código gestual.

El fotógrafo de prensa se dedicará, por ejemplo, a encuadrar y focalizar una *convención* cinética, de manera que permite al lector reconocer el tipo de información que comunica el actor. Ahora bien, esta convención gestual va unida, generalmente, a una convención social más amplia, no sólo gestual, de modo que integra la convención en un *discurso* social más amplio.⁷



48

No tiene sentido, pues, hablar de códigos de la foto. Los códigos están expresados siempre en una contextualización que es inseparable del funcionamiento discursivo. Veamos, por ejemplo, la imagen 48, que puede ser leída independientemente del

7. "...es evidente que las fotografías son entidades, tanto físicas como sociales, y que, en último análisis, son inseparables de una más grande clase de entidades que nosotros designamos como imágenes." McLean, *Versus*, 6/2, p. 59.

texto verbal o donde, por lo menos, hay autonomía de significación. La lectura de la foto que, a un nivel elemental, se podría traducir por «fumar», es una proposición del tipo «Felipe González fuma un puro», mientras que el pie de foto es un enunciado general, sin relación con la foto. En la imagen 49, en cambio, si bien el gesto es «mirar», la foto cobra interés informativo y despierta la curiosidad del lector porque hay una ruptura de la convención social que regula la conducta social entre una persona y su acompañante. El pie de foto es redundante sobre esta ruptura de la norma social, pero no se agrega ninguna información sustancial al discurso visual, a no ser por los delictivos de nombre y lugar.



49

En el caso de las imágenes 50 y 51, los gestos somáticos del «escuchar» y «bostezar» tienen suficiente convencionalidad icónica como para tener una propia lectura semántica independiente de lo que un posible pie de foto pudiera introducir como información.

Las imágenes 52 y 53, en cambio, si bien tienen un código



50



51

de lectura monosémico y simple: «abrazar», «barrer», están contextualizados por unos delictivos espaciales suficientemente significativos como para superar, rápidamente, una lectura somática y obligar al lector a buscar información en el texto escrito: el lector preguntará al texto escrito (52), por ejemplo, ¿quiénes y por qué se abrazan?; al texto escrito (53), ¿quién barre? O: ¿por qué se exhibe a un hombre barriendo?, etcétera.



52

En todos estos discursos iconolingüísticos, la relación semiótica entre la expresión y el contenido (un elemento físicamente perceptible se relaciona con un elemento físicamente no perceptible) no se resuelve sólo en el texto visual, y se debe acudir al texto escrito. El texto escrito deberá satisfacer la curiosidad del lector que se halla en un estado de hipocodificación, haciendo hipótesis sobre cuáles competencias deberá actualizar para dar coherencia al discurso. Esta situación pragmática de duda/curiosidad no es puramente del orden del querer hacer; el lector no puede hacer otra cosa que interrogar al texto y en este sentido es un deber hacer.

Esto sucede porque, si bien el sistema de la expresión y el sistema del contenido son formas análogas en cuanto al producto de la misma actividad de segmentación del código, no son siem-



53

pre isomórficas, puesto que el plano de la expresión y el plano del contenido se articulan de manera diferente.

Si la fotografía de prensa o la información visual de la televisión se dedicaran a transmitir sólo lenguajes muy formalizados como los sistemas cinéticos de los sordomudos, los rituales religiosos o los sistemas elementales fisiológicos (tocar, mirar, escuchar, etcétera), no habría necesidad del texto escrito o verbal correspondiente, y estaríamos frente —esta vez sí—, a una civilización cuyo único código discursivo sería el gesto. Esto no es así y una teoría de la lectura debe ir más allá del estudio de los estatutos lógicos de los sistemas semióticos y ponerse el problema de los comportamientos inferenciales de los espectadores y lectores frente a los textos de la comunicación de masas.

Y, por esta misma razón, un estudio de la imagen, basado solamente en el sistema cinético no puede dar cuenta de los niveles discursivos (y así lo ha tenido que reconocer, por ejemplo, E. Hall, 1959, en relación con el sistema de significación espacial que había fundado sobre la proxémica; véase Fabbri, 1968).



Comité Central abierto del PCE. Dolores Ibaruri, Pasionaria, quien muestra un expresivo gesto de emoción y agotamiento, asistió en la mañana de ayer al pleno del Comité Central del PCE, que fue abierto y público durante la presentación del informe del secretario general del partido, Santiago Carrillo, que analizó la situación política actual, e hizo hincapié en la falta de garantías que ofrece el actual Gobierno de Coloma Irujo para mantener la supremacía del poder civil y la estabilidad de las instituciones democráticas.

Las imágenes 54 y 55, por ejemplo, ilustran, bien claramente, las limitaciones de un sistema de lectura basado exclusivamente en una taxonomía gestual, y, de hecho, las posibilidades manipulatorias del pic de foto demuestran, en la práctica, algo que los teóricos han tardado en descubrir.

Keir Elam (1978), refiriéndose al teatro, señala que los índices verbales y gestuales dan la posibilidad de analizar, a partir del texto escrito teatral, la hipercodificación gestual de la escena, lo que, en un cierto modo delimita la actividad del realizador a interpretar (a leer) unidades semiológicas ya establecidas. Pero recuerda cómo en el teatro elisabetiano, los subcódigos gestuales tenían un rol más definido semánticamente, ampliándose desde los índices (señalaciones con el dedo), hasta verbos performativos del tipo «ruego», «adoro», etcétera, que se acompañaban con señales manuales que subrayaban su performatividad. Un tipo de repertorio performativo gestual podía venir usado por entonces pero dependía, al mismo tiempo, del lenguaje verbal, como es el caso de la *Chirologia* de John Bulwer (1644), que empleaban



los actores del Quinientos y Seiscientos (véase la imagen 56).

Sintetizando el concepto de *deixis*, podemos decir que ésta funciona como información sobre el tiempo, lugar y personas, que forman parte de la realidad extralingüística, y que vienen

identificadas sólo si el LECTOR recurre, gracias a su competencia, a la situación de enunciación. La problemática de la *deixis* se inscribe, por tanto, en el interior de una *tipología de los discursos*. La *deixis*, sin embargo, no da cuenta de toda la noción de *situación* y contexto que, en el campo de la información, aparece como central. Si la *deixis* se refiere sólo a la *situación de enunciación*, el Lector necesita colocarse, también, en *situación de enunciado* (o de enunciación enunciada). Esta última puede ser estudiada por medio de la noción de *anáfora*.

En el marco de la enunciación, la *anáfora* se define como el reenvío a elementos del texto precedente, en relación con el enunciado, pero que se pueden identificar sólo si se refieren a la situación descrita ya en el enunciado. Para la *anáfora* existen también otras definiciones pertenecientes a la gramática y a la retórica, respectivamente. En relación con la primera, es un proceso sintáctico por el que un segmento (un pronombre, en general), retoma a otro segmento del enunciado (Dubois, 1979). En la retórica, la *anáfora* viene definida como una figura de repetición de una o más palabras al comienzo del verso o enunciados posteriores, subrayando enfáticamente el elemento reiterado (Marchese, 1978).

La *anáfora* puede ser homologada a la figura retórica de la *repetición* en el caso del texto icónico, si la consideramos como una reiteración de una forma visual mediante figuras que funcionan como sinónimos o con variaciones expresivas. La *anáfora*, en este caso tendría una intencionalidad persuasoria directa en la medida que, valiéndose de la noción de *focalización*, sirve para llamar la atención sobre un TEMA, al mismo tiempo que lo amplifica.

El modo de funcionamiento de la *anáfora* visual es eminentemente redundante, en el nivel semántico, mientras que, en el nivel sintacticoperceptivo, funciona, a través de la *saturnación cromaticofigurativa*. Ambos elementos hacen inútil cualquier explicación verbal sobre el significado literal del enunciado. Véanse las imágenes 57, 58 y 59. Las dos últimas constituyen un caso de funcionamiento límite de la *anáfora* visual, y todo lo que diga el texto escrito es ocioso.

