

Imagen, texto, enunciado.

F.J. Ruiz Collantes.

Ch. S. Peirce (1974), a través de su reflexión sobre la iconicidad de los signos como cualidad que define a una categoría específica de éstos, introdujo la representación mediante la imagen visual en el ámbito de la moderna perspectiva semiótica.

La semejanza, determinada para la relación semiótica a establecer entre el medio y el objeto, resulta, para Ch. S. Peirce, el criterio básico para la caracterización de la iconicidad de los signos. Este criterio ha sido ampliamente desarrollado y discutido (Black, M. 1983; Eco, U. 1975, 1977; Maldonado, T. 1977; Volli, U. 1972). Sin embargo, de alguna forma, la semejanza es un criterio que es necesario preservar para diferenciar la manera en que la imagen representa los objetos de un mundo real o posible frente al carácter simbólico o indexical de otros sistemas semióticos.

La semiótica del signo ha dado paso en la actualidad a la semiótica del texto. En esta mutación han tenido fundamental influencia: a) El paso de una lingüística frástica a una lingüística transfrástica o textual, con autores como J.S. Peto fi, S. Schdmit, T.A. van Dijk, A. García Berrio, etc. b) El desarrollo de una rama de la filosofía del lenguaje hacia una lingüística pragmática que ha acabado confluyendo con una teoría de la enunciación, representantes de estas vertientes pueden ser J.L. Austin, J.R. Searle, E. Benveniste, O. Ducrot, etc. c) El propio desarrollo en el interior de la semiótica producido en el intento de abarcar unidades de significación más amplias que aquellas estrictamente relacionadas con el concepto de signo, con autores como J.M. Lotman, J. Kristeva, A. Greimas, etc.

La introducción del concepto de texto en el ámbito de la semiótica implica una generalización de dicha categoría imposi-

ble de realizar a través de la perspectiva restringida de la lingüística. La semiótica puede analizar como textos todas aquellas estructuras de significación producidas en cualquier tipo de lenguaje: lingüístico, icónico, cinésico, musical, etc., o en cualquier tipo de combinación de dichos lenguajes.

La categoría de texto ha sido también aplicada a la imagen, (C. Metz 1972; O. Calabrese 1980; L. Vilches 1983) esta operación se ha realizado o bien tomando a la imagen como componente de estructuras en las que se articulan otros lenguajes de manifestación, como es el caso del texto filmico, por ejemplo; o bien considerándola como lenguaje de manifestación actualizada de forma autónoma en estructuras significantes más o menos complejas.

Determinando el campo de pertinencias sobre el objeto de análisis, tomaremos en cuenta la imagen en tanto lenguaje autónomo dispuesto para la producción de estructuras textuales, y ello no por el hecho de que los ejemplares de textos concretos estén contruidos por un solo tipo de lenguaje, normalmente ocurre lo contrario; sino porque el fin aquí propuesto es el de centrarnos en algunas características de la imagen como lenguaje específico.

Consideraremos, por tanto, como textos, las fotografías de todo tipo, las historietas de comic, los filmes, las pinturas, etc. Pero, ¿cómo denominaremos a un texto constituido por una imagen o por una secuencia de imágenes?.

Podemos hablar, por ejemplo, de texto visual, sin embargo, esta solución no parece satisfactoria. "Visual" es una noción que remite a un sentido perceptivo de algunos seres vivos, y naturalmente existen otros textos que también son percibidos visualmente, por ejemplo, un texto lingüístico escrito es un texto visual frente a un texto lingüístico producido oralmente, que es un texto auditivo.

La segunda alternativa consiste en hablar de texto icónico, sería éste un texto basado en algún grado de semejanza entre

el medio-significante y el objeto enunciado como existente en un mundo real o posible, y que, por lo tanto, remite a una unidad de contenido. Sin embargo la iconicidad puede ser también no visual, recordemos el caso de las onomatopeyas, así un texto icónico podría estar constituido en base a sonidos onomatopéyicos, lo cual no tendría nada que ver con las fotografías, las pinturas, etc.

Si, por el contrario, articulamos el concepto de visual y el de icónico, parece que configuramos de forma más precisa una caracterización del tipo de textos de los que intentamos dar cuenta. Hablaremos por tanto de textos visual-icónicos. Sin embargo, esta calificación desborda de nuevo los límites previstos, una obra escultórica, por ejemplo, podría ser considerada como texto visual-icónico, por lo tanto, para restringir aún más la calificación, a las nociones de visual e icónico, hemos de añadir la de planario. Según A.J. Greimas, J. Courtes (1982) la semiótica plenaria forma parte de las semióticas visuales y se caracteriza por atender a los textos con significante bidimensional.