Sin embargo, en el nivel discursivo de la información, la imagen 57, aunque semánticamente se lee como Tema común con la imagen 58, difiere de la segunda. En aquella, en cambio, el pie de foto es una información pertinente y todos los defectivos de nombre, lugar y tiempo estructuran un discurso periodístico



57



58



59

(quién, dónde, etcétera). Las fotos de las imágenes 58 y 59 constituyen, en cambio, todo un género del tipo «La Foto del Año», y podría formar parte de un número aniversario de curiosidades de la World Press Photo Holland Foundation, por ejemplo. La función informativa ha desaparecido para dejar paso a la ironía, el lenguaje como instrumento de conocimiento se convierte en

herramienta discursiva de los procedimientos iconicoverbales. El discurso periodístico controla e influencia, en un sentido retórico, todas las fases del proceso comunicativo.

4.4. *El juego de las miradas en la fotografía de prensa*

Hemos dicho que, en la Lectura, el Ver y Mirar formaban parte de una estructura binaria, cuyo polo correspondía con hacer-ver y ser-mirado, donde el Ver y Mirar pueden coincidir tanto con el LECTOR como con el actante, transformado en observador, mientras que el hacer-Ver y ser-Mirado pueden corresponder tanto al AUTOR como al actante transformado en informador. Esta estructura binaria compleja (donde se distinguen un fuera del texto visual: emisor y receptor, y un dentro del texto visual: enunciador y enunciatario), recibe decíamos, también, diferentes especificaciones modales, según sea el caso, consistentes en querer, deber, saber, poder. Estas modalizaciones forman parte de los actantes que funcionan en la estructura informativa en la fotografía de prensa.

Esta se constituye en un juego modal a tres bandas: el sujeto fotográfico (actante que es mirado), el fotógrafo (actante que hace mirar), el lector (actante observador). El juego es, sin embargo, más complejo, porque cada uno de los actantes realiza una *performance* que consiste en la acción propia de su rol (su competencia específica en la información). Mientras de la parte del AUTOR y LECTOR modelos se trata de un *poder* y *querer mirar*, por parte del sujeto actante fotográfico se trata de un *poder* y *querer ser mirado*, además de *poder* y *querer mirar*. Hemos dicho que la lectura de la fotografía de prensa se realiza a través de la relación escópica que se establece entre el modo de ver y mirar y el modo de ser visto y mirado. La palabra modo se refiere al *modo de la performance*, al tipo de acción llevado a cabo con el fin de realizar o actualizar las competencias del Lector.

Dentro del juego de las posibles modalidades del mirar en la comunicación, elegiremos la del *querer mirar* en la foto de prensa.

Antes de pasar al análisis tipológico de los actantes, haremos dos premisas: La primera se refiere al hecho de que no necesariamente todo sujeto acepte ser fotografiado de buen grado y, posteriormente, aparecer en la prensa. Esta observación aparente-

mente banal puede marcar, sin embargo, una diferencia que va, por ejemplo, desde la fotografía de espectáculo o política donde existe, normalmente, *consentimiento y deseo* de ser fotografiado hasta la fotografía de sucesos donde no siempre ocurre el consentimiento y mucho menos el deseo de ser noticia (como lo testimonian las continuas quejas de lectores a los diarios sensacionalistas de los que se sienten víctima). La segunda premisa —opuesta a la primera—, es que tampoco se da siempre el hecho de que el lector *quiera ver* todo lo que le muestra un periódico, o todo lo que le muestra una fotografía.

Sobre la base de las dos premisas, puramente empíricas, podemos construir una distinción teórica entre lo que sucede en el plano del *acontecimiento*, o, si se quiere, de la escena prefotográfica, donde el actante observador puede pasar, invirtiendo la relación, a actante observado. En el plano de la *fotografía* (lo cual es diferente para la autofotografía, pero esto no forma parte de la fotografía de prensa, salvo en algún caso muy excepcional o en algún tipo de prensa muy especial), el actante que mira y el actante que es mirado se realizan en el interior del texto visual. La posición de un Autor que mira (como fotógrafo), corresponde a la del enunciador que construye un cierto enunciado (la fotografía), mientras que un Lector que mira se convierte en un enunciatario.

Sintetizando la relación entre los tres componentes de la comunicación fotográfica en la prensa, podemos distinguir:

a) Un *Enunciador*, que hace ser la fotografía; b) un *enunciatario*, que hace hacer ser (leer) la fotografía; c) un *enunciado*, donde existe un actante que es mirado (y que, eventualmente, puede mirar).

Podemos, entonces, formalizar una *tipología de categorías textuales* donde se pueden distinguir:

El YO del AUTOR que coincide con el Enunciador-fotógrafo. El YO del Actante que mira y que coincide con el sujeto fotografiado. El YO del actante observado, que puede ser una cosa o personaje y que coincide también con el sujeto fotografiado. El YO del LECTOR, que coincide con el Enunciatario y que constituye el lector del periódico. Los observadores primero y último son externos, los otros son internos.

Simplificando los diversos actantes, tanto internos como externos al texto, podemos agruparlos en dos clases:

a) Clase de actantes que miran: fotógrafo y lector.

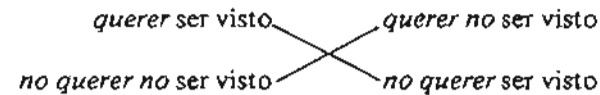
b) Clase de actantes que miran y son mirados: personajes de la fotografía.

A cada una de estas clase de actantes podemos simbolizarlos por S_1 , siendo S_2 la clase de actantes que se encuentran en la posición de ver (fotografiar o mirar según sea el caso del emisor o destinatario de la foto de prensa), mientras que S_1 representa a la clase de actantes que se encuentran en posición de ser mirados (personajes o cosas que constituyen la representación fotográfica). Como hemos dicho ya, la posición de los actantes no es intercambiable, y está sujeta a las restricciones de la comunicación de masas (donde sólo el fotógrafo puede mostrar y el lector sólo puede leer).

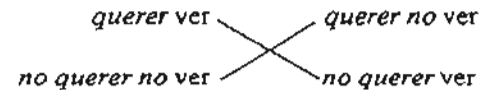
Desde el punto de vista de la modalidad del *querer* (véase Landowsky, 1981), el esquema gráfico de las diferentes posiciones modales es el siguiente:

ESQUEMA 16

S_1 = Actantes personajes de la fotografía



S_2 = Actantes fotógrafo y lector



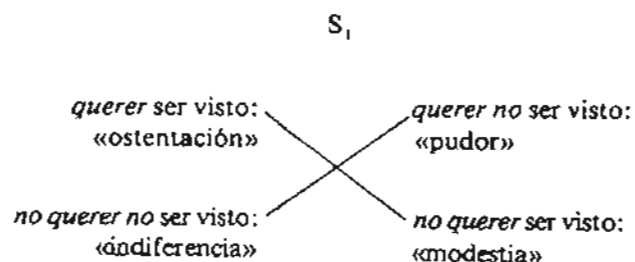
4.4.1. La mujer en público: ostentación y pudor

Veamos algunos ejemplos en la fotografía de prensa que nos permiten visualizar mejor los diferentes tipos de *performances* realizados en el interior del texto fotográfico; es decir: desde el punto de vista del querer o no querer ser mirados: S_1 .

A partir de las modalidades del esquema anterior, sería posible estudiar la estructura narrativa de una fotografía, la posición de los actantes y las funciones que desarrollan en la escena.

Se podría, por ejemplo, estudiar la lógica de las acciones de una secuencia de fotografías publicadas sobre un determinado sujeto durante un cierto período de tiempo (un artista, un político, etcétera). Pero, también es posible estudiar las actitudes individuales que adoptan los personajes frente al fotógrafo. En este último caso, podríamos esquematizar una serie de comportamientos sociales según las imágenes 60, 61, 62 y 63, que podrían definirse según el esquema siguiente:

ESQUEMA 17



La imagen 60, representa un *querer ser visto*, y define una actitud de *ostentación*: una acción de mostrar (una actriz, unos senos), que puede llevar a la jactancia y la vanagloria (según el diccionario Casares), pero que, en todo caso, es representación de magnificencia, esplendor (el *marco* de Cannes enfatizado —focalizado— por el tópico «espectáculo» del texto escrito).

La imagen 61 representa un *querer no ser visto*, y define una actitud de *pudor*: una acción de recato; es decir: ocultar lo que no se quiere que se vea (la convención cultural del ocultamiento del dolor por la muerte de un ser querido). Esta imagen establece un eje de contrariedad (según el cuadrado semiótico de Greimas, véase el capítulo 2), con la imagen 60 a nivel semiótico. Paradojalmente, el mismo actante /velo-negro/ que sirve para cualificar a ambos personajes cumple una función contraria en cada caso: mientras en la imagen 60 sirve para *ostentar* en la imagen 61 sirve para *recatar*.



60



61

¿Que siga el espectáculo!

La imagen 62, representa un *no querer no ser visto*, y define una actitud de indiferencia: un «estado de ánimo» en la cual no se siente repugnancia por la presencia de la cámara fotográfica. En este caso, ambos personajes continúan desarrollando la acción cualificadora madre-hijo sin que la presencia enunciativa de la cámara inhiba o excite una particular actitud.

La imagen 63, representa un *no querer ser visto*, y define una actitud de «*modestia*»: virtud que modera el exceso en la propia estimación (según el diccionario de Casares), sinónimo de moderación en el porte y en la conducta. Esta imagen se pone en relación de contradicción con la imagen 60, de contrariedad con la imagen 62, y de complementariedad con la imagen 61. Asimismo, la imagen 62, establece una relación de complementariedad con la imagen 60.

A partir del esquema 17, se puede trazar un camino de estudio teórico del tema en la fotografía de prensa mediante:

a) La modalidad del *querer*, que se inscribe como uno de los elementos de una teoría de los valores (los otros son referenciales, pertenecen a la sustancia de la expresión de la fotografía como el valor de la luminosidad, etcétera). Esta teoría de los valores puede ser expresada a través de la actualización de los valores semánticos (figuras y recorridos narrativos), que pertenecen, a su vez, a los procedimientos cognoscitivos de la *temática*.



Paris, 1962: una madre frente al niño a su hijo Gerard

62



63

b) *La temática.* El tema de la fotografía de prensa se constituye en este caso por la actualización de una teoría de los valores que se inscribe en el interior de una temática precisa (véase el apartado 2.3. del capítulo 3).

Diremos, por tanto, que el tema de la fotografía de prensa se origina a partir de la modalización, se diferencia en una teoría de los valores y adquiere pertinencia en la temática, y que ésta puede estudiarse a través de los roles temáticos (estereotipos y motivos en el caso del esquema 17, aplicado a las imágenes 60, 61, 62, 63: el actor mujer, diferentes tipos de actor mujer, diferentes estereotipos de modalizaciones representativas a partir del querer o no querer ser visto, etcétera).⁸ Los espacios temáticos, finalmente, son los espacios narrativos que enmarcan a las cuatro mujeres.

En el esquema 17 se encuentran los cuatro emplazamientos que corresponden a las imágenes 60, 61, 62 y 63 y que representan los modos de presentarse en la fotografía, es decir: los roles temáticos se inscriben en un espacio socio-espacial que sirve para topicalizar el recorrido temático del personaje. Así, la pasarela de Cannes en la imagen 60; en la imagen 61, el funeral

8. Este podría ser uno de los puntos de partida para estudiar los estereotipos en la prensa de información general.

del ex Rey Eduardo VII de Inglaterra; en la imagen 62, la habitación de Gerard; un espacio neutro, privado o público, en la imagen 63.

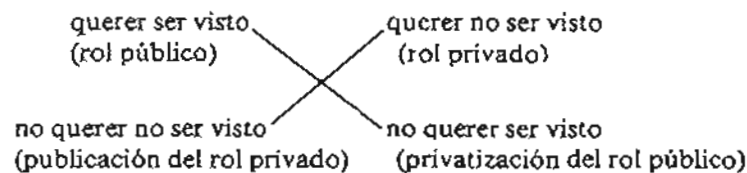
4.4.2. *El político en privado: ser y parecer*

Veamos, ahora, un tipo diverso de inscripción de género de fotografía de prensa: el personaje político.

Según un nuevo esquema, podemos estudiar el recorrido de un personaje en el interior de la fotografía como un espacio o lugar de manifestación de una información gráfico-narrativa. Tal como lo estudiamos en el análisis del TOPICO, el espacio presupone una competencia de lectura capaz de distinguir lugares, programas narrativos, roles temáticos y diversos tipos de actantes. El mirar del lector actualiza tanto valores modales inscritos en la fotografía como valores subjetivos (placer o displacer de mirar).

ESQUEMA 18

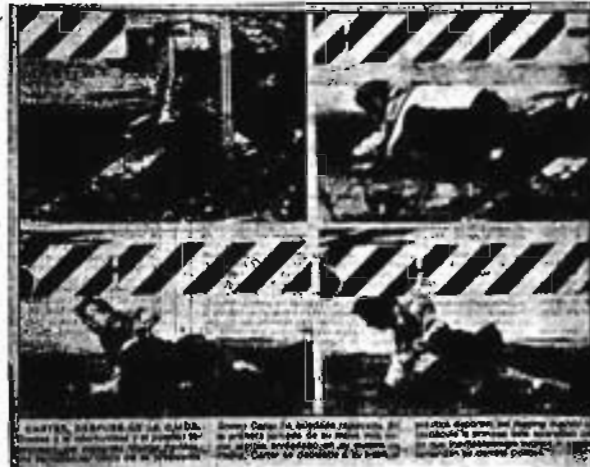
S_1 = Personaje político



La imagen 64 puede ser emplazada en el *querer ser visto* y corresponde con un rol público del personaje. La imagen 65 se encuentra en una relación de contrariedad con la anterior, y corresponde a un rol privado: *querer no ser visto*. La imagen 66, se encuentra en relación de implicación con la imagen 64, y corresponde a un *no querer no ser visto*, y representa la acción de hacer público el rol privado. La imagen 67 corresponde a un *no querer ser visto*; se encuentra en relación de contradicción con *querer ser visto*, en la medida que representa una privatización de un rol público, pero está en relación de implicación con la imagen 65.



64



65

Lo interesante del esquema 18 es que la temática política que, en forma superficial, debe ser definida como el espacio de actuación pública de un personaje, a partir del cual se puede estudiar una definición de oposición entre *público* y *privado*, no aparece tan claro en el discurso de la fotografía de prensa (salvo, quizás, el caso especial de la imagen 65, porque no existe diferencia, como existiría en el marco teatral, entre espacio de representación y espacio de no representación, sino, simplemente de to-