Tenemos por tanto un tipo específico de texto que, podemos catalogar como texto visual-icónico-planario. Un texto visual-icónico-planario será secuencial si está constituido por un número n de imágenes donde $n > 1$, de tal forma que en estos textos secuenciales una imagen es un fragmento de texto. Por tanto una imagen puede ser un fragmento de texto o un texto completo, dependiendo de si se articula o no con otras imágenes para formar una unidad textual superior.

Del campo que acabamos de delimitar excluirémos a las llamadas imágenes abstractas, considerando únicamente las imágenes figurativas, y ello porque el carácter icónico de las imágenes abstractas resulta más que discutible. La imagen abstracta, si se plantea como entidad semiótica en la que se relacionan un plano de la expresión y un plano del contenido, refiere, en todo caso, a contenidos abstractos sin utilizar la mediación de figuras, relaciona directamente determinados artificios expresivos como manchas, líneas, texturas, colores,

etc. con unidades semánticas referidas a sentimientos, sensaciones, valores universales, etc. Aunque el tema, ya planteado convenientemente por U. Eco (1977, p. 342), merecería una más amplia discusión, estamos inclinados a pensar que la relación directa entre artificios expresivos y unidades abstractas de contenido es fundamentalmente convencional y no se basa en la semejanza, por lo tanto, en este sentido, las imágenes abstractas tendrían más un carácter simbólico que icónico, estaríamos así frente a un tipo específico de textos visual-simbólico-planarios y no frente a textos visual-icónico-planarios.

Hemos caracterizado la imagen visual figurativa como un tipo de texto concreto, pero queda, quizás, la cuestión más importante: ¿por qué es la imagen un texto?, o mejor, ¿qué decimos de la imagen cuando afirmamos que es un texto?.

Afirmar que una imagen es un texto significa otorgar a la imagen aquellas características que se le adjudican al texto.

Definiremos un texto como un artefacto cuya función es comunicativa y cuya instrucción de uso es la lectura, que posee coherencia semántica y pragmática y que se caracteriza por el cierre o clausura.

Decir que un texto es un artefacto significa entenderlo como resultado de la actividad de producción humana, el texto es por tanto un resultado de la práctica social.

La función comunicativa refiere a la consideración del texto como un instrumento, como una herramienta, retomamos así la metáfora wittgensteiniana del lenguaje como caja de herramientas (Wittgenstein, L. 1983). El texto es un artefacto construido para comunicar, para transmitir información semántica entre dos sujetos y para causar determinados efectos por parte de uno sobre el otro. El texto, por tanto, no es únicamente el resultado de una acción, sino que es también el instrumento para realizar acciones, acciones comunicativas. La función comunicativa en el texto es una función enunciada,

el sujeto que produce el texto lo conforma para que le sea reconocida a dicho artefacto, por los demás, la función que le es propia. Unicamente en este sentido, en tanto en cuanto la función comunicativa es enunciada y debe ser, por lo tanto, reconocida, un artefacto será considerado como texto.

El punto anterior enlaza directamente con una nueva característica del texto: la lectura como instrucción de uso. Toda herramienta debe ser utilizada de alguna forma y siempre en relación a su función específica. Siempre que un artefacto es reconocido como texto, se reconoce también la práctica concreta que define su utilización: la lectura. En un primer nivel definiremos la lectura como la aprehensión de la información semántica que el texto vehicula.

La clausura o cierre significa que en un texto puede a la vez reconocerse un principio y un fin, que es una entidad delimitada y que puede diferenciarse de todas las demás. Los elementos internos que forman su estructura, se determinan mutuamente, sin embargo el texto en su conjunto posee autonomía frente a otras unidades textuales.

La interdependencia entre los elementos constitutivos de un texto fundamenta su coherencia. Todo texto posee una coherencia semántica y una coherencia pragmática. La coherencia semántica global significa que el contenido de un texto en su conjunto da cuenta de un tema unitario y que, por lo tanto, cada uno de los componentes semánticos de dicho texto se refieren a dicho tema de una forma directa o indirecta, literal o retórica. La coherencia pragmática refiere, por su parte, al hecho de que un texto implica la realización de un acto comunicativo o un macro-acto comunicativo también unitario.

Una vez repasada de forma sucinta las características del texto, ¿hasta qué punto podemos decir que una imagen responde a ellas?.