66



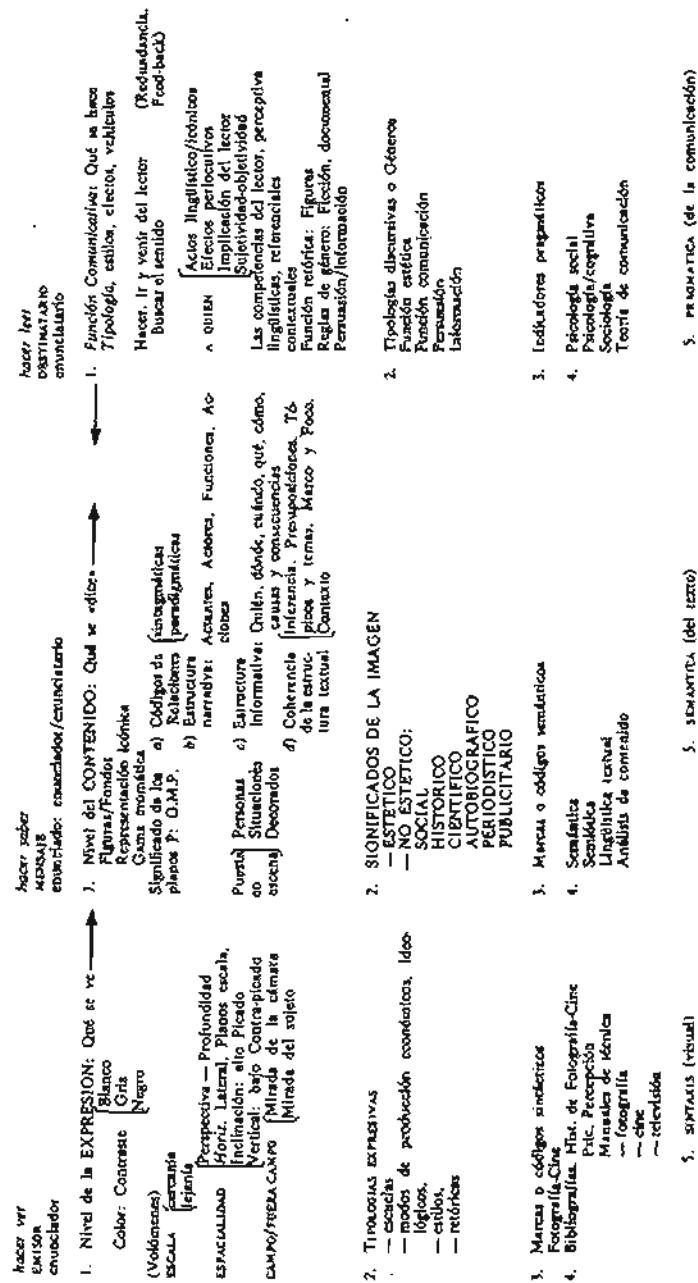
Reiniques del maquillaje, paso previo para salvarse ante las cámaras.

67

picalización espacial: político-privada o político-pública).⁹ Mientras el actor de teatro deja de ser un personaje cuando se encuentra en una espacialidad privada, el actor político no deja su personaje y socialmente no tiene separación de roles, por lo menos mientras dure su mandato.

9. La ilusión referencial de la foto de prensa consiste en hacer creer que junto con el espacio utópico («la imagen crea al político») se da también el espacio paratópico («el político se forja a sí mismo»). El problema del ser y parecer es un problema de opinión pública que también la semiótica puede analizar con provecho.

ESTRUCTURA TEXTUAL DE LA IMAGEN Y SU LECTURA



En cambio, si estudiamos la oposición público/privado a partir del concepto de Marco de representación, se podría introducir una distinción pertinente a la expresión fotográfica misma: la noción de campo/fuera de campo. Entonces podríamos decir que toda representación en campo visible tiene, en relación con el sujeto fotografiado, un espacio de referencia visible del rol político. Para el concepto de campo, lo visible se identifica con el presente y ahora que se dan en el espacio utópico.

Por el contrario, en el concepto *fuera de campo*, el espacio de referencia es invisible y se puede encontrar ausente físicamente pero presente-representado. Lo que daría por resultado un tipo de lectura del rol político como: *espacio de lo público en campo versus espacio de lo privado en fuera de campo*.

Esto permite que, cuando un político se deja fotografiar en privado, exista un campo visible del rol privado, pero, al mismo tiempo, un campo referencial invisible del rol político (espacio paratópico) que cualifica al primero. Entonces, incluso en la imagen 66, podemos encontrar una lectura que integre todo tipo de querer o no querer ser visto, no tanto en relación con el rol público o rol privado, sino con el rol político que es siempre público, pero donde existe una relación de campo y fuera de campo implícita en el recorrido temático del personaje.¹⁰

Me parece que estos ejemplos pueden ayudar a entender la compleja trama de convenciones que se dan tanto en el personaje fotografiado como en el Lector. Cuando un personaje aparece fotografiado en un rol privado (en campo), sabe que lo hace en cuanto persona pública (fuera de campo cognoscitivo) y viceversa: un rol público puede ser privatizado por el fotógrafo si acaso sorprende al personaje político con un gesto privado (el modo de comer, de vestir, de sentarse, de mirar, etcétera) y que según la norma de la imagen pública debería estar fuera de campo.

Explicación del ESQUEMA 19

Este esquema representa espacialmente las diferentes interpretaciones que pueden hacerse del concepto textual de la ima-

10. Mientras que, para un actor de teatro o de cine existe un espacio heterotópico (opuesto al tópico) es decir; en otra parte, (no parecer + no ser) donde actúa como hombre privado, el político se encuentra siempre actuando en un espacio tópico y la única diferencia es que o bien actúa como tal en un espacio utópico (ser + parecer), o bien, que no actúa como tal: (no parecer ser), pero sin dejar de ser (no parecer + ser).

gen. El esquema puede leerse en sentido horizontal para buscar las diferentes fases que, desde una preocupación metodológica, organizan la complejidad textual de la imagen.

Si se lee en sentido vertical, nos encontramos con una relación jerárquica que va de lo concreto de la materialidad a lo abstracto de las disciplinas implicadas en las diferentes aproximaciones teóricas.

Referencias bibliográficas

Las referencias bibliográficas conciernen solamente a las obras y a los autores citados en este trabajo.

ALMASY, Paul

1974 «Le Choix et la lecture de l'image d'information», *Communication et Langage*, n.º 22.

ANTINUCCI, Francesco

1974 «Sulla deissi», *Lingua e Stile* IX, 2.

ARNHEIM, Rudolf

1980 *Hacia una psicología del arte. Arte y Entropía*, Alianza Editorial, Madrid.

AUSTIN, John

1961 «The Meaning of a Word» en *Philosophical Papers*, O. Urmson y G. J. Warnock, comps., The Clarendon Press, Oxford.

- 1962 *How to do Things with Words*, Oxford University Press. (Tr. cast.: *Palabras y Acciones*, Paidós, Buenos Aires, 1971; [2.ª edic.]. *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona, 1982.)

BARTHES, Roland

- 1961 «Le message photographique», *Communications*, 1 (Tr. cast.: «El mensaje fotográfico», en *Semiología*, T. Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.)
- 1964 «Rhétorique de l'image», en *Communications*, 4 (Tr. cast., en *Semiología*, T. Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.)
- 1966 «Introduction à l'analyse structurale du récit», *Communications*, 8 (Tr. cast.: «Introducción al análisis estructural de los relatos», en *Análisis Estructural del relato*, T. Contemporáneo, Buenos Aires, 1971.)
- 1970 «Recherches Rhétoriques», *Communications*, 16 (Tr. cast.: *Investigaciones Retóricas*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.)
- 1973 «Diderot, Brecht, Eisenstein» en *Cinema, Theorie, Lectures*, Klincksieck, París.
- 1980 «La chambre claire», *Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil*, París. (Tr. cast.: *La cámara lúcida*, Gili, Barcelona, 1982.)

BAGGALEY, J. - DUCK, S.

- 1976 *Dynamics of television*, Saxon House Teakfield Limited, England. (Tr. cast.: *Análisis del mensaje televisivo*, Gili, 1979.)

BENJAMIN, Walter

- 1973 «Pequeña historia de la fotografía» en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid.

BENSE, Max

- 1972 «Semiotica della forma e dei colori», Versus.

BENVENISTE, Émile

- 1966 *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, París. (Tr. cast.: *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1974.)
- 1970 «L'appareil formel de l'énonciation», *Langage*, 17.

BERTIN, Jacques

- 1967 *Sémiologie graphique*, Mouton, La Haya.
- 1972 «La gráfica», en *Análisis de la Imagen*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

BETTETINI, Gianfranco

- 1970 *L'indice del realismo*, Bompiani, Milán.
- 1975 *Produzione del senso e messa in scena*, Bompiani, Milán. (Tr. cast.: *Producción significativa y puesta en escena*, Gili, Barcelona, 1977.)

BETTETINI, FABRI, WOLF, et al.

- 1977 *Contributi bibliografici ad un progetto di ricerca sui generi televisivi*, Radio-televisione Italiana, Roma.
- 1979 *Il Tempo del senso*, Bompiani, Milán.
- 1983 «La comunicació de masses com a teatre, sense argument, del quotidià», *Anàlisi*, 7/8.

BLACK, M.; GOMBRICH, E.; HOCHBERG, J.

- 1983 *Arte, percepción y realidad*, Paidós, Barcelona.

BONFANTINI, A. M.; GRASSI, L.; GRAZIA, R.

- 1980 *Semiotica*, PEIRCE, Einaudi, Milán.

BRAGA, Giorgio

- 1971 «Appunti di sociolinguistica» en *Informazioni Radio-T.V.*, 8, Roma.

BREMONT, Claude

- 1973 *Logique du récit*, Du Seuil, París.

BROWNE, Nick

- 1975 «Rhétorique du texte spéculaire», *Communications*, 23.

BULWER, John

- 1954 *Chirologia*, Londres.

BURCH, Noël

- 1969 *Praxis du cinéma*, Gallimard, París. (Tr. cast.: *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1970.)

- CALABRESE, Omar
 1977 *Arti figurative e linguaggio*, Guaraldi, Florencia.
 1980 «From the Semiotics of Painting to the Semiotics of Pictorial text», *Versus*, 25.
- CALABRESE, Volli
 1980 *Come si vede il telegiornale*, Laterza, Bari.
- CASETTI, Francesco
 1977 *Semiótica*, Accademia, Milán. (Tr. cast.: *Introducción a la semiótica*, Fontanella, Barcelona, 1980.)
 1978a *Teoria del cinema*, Espresso Strumenti, Milán.
- CASETTI, F.; LUMBELLI, L.; WOLF, M.
 1978b *Indagine su alcune regole di genere televisivo*, Fondazione Angelo Rizzoli, Milán.
- CASETTI, F.
 1980 *Introducción a la semiótica*, Fontanella, Barcelona.
 1983 «Tàctiques de la informació, és a dir, fer mirar, mirar junts, reveure», *Anàlisi*, 7/8.
- CESA-BIANCHI, Marcello
 1971 «Utilizzazione del tempo libero nella società in trasformazione», *Informazione Radio-T.V.*, RAI, Roma.
- CHATEAU, Dominique
 1978 «Syntaxe filmique et structure narrative», *Degrès*, 15.
- CHATEAU-FOST
 1979 *Nouveau Cinéma, Nouvelle sémiologie*, 10/18, Paris.
- CONTE, M. Elisabeth
 1977 *La linguistica testuale*, Feltrinelli, Milán.
- CROCE, Benedetto
 1936 *La poesia*, Laterza, Bari.
- DIJK, Van T.
 1975 *Text processing, Textverarbeitung*, Wolfgang Burghard and Klaus Hölker, Amsterdam.
 1976 *Macro-structures and cognition* (12th Annual Carnegie

- Symposium on Cognition), Carnegie Mellon University, Pittsburg.
- 1977 *Text and Context*, London, Longman. (Tr. cast.: *Texto y contexto*, Cátedra, Madrid, 1980.)
- 1979 *The Semantics and Pragmatics of Functional Coherence in Discourse*, Universidad de Amsterdam.
- 1980 *Estructuras y funciones del discurso*, Siglo XXI, México.
- 1983 *La estructura textual de las noticias en la prensa*, *Anàlisi*, 7/8.
- 1983 *La ciencia del texto*, Paidós, Barcelona.
- DUBOIS et al.
 1973 *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, Paris. (Tr. cast.: *Diccionario de lingüística*, Alianza Editorial, Madrid, 1979.)
- ECO, Umberto
 1968 *La Struttura Assente*, Bompiani, Milán. (Tr. cast.: *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1975.)
 1971 *Le Forme del Contenuto*, Bompiani, Milán.
 1973a *Il Segno*, Isedi, Milán. (Tr. cast.: *El signo*, Labor, Barcelona, 1976.)
 1973b *I bambini fanno male alla televisione?*, Prix Italia, Roma. (Tr. cast.: en Moragas, M. [ed.] *Sociologia de la Comunicació de Masas*, Gili, Barcelona, 1979.)
 1975a *Trattato di Semiotica Generale*, Bompiani, Milán. (Tr. cast.: *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1977.)
 1975b «Op. Cit.», 23.
 1979 *Lector in Fabula*, Bompiani, Milán. (Tr. cast.: *Lector in Fabula*, Lumen, Barcelona, 1982.)
- EISENSTEIN, Sergei M.
 1949 *Film Form*, Harcourt, Brace & World, Inc., Nueva York.
 1968 *The Film Sense*, Faber and Faber, Londres.
- ELAM, Keir
 1978 «Appunti sulla deissi, l'anafora e le trasformazioni nel

testo drammatico e sulla scena», en *Come Comunica el Teatro: dal testo alla scena*, Il Formi-Chiere, Milán.

ERVIV-TRIPP, S. y SLOBIN, D.

1966 «Psycholinguistics», *Annual Review of Psychology*.

FABBRI, Paolo

1968 «Considérations sur la proxémique», *Langages*, 10.

1973 «Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia», *Versus*, 5/2.

FINDAHL, O.; HÖIJER, B.

1977 *Fragments of Reality. An experiment with News and TV-visuals*, Swedish Broadcasting Corporation.

FLOCH, Jean-Marie

1978 «Quelques positions pour une sémiotique visuelle», *Le Bulletin*, 4/5.

1980 «Sémiotique poétique et discours mythique en photographie», *Cuadernos de Urbino*, 95.

FODOR, J.; JENKINS, J. y SAPORTA, S.

1967 *Psycholinguistics and Communication Theory*, en DAN-CE, F. (ed., reedic.), *Human Communications Theory*, Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, Chicago, San Francisco, Toronto, Londres.

FOUCAULT, Michel

1966 *Les Mots et les Choses*, Gallimard, París. (Tr. cast.: *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1968.)

1969 *L'archéologie du savoir*, Gallimard, París. (Tr. cast.: *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 1970.)

1975 *Surveiller et Punir*, Gallimard, París. (Tr. cast.: *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, Madrid, 1978.)

FRIER-WANTIEZ, M.

1979 *Sémiotique du Fantastique*, Peter Lang, Frankfurt, Berna, Las Vegas.

GENETTE, G.

1966 *Figures*, du Seuil, París. (Tr. cast.: *Figuras*, Ediciones Nagelkop, Córdoba, Argentina, 1970.)

GOFFMAN, E.

1974 *Frame Analysis*, Harvard University Press, Cambridge.

GOMBRICH, E.

1959 *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon Press Limited, Oxford. (Tr. cast.: *Arte e Ilusión*, Gill, Barcelona, 1979.)

1968 *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix Barral, Barcelona.

GOMBRICH, E.; BLACK, M.; HOCHBERG, J.

1972 *Art, Perception and Reality*, The John Hopkins University Press. (Tr. cast.: *Arte, Percepción y Realidad*, Paidós, Barcelona, 1983.)

GREIMAS, Algirdas

1966 *Semántique Structurale*, Larousse, París. (Tr. cast.: *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1973.)

1976 *Maupassant, du Seuil*, París. (Tr. cast.: *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*, Paidós, Barcelona, 1983.)

GREIMAS-COURTES

1979 *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du Langage*, Hachette, París. (Tr. cast.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982.)

GROUPE, M.

1980 *Plan d'une Rhétorique de l'Image*, Kodikas, vol. 2, 3, Gunter Narr Verlag, Tübingen.

HALL, Edward T.

1959 *The silent language*, Doubleday, Nueva York.

HARTMANN, P.

1971 «Text als linguistischer objekt» en STEMPEL, W. D. (ed.), *Beiträge zur text linguistik* Fink, München.

HENAUULT, Anne

1983 *Narratologie, sémiotique générale*, PUP, París.

HJELMSLEV, L.

- 1968 *Prolégomenes à une théorie du langage*, Minuit, París.
(Tr. cast.: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1971.)

HOCHBERG, H.; GOMBRICH, E.; BLACK, M.

- 1972 *Art, Perception and Reality*, The John Hopkins University Press. (Tr. cast.: *Arte, percepción y realidad*, Paidós, Barcelona, 1983.)