Existen algunas características propias del texto que parecen fácilmente aplicables al campo de la imagen. Así, por ejemplo, resulta innegable que una imagen es un artefacto, y que por otra parte una imagen o una secuencia unitaria de imágenes, poseen un principio y un fin, una clausura, y, por tanto, una autonomía.

Existen otras propiedades que pueden ser discutibles ya que no parecen inmediatamente evidentes: la función comunicativa, la lectura como instrucción de uso y la coherencia semántica y pragmática, todas ellas íntimamente relacionadas.

Si atendemos a la caracterización de la imagen como texto, ésta debería tener dos componentes, un componente semántico identificado con su contenido proposicional, y un componente pragmático identificado con su fuerza ilocucionaria.

La fuerza ilocucionaria de una imagen viene determinada por el tipo de acto comunicativo que se realiza a través de ella, y éste a su vez se define por la función específica que se le otorga y por el efecto que enuncia.

En un primer nivel la función de toda imagen visual y figurativa es informar, se trata de un hacer-saber sobre un estado de cosas en un mundo real o posible, y su efecto será la aprehensión de este saber, de esta información semántica, por parte de algún sujeto. Pero además de hacer-saber, la imagen puede hacer-reír -imagen cómico-humorística-, hacer-gustar estéticamente -imagen artística-, hacer-querer -imagen publicitaria-, etc. Cada una de estas funciones y objetivos de segundo grado definen diferentes tipos de actos comunicativos, y, por lo tanto, de fuerzas ilocucionarias. La fuerza ilocucionaria en la imagen está ligada al género pragmático.

No expondremos aquí una teoría convenientemente desarrollada sobre el componente ilocucionario en la imagen; sin embargo podemos tomar en consideración sin excesivas dificultades el hecho de que a través de la imagen puedan realizarse diferentes tipos de actos o macro-actos comunicativos, ligados a

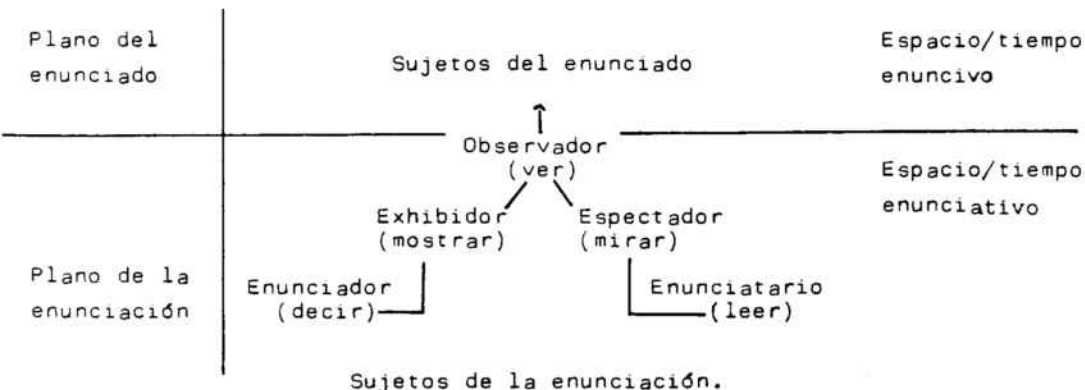
diferentes funciones y a la producción de efectos diversos.

La realización de un acto o macro-acto comunicativo a través de una imagen o una serie de imágenes, remite a lo que hemos considerado como una de las características fundamentales del texto: la coherencia pragmática.

Para simplificar el problema en función del planteamiento de las cuestiones fundamentales que aquí queremos desarrollar, tomaremos como punto de referencia el primer nivel de acto comunicativo que se realiza a través de toda imagen figurativa: la transmisión de un saber sobre un elemento situado en las coordenadas espacio-temporales de un mundo real o posible.

En función de la caracterización de la imagen como texto debemos dar ahora cuenta de cómo una imagen no sólo se ve, sino que también, y fundamentalmente, se lee, y, por lo tanto, de por qué podemos adscribir la lectura como su instrucción de uso.

Para desarrollar las cuestiones que de este planteamiento se derivan, partiremos de una propuesta de modelo teórico en torno a la interacción comunicativa a través de la imagen. Dicho modelo puede ser formalizado mediante el siguiente esquema:



En toda imagen, como en todo texto, tenemos dos planos, el plano de la enunciación y el plano del enunciado. En el pla-

no de la enunciación se sitúan los sujetos de la comunicación, en el plano del enunciado todo aquello que es mostrado a través de la imagen y sobre lo que ésta ofrece algún tipo de información semántica. Los sujetos de la enunciación no son sujetos empíricos, como emisor y receptor, sino sujetos textuales implícitos en el propio texto, presupuestos por la imagen.