JAKOBSON, R.

- 1963 *Essais de linguistique générale*, Minuit, París. (Tr. cast.: *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1975.)
1967 «Decadencia del cinema?», en *Cinema e Film*, 2 (reeditado «Entretien sur le cinéma» en *Cinéma, Théorie, Lectures*, Klincksieck, 1973).
1970 «La linguistique», en *Les tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines, Première partie: Sciences sociales*, cap. VI, Unesco, Mouton, París, La Haya.

KLEE, Paul

- 1924 *Über die Moderne Kunst* (reeditado en *Théorie de l'art moderne*, Dandel-Gonthier, París, 1971).

KNAPP, M. L.

- 1982 *La comunicación no verbal*, Paidós, Barcelona.

KRISTEVA, Julia

- 1969 *Sémiotique, Recherches pour une sémanalyse*, du Seuil, París. (Tr. cast.: *Semiótica, Espiral Fundamentos*, Madrid, 1978.)

KUIPER, Eric de; y POPPE, Émile

- 1981 «Voir et Regarder», *Communications*, 34.

LANDOWSKI, Eric

- 1981 «Jeux optiques», *Documents III*, 22.

LE GUERN, Michel

- 1978 *La métaphore y la metonimia*, Cátedra, Madrid.

LEWIN, K.

- 1961 *Principi di psicologia topologica*, Florencia.

LINDEKENS, René

- 1971 *Eléments pour une sémiotique de la photographie*, Didier-Erudition, París, Bruselas.
1976 *Essai de sémiotique visuelle*, Klincksieck, París.

LOTMAN, J.

- 1979 *Semiótica de la cultura*, Cátedra, Madrid.

LYONS, John

- 1977 *Semantics*, Vol. 2, Cambridge. (Tr. cast.: *Semántica*, Teide, Barcelona, 1980.)
1983 *Lenguaje, significado y contexto*, Paidós, Barcelona.

LYOTARD, J. F.

- 1974 *Discours, Figures*, Klincksieck, París. (Tr. cast.: *Discurso, Figuras*, Gili, Barcelona, 1979.)

McLEAN, W.

- 1973 «Propositions for a Semiotical Definition of the Photograph», *Versus*, 6/2.

McLEOD, J.

- 1967 *The contribution of psychology to human communication theory*, en DANCE, F. (reedit.) *Human communications Theory*, Rinehart and Winston, Nueva York.

MAGLI, Patrizia

- 1980 *Corpo e linguaggio*, Espresso Strumenti, Milán.

MALDONADO, Tomás

- 1974 *Avanguardia e razionalità*, Einaudi, Turín. (Tr. cast.: *Vanguardia y racionalidad*, Gili, Barcelona, 1977.)

MALTESE, C.

- 1976 «Iconismo e esperienza» en *Aspetti del Iconismo*, Actos del Congreso de la A.I.S., Pavia.

- MARCHESE, Angelo
1978 *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milán.
- MARIN, L.
1972 *Études Sémiologiques*, Klincksieck, París.
1977 *Détruire la peinture*, Galilée, París.
- MARTIN, Marcel
1962 *Le langage cinématographique*, du Cerf, París.
- METZ, Christian
1964 «Le cinéma, Langue ou langage?», *Communication*, 4. (Tr. cast.: «El cine, ¿lengua o lenguaje?», en *Tiempo Contemporáneo*, Buenos Aires, 1970.)
1970 *Langage et cinéma*, Larousse, París. (Tr. cast.: *Cine y lenguaje*, Planeta, Barcelona, 1972.)
1971 *Essais sur la signification au cinéma I*, Klincksieck, París. (Tr. cast.: *Ensayos sobre la significación en el cine*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.)
1972 «Más allá de la analogía, la imagen», en *Análisis de las Imágenes*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
1973 «L'étude sémiologique du langage cinématographique a quelle distance en sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation?», conferencia en la A.T.A.L.A. (reedit. en *Essais sémiotiques II: «sémiologie audiovisuelle et linguistique générative»*, Klincksieck, París, 1977a). (Tr. cast.: «Semiología audio-visual i lingüística generativa», en *Análisis*, 7/8, 1983.)
1977 *Le signifiant imaginaire*, 10/18, París. (Tr. cast.: *El significante imaginario*, Gili, Barcelona.)
- MINGUET, P.
1979 «L'isotopie de l'image», comunicación al Primer Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica. Milán.
- MINSKY, M.
1975 «A frame work for representing knowledge», en P. Winston, editor, *The Psychology of computer vision*, McGraw Hill, Nueva York.
- MITRY, Jean
1963 *Esthétique et psychologie du cinéma*, Universitaires,

- París. (Tr. cast.: *Estética y Psicología del Cine*, Siglo XXI, México.)
- MOLES, A. et al.
1975 *La Comunicación y los Mass Media*, Mensajero, Bilbao.
- MORA, Gilles
1983 «Le projet photographique» en *Les Cahiers de la Photographie*, n.º 8.
- MORRIS, Ch.
1945 *Sign, Language and Behaviour*, Prentice Hall, Nueva York. (Tr. cast.: *Signos, lenguaje y conducta*, Losada, Buenos Aires, 1962.)
- NEALE, Stephen
1980 *Genre*, British Film Institute, Londres.
- NEUHAUL, Nancy
1952 «La légende: l'interrelation des mots et de la photographie», *Les Cahiers de la Photographie*, 2.
- ODIN, Roger
1976 «Quelques réflexions sur le fonctionnement des isotopies minimales et des isotopies élémentaires dans l'image», *Versus* 14/3.
- OSGOOD, Ch.
1963 *Universal of language*, M.I.T. Press, Cambridge-London.
- OSGOOD y SEBEOK, T.A.
1954-1955 *Psycholinguistics. A survey of theory and research problems*, Bloomington, Indiana University Press-Baltimore Waverly Press.
- PANOFSKY, E.
1973 *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets, Barcelona.
- PAVIS, P.
1980 *Dictionnaire théâtral*, Editions Sociales, París.

- 1983 *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona.
- PAYANT, René
1979 «La reproduction photographique comme sémiotique» en *Le Journal Canadien de la Recherche Sémiotique*, Printemps, Ottawa.
- PEIRCE, Ch. SANDER
1931-1935-1960 *Collected Papers*, Vol. I-VI: HARTS y WEISS (ed.), Harvard University Press, Cambridge (Mass.), Vol. VII-VIII: A. W. BURKER (ed.), Cambridge.
1965-66 *Collected Papers*, Vol. I-VIII, The Belknap Press of Harvard University Press.
- PIERCE, J. R.
1962 *Símbolos, señales y ruidos*, Revista de Occidente, Madrid.
- PLECY, A.
1963-1968 *La grammaire de l'image*, Éditions Estienne (fuera de comercio. Reeditada en Marabout-Université, 1973).
- PÉREZ-TORNERO, J. M.
1982 *La semiótica de la publicidad*, Mitre, Barcelona.
- POPP, A.
1964 *Teoría analítica del conocimiento*, Tecnos, Madrid.
- ROSSI LANDI, F.
1968 *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Bompiani, Milán. (Tr. cast.: *El lenguaje como trabajo y como mercado*, Monte Ávila, México.
- RUIZ, Raúl
1978 «Les relations d'objets au cinéma», en *Cahiers du Cinéma*, 287.
- SAUSSURE, F. de
1916 *Cours de linguistique générale*, Payot, París. (Tr. cast.: *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 1945.)