Todo texto implica de forma lógica un sujeto que lo produce y un sujeto que lo lee. Todo texto ha sido producido, ha sido producido para ser leído y es leído en tanto en cuanto ha sido producido para ser leído. Estos dos sujetos textuales reciben el nombre de Enunciador y Enunciatario. El Enunciador es el sujeto del decir, sujeto que vehicula una información semántica a través del texto; el enunciatario es el sujeto del leer, sujeto que aprehende una información semántica a partir de dicho texto.

Pero en el caso de la imagen, el contenido proposicional no se transmite de forma directa entre Enunciador y Enunciatario, como puede realizarse en el texto lingüístico; en una imagen lo que aparece es una figura o un conjunto de figuras situadas en un espacio-tiempo de un mundo real o posible, todo ello percibido visualmente desde un determinado punto de vista.

La relación entre el punto de vista y las figuras percibidas en el espacio-tiempo del enunciado es lo que define la configuración de la imagen. El punto de vista determina un nuevo sujeto textual: el Observador. El Observador es el sujeto del ver, sujeto de un hacer perceptivo visual ejercido desde coordenadas espacio-temporales, el Observador realiza su hacer específico desde un espacio concreto y en una magnitud de tiempo determinada, así, por ejemplo, el Observador se sitúa a una u otra distancia de la figura o figuras percibidas estableciendo relaciones ficticias y determinando la llamada escala de plano de la imagen, la localización espacial del Observador define también la angulación en torno al eje de la verticalidad y con respecto a las relaciones arriba/abajo,

abajo/arriba, y no arriba/no abajo, dando lugar a los llamados picados, contrapicados y punto de vista frontal, etc. Pero el Observador no sólo ve desde un lugar y en una dirección, sino que también ve en un tiempo, este tiempo puede ser puntual o durativo, así, por ejemplo, tendremos un punto de vista puntual en una fotografía que defina un tiempo del enunciado instantáneo, tiempo que tiende a cero; por el contrario aparecerá un punto de vista durativo de mayor o menor magnitud en un plano cinematográfico en el que el tiempo del enunciado explícitamente expresado va más allá del puro instante y adquiere una magnitud medible.

El Observador no sólo ejerce su hacer perceptivo visual desde un espacio y en un tiempo sino que también lo hace determinando características específicas, por ejemplo, puede ver percibiendo toda la gama cromática, o por el contrario sólo el blanco, el negro y los tonos grises intermedios; puede focalizar ópticamente tal figura y no focalizar ópticamente otras; puede concentrarse en un lugar unitario y concreto -caso de la perspectiva- o puede desplegarse situándose en diferentes puntos -caso de la imagen cubista-; etc. A la vez el Observador puede ser estático, como en una fotografía, una pintura o incluso en un plano cinematográfico con un punto de vista espacialmente fijo, o puede ser cinético, como en un travelling o una panorámica en un plano cinematográfico, etc.

En este sentido la actualización de la imagen se entenderá como el aspecto, la apariencia que presentan las figuras que en dicha imagen aparecen en función de las peculiaridades específicas del Observador.

El Observador no debe ser entendido como un elemento empírico de la producción, es por el contrario un sujeto textual implícito instaurado por la propia imagen; no es algo con lo que se produce la imagen, sino algo producido en la imagen, es un sujeto representado pero que nunca puede verse directamente ya que no se sitúa en el espacio-tiempo que se ve, sino en el espacio-tiempo desde donde se ve. Al ver como ha-

cer característico del Observador se le denominará ocularización.

El Observador se relaciona de forma precisa con el Enunciador y el Enunciatario en el desarrollo de la interacción comunicativa. El Enunciador construye al Observador al producir la imagen, instauro un punto de vista con características precisas, este punto de vista es impuesto al Enunciatario, de tal forma que éste se identifica con aquel en lo que llamaremos la identificación primaria de la imagen. En este sentido, se produce un determinado tipo de ilusión: el Enunciatario hace "como si" percibiera visualmente las figuras que aparecen en la imagen desde el punto de vista en que se sitúa el Observador, pero, por otra parte, es ésta una ilusión impuesta, el Enunciatario no puede decidir libremente las características del punto de vista puesto que éstas están ya construídas en la imagen.

El plano del enunciado y el plano de la enunciación definen dos coordenadas espacio-temporales distintas, en las que se ubican respectivamente los sujetos del enunciado y los sujetos de la enunciación. El espacio-tiempo del plano del enunciado es el espacio-tiempo enuncivo el espacio-tiempo del plano de la enunciación es el espacio-tiempo enunciativo. El Observador es el sujeto que enlaza los dos niveles. El punto de vista instaurado por la imagen se sitúa en un espacio-tiempo que se relaciona de forma precisa con las figuras enmarcadas en el espacio-tiempo enunciativo, es ésta la relación que se establece entre quién ve y aquello que es visto, tanto uno como otro deben ubicarse en un espacio-tiempo común y homogéneo para que dicha relación resulte congruente. Por otro lado, el Observador es un sujeto que se relaciona con los sujetos de la enunciación también de forma precisa, como ya hemos indicado, es un sujeto instaurado por el Enunciador y con él que se identifica el Enunciatario, a través de él el Enunciatario puede ver, como consecuencia el Observador se sitúa también, y fundamentalmente, en el espacio-tiempo enunciativo. El Observador, por tanto, para los sujetos de la enunciación, está a la vez aquí y allá, ahora y

entonces, se puede mirar a través de él porque está aquí y ahora, y a la vez permite ver otro espacio-tiempo diferente a aquel en donde se encuentran Enunciador y Enunciatario porque está allá y entonces. Este complejo juego representado por la imagen, mediante el cual se instituye al Observador como un sujeto ubicuo, fundamenta la posibilidad de constitución de la propia imagen.

En el caso de los textos visual-icónico-planarios, el decir del Enunciador y el leer del Enunciatario se realizan a través de la mediación del Observador. El Enunciador, en tanto hace ver para decir, se convierte en un Exhibidor, mientras que el Enunciatario en tanto ve para leer se convierte en un Espectador. E. de Kuyper y E. Poppe (1981), definen el mostrar como hacer-ver y el mirar como ver-hacer; aquí definiremos más específicamente el mostrar como hacer-ver para decir, y el mirar como ver para leer. El mostrar y el mirar son, por tanto, mediaciones para el decir y leer a través del ver. Mostrar, en este sentido, significa hacer-ver para vehicular una información semántica, mientras que mirar implica un ver para aprehender una información semántica. Todo Enunciatario reconoce implícitamente en el texto visual-icónico-planario un Enunciador que le hace ver para transmitirle un contenido proposicional, todo Enunciador construye el texto visual-icónico-planario en función de un Enunciatario que mirará para extraer un contenido proposicional.

Afirmar que a través de una imagen se vehicula información semántica y se aprehende información semántica significa, obviamente, asegurar que una imagen contiene información semántica.

A grandes rasgos una proposición puede ser definida como el significado que subyace a una oración simple; sin embargo, todo tipo de lenguaje de manifestación, y no sólo el de las lenguas naturales, puede formalizar contenidos proposicionales más o menos complejos.

El contenido proposicional puede ser vehiculado mediante el

lenguaje de las imágenes, es más, toda imagen figurativa contiene irremediablemente un número determinado de proposiciones. Así, en la imagen /a/ identificaremos proposiciones como: "el joven de la barba tiene los brazos extendidos", "la joven que baila con él lleva el pelo recogido con un moño", "las tres chicas se sostienen sobre la punta de un solo pie", etc. El trabajo de extracción y aprehensión de esta serie de proposiciones a partir de /a/ supone ya una práctica de lectura, no se trata por tanto de un simple ver, sino de un leer.

Pero leer una imagen no significa únicamente aprehender un contenido proposicional de forma aleatoria e indiscriminada, tal como se plantea en la lectura que hemos aplicado anteriormente sobre /a/; leer una imagen significa, fundamentalmente, ordenar, jerarquizar y reducir la información semántica.

Si a un sujeto le preguntamos sobre el contenido de la imagen /a/ no nos empezará a explicar que "el joven de la barba tiene los brazos extendidos", "la joven que baila con él lleva el pelo recogido con un moño", etc.; seguramente nos responderá: "Un grupo de jóvenes bailan ballet", o algo semejante. Una respuesta de este tipo supone ya un trabajo de lectura completo aplicado sobre la imagen. El resultado de este trabajo de lectura es una macro-proposición que da cuenta del contenido global del texto visual-icónico-planario. La macro-proposición subsume el conjunto de proposiciones que la imagen contiene. Podemos quedarnos satisfechos con una respuesta del tipo de la que acabamos de dar con respecto a la pregunta sobre el contenido de la imagen /a/; sin embargo, si alguien respondiera que el contenido vehiculado por esta imagen es: "las tres chicas se sostienen sobre la punta de un solo pie" seguramente quedaríamos sorprendidos, y ello porque esta proposición no da cuenta del contenido global de la imagen, sino simplemente de un contenido parcial y fragmentario. El Enunciatorio reconoce en esta imagen un Enunciador cuya intención es la de transmitir una información semántica que no se identifica con la macro-proposición "las tres chicas se sostienen sobre la punta de un solo pie", si el Enunciador hubiera querido transmitir esta