- SCHANK & ABELSON
1977 *Scripts, Plans, Goals and Understanding*, Hillsdale, N. J.: Erlbaum.
- SCHMIDT, S. J.
1973 *Texttheorie*, Fink, Munich. (Tr. cast.: *Teoría del Texto*, Cátedra, Madrid, 1978.)
- SEBEOK, T. A.
1972 «Semiotica e affini», *Versus*, 3.
- SERPIERI, Alessandro
1978 «Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale», en *Come Comunica il Teatro*, Il Formichiere, Milán.
- STAATS, Arthur
1968 *Learning, language and cognition*, Holt, Ronehart and Winston, Nueva York.
- STELZER, Otto
1981 *Arte y Fotografía*, Gili, Barcelona.
- TARDY, Michel
1964 «Les zones privilégiées de la perception de l'image», *Terre d'image*, 2.
- TEL QUEL
1968 *Théorie d'ensemble*, du Seuil. (Tr. cast.: *Teoría de Conjunto*, Seix Barral, Barcelona, 1971.)
- TODOROV, T.
1970 «Problèmes de l'énonciation», *Langage*, 17.
1971 *Poétique de la Prose*, du Seuil, París.
1978 *Les genres du discours*, du Seuil, París.
- TOSCHI, Giuseppe
1981 *Fumetto, fiaba e lettura*, Società Editrice Internazionale, Turín.
- VV.AA.
1980 *Libro de Estilo de «El País»*, Prisa, Madrid.

VILCHES, Lorenzo

- 1974 «Análisi semiologica di Ritratto di Famiglia», Radio-Televisione Italiana, Roma.
 1978 «Semiótica de la publicidad», en *Comunicación*, XXI.
 1980 *Problemas filosóficos de una semiótica de la imagen* (no publicado). Univ. Autónoma de Barcelona.

VILCHES-P. TORNERO

- 1982 *Teoría y análisis de la lectura del Periódico*, Instituto de Ciencias de la Educación, Univ. Autónoma de Barcelona.

VILCHES

- 1983 «El rol del lector en la fotografía», *Analisi*, 7/8.

VIOLI, P. y MANETTI, G.

- 1979 *L'analisi del discorso*, Espresso Strumenti, Milán.

VOLLI, U.

- 1975 «Analisi semiotico della comunicazione iconica», *Ikon*.

WEINREICH, H.

- 1968 *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Gredos, Madrid.
 1976 «Textsyntax des französischen Artikels», en *Sprache in texten*, Klett, Stuttgart. (Reedit. en CONTE, M. E. [ed.] *La linguística testuale*, Feltrinelli, Milán, 1977.)

WITTGENSTEIN, L.

- 1922 *Tractatus logico-Philosophicus*, Kegan Paul, Trech, Trubnerand, Londres. (Tr. cast.: Alianza, Madrid, 1973.)
 1953 *Philosophische untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell. (Tr. italiana: *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Turín, 1967.)

WOLF, M.; CASETTI, F.; LUMBELLI, L.

- 1980 *Indagine su alcune regole di genere televisivo. Ricerche sulla comunicazione*. Anno I, n.º 2. IKON, Milán.

WOLF, Mauro

- 1982 *Sociologías de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid.

WORTH, Sol

- 1969 «The development of a semiotic of Film», en *Semiotica*, 3.

Índice de nombres

- Almasy, P., 166
 Arheim, R., 118
 Baggaley, J., 60
 Barthes, R., 17, 32, 46, 56, 59, 61, 70, 155, 196
 Benjamin, W., 44
 Bense, M., 40
 Bergman, I., 87, 147
 Bertin, J., 40
 Bertolucci, B., 90
 Bettelini, G., 81, 88, 92, 106, 112
 Black, M., 18, 19
 Bresson, R., 90, 102, 123, 130
 Browne, N., 129, 136
 Bulwer, J., 215
 Burch, N., 36, 92
 Calabrese, O., 17, 22, 32, 35, 177
 Casetti, F., 17, 36, 44
 Chaplin, Ch., 91
 Chateau, D., 77, 78, 82, 83, 84, 85
 Conte, M., 31
 Croce, B., 140
 Dalf, S., 18, 129
 Dijk, T. van, 80, 110, 148, 150
 Dubois, J., 121, 217
 Duck, S., 60
 Durero, A., 68, 127, 129
 Eco, U., 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 34, 4, 110, 113
 Eisenstein, S., 71, 78, 81, 83, 13, 144
 Elam, K., 215
 Evans, W., 140
 Fabbri, P., 213
 Flindahl, O., 181
 Floch, J. M., 40, 46
 Ford, J., 129, 136
 Post, F., 84, 85
 Foucault, M., 102, 103, 127, 128
 García Márquez, G., 13, 84
 Genette, G., 122, 128

- Godard, J. L., 27, 86, 104, 112, 130, 140
 Goffman, E., 111
 Gombrich, E., 26, 97
 Greimas, A., 33, 39, 63, 100, 123, 128, 129, 141, 145, 222
 Griffith, D., 112, 121
 Groupe μ , 40
- Hall, E., 213
 Hartmann, P., 31
 Hitchcock, A., 55, 115, 143
 Hjelmslev, L., 30, 60
 Höijer, B., 181
- Jakobson, R., 32
 Jancso, M., 90
- Kandinsky, W., 41, 42
 Klee, P., 63
 Knapp, M., 144
 Kristeva, J., 33
 Kulechov, L., 71, 78, 81
- Landowsky, E., 221
 Lindekens, R., 17, 42, 45, 62
 Lotman, J., 32
 Lyons, J., 145, 206, 207
 Lyotard, J. P., 63
- Magli, P., 208
 Maldonado, T., 17, 23, 24, 25, 27, 62
 Maltese, C., 21
 Marchese, A., 217
 Mc Laren, N., 91
 Mc Lean, W., 209
 Marin, L., 46
 Martin, M., 48
 Mellès, G., 130
 Metz, C., 20, 30, 32, 37, 40, 63, 72, 74, 75, 78, 83, 85
 Mille, C. B. de, 130
 Minguet, P., 39, 43, 64
 Minsky, M., 110
 Miroy, J., 81, 88
 Moles, A., 62
 More, G., 140
 Morris, Ch., 17, 18
 Mounin, G., 46
- Neale, S., 74
 Newhall, N., 193
- Odin, R., 39, 41, 63
 Oshima, N., 90
- Palma, B. de, 91
 Panofsky, E., 59, 126, 127
 Pavis, P., 110, 111, 143
 Payant, R., 48, 49
 Peirce, Ch. S., 15, 17, 18, 24, 25, 29, 181
 Plécy, A., 165, 166
 Porter, E. S., 121
 Prieto, J. L., 183
 Pudovkin, V., 78, 81, 83
 Proust, M., 63
- Ray, M., 14
 Renoir, J., 130
 Rossellini, R., 140
 Ruiz, R., 43, 104, 109, 130, 154
 Russel, B., 24
- Saura, C., 102
 Saussure, F. de, 29
 Shapiro, M., 41
 Sebeok, T., 17
 Schmidt, S. J., 31
 Solás, H., 147
 Stieglitz, A., 140
 Strand, P., 14, 140
 Syberberg, H. J., 77, 130
- Tardy, M., 62
 Todorov, T., 202
 Truffaut, F., 104, 143
- Volli, U., 177
- Warhol, A., 90
 Weinrich, H., 200
 Welles, O., 103, 150
 Wenders, W., 104, 143
 Weston, E., 15
 White, M., 15
 Winogrand, G., 140
 Wittgenstein, L., 23, 24, 25, 26, 27
 Wolf, M., 98
 Worth, S., 78
- Zinneman, F., 84, 89

Índice analítico

- actante, 146, 166, 167, 176
 analogía, 19
 autor, 96, 98, 106, 107, 119, 141, 143, 144, 155, 201, 202, 203, 220
- barrido, 62
- campo/fuera de campo, 113, 115, 133, 134, 157, 201, 230
 campo visual, 109
 coherencia, 34, 39, 44, 61, 70, 75, 77, 89, 132
 —cinematográfica, 84, 86
 —secuencial, 71, 87
 —sintagmática, 78
- color, 48, 49, 50
 comentario, 148, 149, 150, 151
 competencia, 61, 64, 101
 —comunicativa, 31, 77
 —semántica, 87
 —visual, 15, 96
- comprensión, 97, 98
 contenido visual, 60, 64, 146
- contraste, 45, 46, 47, 48
 convencionalidad, 21, 22
 cromakey, 186, 187
- déicticos, 199
 deixis, 56, 199, 206, 216
 desembrague, 103, 112, 157, 161
 destinador, 99
 destinatario, 21, 72, 96, 99, 128
 discurso, 32, 80, 111, 146
- emisor, 72, 96, 127
 enciclopedia, 113, 149
 énfasis, 120, 121
 enfoque, 107, 109, 117, 176, 177
 —fotográfico, 117, 118
 —lingüístico, 117, 121
 —perceptivo, 117, 118
 —retórico, 117, 120
 —semiótico, 117, 122
- enunciación, 103, 104, 196
 enunciador, 102, 104, 119, 126, 139, 196, 199