macro-proposición como contenido global de la imagen, al enunciatario le consta que habría configurado una imagen o una serie de imágenes de forma muy distinta.

Una macro-proposición del tipo "un grupo de jóvenes bailan ballet" se convierte en la macro-estructura de la imagen /a/. Una macro-estructura (van Dijk T.A. 1980 a, 1980 b, 1983) es una representación del contenido global de un texto, y da cuenta de la coherencia semántica del mismo.

De igual forma que una imagen tiene una macro-estructura, toda secuencia de imágenes que conforma un texto unitario tendrá también una macro-estructura. Cuando alguien da cuenta, tras su lectura, del contenido de un comic o de un film, por ejemplo, expresándolo verbalmente en algunas frases, está reconstruyendo la macro-estructura del comic o del film.

Así, una imagen, en tanto que texto completo, tendrá una macro-estructura autónoma; pero si funciona como un fragmento de texto tendrá una macro-estructura que se articulará con las macro-estructuras de las demás imágenes del mismo texto para dar lugar a una macro-estructura de orden superior.

Decir que una imagen o una secuencia de imágenes tienen tal macro-estructura significa que dicha imagen o secuencia de imágenes funciona como una estructura de unidades proposicionales coherentemente organizadas, lo cual remite a una de las características fundamentales del texto; la coherencia semántica.

Todo texto visual-icónico-planario concreto es para el Enunciador el resultado de las estrategias de producción puestas en práctica para dar cuenta de una macro-estructura determinada. Para el Enunciatario el texto visual-icónico-planario es un artefacto a partir del cual, y mediante una práctica de lectura específica debe producir una macro-estructura. Para el Enunciador el texto es, en cierta manera, un punto de llegada, para el Enunciatario, por el contrario, es un punto de partida.

Desde la perspectiva del Enunciatario una macro-estructura es el resultado de unas estrategias de lectura puestas en juego. Mediante la formulación de la macro-estructura pueden analizarse las estrategias de lectura aplicadas. Dos macro-estructuras diferentes en algún aspecto relevante con respecto a una misma imagen supondrán estrategias de lectura también distintas.

La macro-estructura tiene un carácter puramente semántico, no es una frase, es una proposición, o mejor, una macro-proposición. Sin embargo, para poder trabajar con las macro-estructuras éstas deben ser expresadas a través de un material de manifestación de naturaleza lingüística, material apropiado para su aprehensión por el pensamiento discursivo. La categorización del mundo se realiza a través de la lengua, la categorización del contenido de una imagen, por lo tanto, también. Una macro-estructura formulada lingüísticamente no es más que un modelo, una figura, en el sentido que a estos términos da el primer Wittgenstein, L. (1981) del contenido discursivo de una imagen, de la información semántica que de ella se extrae según una práctica de lectura determinada.

Por lo tanto, leer la imagen no se identifica con un simple ver la imagen, la lectura de la imagen implica un trabajo sobre la información semántica, el Enunciatario debe jerarquizar las proposiciones atendiendo a la mayor o menor relevancia de cada una de ellas y debe reducirlas, evidentemente una macro-estructura contiene una cantidad de información semántica mucho menor que la imagen de la que da cuenta, pero la reducción debe ser ordenada, estratégicamente conducida, de tal forma que el resultado subsuma de forma orgánica las proposiciones de base contenidas en la imagen. Si para la imagen /a/ construimos la macro-proposición "las tres chicas se sostienen sobre la punta de un solo pie" habremos realizado una reducción de la información semántica, sin embargo, dicha reducción no parece adecuadamente conducida puesto que la macro-proposición resultante no da cuenta del contenido global del texto. Por el contrario, la reducción de información semántica que da como resultado "un grupo de jóvenes

bailan ballet" sí parece, en este sentido, más pertinente.