- enunciatario, 102, 104, 125, 126,
 127, 196
 escala, 50, 51
 espacialidad, 56
 expresión visual, 35, 60, 61
 focalización, 122, 124
 forma temática, 146
 función semiótica, 28, 39, 60
 género, 38, 74, 75, 80, 98, 99
 gramática visual, 65
 historia, 146
 iconicidad, 23, 25
 iconismo, 15, 16, 17, 23, 27, 89
 icono, 15, 16, 17, 18, 24
 imagen fílmica, 76
 imagen modelo, 23, 25
 imagen televisiva, 175, 176
 implícito, 102
 índice, 24, 182, 215
 interpretante, 27
 intertextual, 68
 isotopía, 34, 39, 40, 42, 61, 63, 64,
 65, 69, 109
 —semántica, 64, 65
 —sintagmática, 63
 —visual, 34, 42
 iteración, 39
 lector, 96, 97, 106, 119, 128, 141,
 154, 202, 203, 220
 —modelo, 99
 lectura, teoría de la, 61, 100, 106,
 107, 121, 169, 201
 lingüística textual, 30, 148
 localización espacial, 123, 136, 156,
 157
 localización temporal, 161
 mapas, 98, 164
 marco, 107, 108, 109, 110, 111, 112,
 176, 177
 —de representación, 109, 111,
 113, 116, 178
 macroestructuras, 77, 78, 193
 modalidades, 219, 221, 223
 modelo textual, 34
 motivación, 16, 17, 20
 narrador, 100, 202
 narratorio, 202
 objeto focalizado, 122
 observador, 18, 100, 101, 102, 124,
 129, 208
 pertinencia, 73, 106
 perspectiva, 56, 59, 109, 126, 127
 pragmática, 30, 31, 95
 presuposiciones pragmáticas, 68
 proposición, 23, 25, 27
 punto de vista, 44, 126, 127
 receptor, 96, 99, 105
 recorrido temático, 141
 referente, 17, 27
 reglas retórico-semánticas, 65
 secuencia, 75, 77, 79, 80, 81, 82
 serocajaza, 15, 16, 17, 18
 —paradigmática, 65
 semiótica de la comunicación, 39
 —imagen, 28, 29
 —significación, 39
 —visual, 15, 27, 42
 señal, 20, 21
 signo icónico, 16, 18, 23
 símbolo, 181
 sintagmática narrativa, 77, 78, 84
 sujeto cognoscitivo, 101, 102
 sujeto focalizante, 125
 superestructura, 80
 sustancia temática, 146
 tema, 107, 128, 129, 130, 142, 176,
 217
 tematización, 65
 texto, 15, 29, 31, 32, 33, 34, 35
 texto fílmico, 80
 texto visual, 23, 35, 39, 42, 61, 63,
 72, 73, 96, 97, 128, 190
 textualidad, 95
 textualización, 33
 temporalidad, 89
 tiempo, 87, 88
 tipologías de género, 39
 topicalización, 150, 156
 tópico, 37, 38, 69, 107, 112, 148,
 149, 150, 154, 155, 156, 157, 171,
 174, 176
 unidades pertinentes, 22
 variable isotópica, 42

También publicado por Paidós

TEORÍA DE LA IMAGEN PERIODÍSTICA
LORENZO VILCHES

Los pocos estudios que existen, tanto en Europa como en América, sobre la imagen periodística coinciden en considerar el alto valor comunicativo de la foto en la página impresa: desde su función de señuelo para cazar al lector hasta la cognoscitiva para mejor comprender la narración de las noticias. Pero, por lo menos hasta el momento, estas investigaciones se han originado preferentemente desde la perspectiva sociológica o histórica y no existen casi estudios emprendidos desde otras disciplinas como la semiótica, la retórica o la psicología. El lenguaje y el sentido, las estrategias comunicativas y persuasivas y la relación perceptiva entre foto y lector —que constituyen los temas principales de este libro— no habían sido abordados hasta el momento en la forma sistemática en que aquí se intenta hacerlo. Este libro se propone reflexionar sobre la manera en que se puede llevar al lector de periódicos hacia una *teoría de la foto de prensa*, al mismo tiempo que hacia una *educación visual de la información*. De todo esto se deduce, casi naturalmente, el carácter pedagógico de este trabajo, donde la perspectiva cognoscitiva se impone a las técnicas profesionales o a las recetas puramente didácticas. Se trata, por ello, de poner al lector en «situación de investigación» sobre la foto de prensa, pensándose a sí mismo como un «lector modelo» de periódicos.

También publicado por Paidós

**MANIPULACIÓN DE LA INFORMACIÓN
TELEVISIVA**
LORENZO VILCHES

La información en televisión es la radio en 625 líneas. En este género parlanchín, sin embargo, la imagen lo es casi todo para el espectador.

Cuanto más insisten los profesionales en que la información televisiva es y debe ser una «ventana abierta al mundo», mayor es la utilización de la pantalla como soporte abstracto de visualización de los escenarios de las noticias mediante efectos especiales e imágenes generadas por ordenador. Cuanto más crecen las posibilidades tecnológicas de la televisión a través del desarrollo de los satélites y de la fibra óptica, menor es el acceso del espectador al tiempo «directo» de la información. Estas tres contradicciones señaladas no tienen su causa en una pretendida esencia de la televisión sino en las falsas evidencias que se han dicho de ella en el pasado. Por eso, en el actual panorama del medio audiovisual más popular en nuestra sociedad, sometido a imprevisibles e inevitables transformaciones a causa de las nuevas tecnologías de la información y de la imagen, se hace imprescindible también una renovación de las metodologías de investigación. Entre otras, se deben hacer trabajos de síntesis que combinen los tradicionales análisis de contenido y el estudio de los efectos de la televisión con el análisis de las estrategias discursivas y de manipulación social. Con este objetivo y analizando las estructuras de la manipulación audiovisual, al tiempo que apoyándose en las actuales teorías del periodismo influidas por la sociología del conocimiento, este libro se ocupa de dar cuenta del funcionamiento de la imagen en la construcción del espacio, del tiempo y de los actores de la información diaria en televisión. Con ello se pretende también decir hacia dónde se encamina el modelo de la información televisiva tradicional de los próximos años frente al desafío de la televisión por satélite, el videotexto o la telemática interactiva.

También publicado por Paidós

LA TELEVISIÓN

Los efectos del bien y del mal

LORENZO VILCHES

Este libro, que puede leerse como la historia de la influencia social de la televisión, afronta las principales cuestiones referidas a los «efectos» del medio sobre los espectadores. Así, por ejemplo, se analizan los prejuicios culturales que dieron origen a utopías y a condenas prematuras de la televisión. ¿Qué hay de cierto y qué de sospecha generalizada sobre el pretendido efecto de violencia de los programas sobre la audiencia? ¿Cómo se encara el problema de la audiencia infantil y la manipulación publicitaria en las investigaciones sociológicas y psicológicas? ¿Son válidos aún los conceptos de alienación como principal efecto de la televisión en la comunicación de masas?

La televisión no es sólo transmisión de programas y contenidos. Es, por encima de todo, una forma de cultura social y por ello establece una relación comunicativa de complicidad con el espectador. ¿Cuál es entonces el poder real de la televisión en la vida política y en las opiniones de los ciudadanos? ¿Cómo explicar la adhesión popular a las series televisivas? ¿Se trata de un fenómeno de imperialismo cultural, o hay rutinas de consumo que constituyen una nueva forma de cultura contemporánea?