La construcción de macro-estructuras a partir de la imagen por parte del Enunciatorio posee dos funciones estrechamente ligadas. Por una parte permite la traducción de un contenido semántico a un material apropiado para su aprehensión por el pensamiento discursivo, por otra, supone un ejercicio nemotécnico mediante el cual el enunciatorio reduce a lo esencial el contenido proposicional, de tal forma que resulta posible la retención de dicha información en la memoria, a corto o largo plazo (van Dijk, T.A. y Kintsch, W. 1976). Si tomamos como ejemplo la lectura de un film tendremos que el espectador, para leer adecuadamente la cuarta secuencia, será necesario, seguramente, que haya leído las tres anteriores previamente, pero es imposible que a través de la lectura arrastre memorizada toda la inmensa cantidad de proposiciones que el texto fílmico en cada instante le ofrece, por ello debe construir las macro-proposiciones que crea adecuadas, es decir aquellas que incluyen simplemente la información relevante para la comprensión de los siguientes fragmentos de texto.

Por otra parte, en la lectura de la imagen, el sujeto que lee, pone en juego sus saberes sobre el mundo, su enciclopedia, sus marcos almacenados en la memoria semántica, todo ello con el fin de lanzar hipótesis, realizar inferencias en torno a una información semántica sobre la cual en el texto sólo se ofrecen rastros, indicios. Así, por ejemplo, para hipotetizar en /a/ que los jóvenes no actúan sino que sólo ensayan, el Enunciatorio recurrirá a sus conocimientos sobre la indumentaria y la escenografía habitualmente propias del ensayo y de la actuación.

Sería necesario, en el marco de una teoría semiótica de la imagen, realizar un análisis de las estrategias de lectura utilizadas en la imagen. Aunque aquí no vamos a desarrollar este planteamiento de forma exhaustiva, podemos, sin embargo, adelantar algunas cuestiones.

La lectura, en tanto que práctica a través de la cual se pa-

sa de un número n de proposiciones de base a una macro-proposición, se fundamenta en reglas de reducción de información semántica (van Dijk, T.A. 1980 a, 1980 b, 1983); estas reglas son fundamentalmente: a) la supresión, mediante esta regla se eliden aquellas proposiciones no relevantes; b) la construcción, a través de la cual proposiciones que dan cuenta de las partes constituyentes de un elemento determinado, sea éste estado o acción, se sustituyen por una unidad de contenido que da cuenta de todo el elemento en su conjunto; c) generalización, mediante esta regla se sustituyen una o varias proposiciones referidas a uno o varios elementos particulares, por una proposición que remite a la clase general a la que estos elementos pertenecen; d) selección, a través de ella se eluyen una serie de proposiciones y se toman otras, pero de tal forma que las escogidas implican a las suprimidas.

El trabajo de reducción de información semántica, para que sea ordenado debe realizarse sobre un pivote central, este pivote es el tópico.

Toda macro-estructura de un texto se compone de un tópico y un comentario, o tema y rema. El tópico o tema es aquella unidad de contenido sobre la cual el texto ofrece información semántica, el comentario o rema es la información semántica que se da sobre el tópico o tema. La pareja tópico-comentario en la macro-proposición corresponde a la de referencia-predicación en las proposiciones de base.

Identificar el tópico de la imagen por parte de Enunciatorio es una pieza clave en el trabajo de lectura. Con respecto a la imagen /a/, por ejemplo si tomamos como tópico la unidad de contenido "las tres chicas" el resultado final de la lectura será distinto al que se daría si tomásemos como tópico todo el grupo de jóvenes. La macro-proposición construida a partir del tópico "las tres chicas" contendrá el comentario formado por la información semántica reducida que sobre estas tres chicas ofrece la imagen; si por el contrario tomamos como tópico todo el grupo de jóvenes la macro-proposición incluirá como comentario la información semántica reducida que so-

bre este t3pico vehicula dicha imagen.

La identificaci3n del t3pico en una imagen implica la existencia de reglas mediante las cuales el Enunciador hace reconocer al Enunciatario el t3pico del texto visual-ic3nico-planario. En /a/, por ejemplo, no identificaremos "tres chicas" como t3pico porque no aparece en el texto ninguna indicaci3n por parte del Enunciador que instruya al Enunciatario sobre la topicalizaci3n de esta unidad sem3ntica, por lo tanto integramos "tres chicas" en el 3mbito m3s amplio de "grupo de j3venes". Cabría la posibilidad de desarrollar un trabajo de an3lisis en torno a las que llamaremos reglas de topicalizaci3n de la imagen.

La informaci3n sem3ntica que el texto ofrece sobre el t3pico, es recogida de forma reducida y ordenada en la macro-estructura como comentario. Una vez identificado el t3pico, el Enunciatario inquiere al texto a trav3s de la formulaci3n de cuestiones en torno al t3pico, cuestiones del tipo: ¿qu3 hace?, ¿c3mo es?, ¿d3nde est3?, etc. Algunas de estas cuestiones ser3n respondidas por la imagen, es decir, la imagen contendr3 la informaci3n sem3ntica suficiente como para satisfacerlas, el Enunciatario jerarquizar3 dichas informaciones, tomar3 las m3s relevantes y las resumir3 ordenadamente para constituir el comentario de la macro-estructura textual.

En la identificaci3n del t3pico y la construcci3n del comentario el Enunciatario atender3 a las reglas que vienen indicadas por el Enunciador a trav3s del texto visual-ic3nico-planario. El Enunciatario, por tanto, se pregunta por la intenci3n comunicativa del Enunciador que le ha llevado a configurar la imagen de tal forma y no de otra, en este sentido rastrea y redescrbe las estrategias textuales de producci3n para establecer sus propias estrategias de lectura.

Hasta aqu3 hemos mantenido la tesis de que la imagen es un tipo espec3fico de texto, sin embargo, estableceremos ahora una nueva precisi3n te3rica en la distincion entre las nociones de imagen y enunciado visual-ic3nico-planario.

La distinción que proponemos está ligada a aquella otra que en lingüística se realiza entre frase y enunciado lingüístico (Ducrot, O. 1982, p. 145). Mientras que la oración o frase remite a una entidad lingüística abstracta, a una posibilidad no concretizada en ningún caso particular; el enunciado lingüístico, por el contrario, supone una ocurrencia concreta que se manifiesta y cumple una función específica en el interior de un proceso comunicativo, y que, por lo tanto, está determinado por un cotexto y/o un contexto. Así, una oración puede concretizarse en enunciados lingüísticos diferentes. En este mismo sentido, el concepto de imagen remite a una noción abstracta, toda imagen puede concretizarse en cotextos y/o contextos concretos, en actos comunicativos particulares, para cada uno de los cuales adquirirá significados distintos, en cada uno de estos casos, la misma imagen se convierte en enunciados visual-icónico-planarios diferentes.

Para ejemplificar esta cuestión tomaremos en cuenta la ubicación de una imagen en cotextos diversos. Tenemos los textos A, B y C. El primero se compone de una sola imagen /a/, mientras que el segundo y el tercero se componen de una serie de dos imágenes cada uno, así /b1/ y /b2/ serán fragmentos del texto B, mientras que /c1/ y /c2/ serán fragmentos del texto C. Sin embargo los tres textos tienen una imagen idéntica /a/, /b2/ y /c2/.

Formularemos la macro-estructura de cada uno de los diferentes fragmentos de textos. En el texto A, /a/: "un grupo de jóvenes bailan ballet". En el texto B, /b1/: "un hombre sentado mira", /b2/: "ve un grupo de jóvenes bailando ballet". En el texto C, /c1/: "un joven y una joven toman unas copas conversando", /c2/: "el joven y la joven bailan ballet junto a otros jóvenes".

Como podemos apreciar /a/, /b2/ y /c2/, a pesar de ser imágenes formalmente idénticas no vehiculan la misma macro-estructura. En este sentido diremos que /a/, /b2/ y /c2/, son la misma imagen pero constituyen tres enunciados visual-icó-

nico-planarios claramente diferenciados.

Las diferencias en las macro-estructuras vienen determinadas en primer lugar por una diversa identificación del tópico. En /a/ el tópico está constituido por todo el grupo de bailarines; en /b2/ el tópico es un sujeto del enunciado implícito, situado en un espacio no visto, en un fuera de campo, el sujeto que mira y ve; por último en /c2/ el tópico es un joven y una joven.

En /a/ el tópico está constituido por "un grupo de jóvenes", tomada esta imagen como un texto completo, A, no parece topicalizar de forma clara a ninguno de los componentes del grupo de individuos que bailan, aunque una pareja aparece en un plano más cercano con respecto al punto de vista del Observador y en la zona central de la estructura compositiva del plano de la expresión de la imagen, no resultan éstos elementos suficientes de topicalización como para extraer a los dos sujetos de esta pareja del grupo de acción en el que se incluyen como componentes.

La determinación del tópico en /b2/ por el Enunciatorio está definida por la puesta en relación de este fragmento de texto con el anterior /b1/ perteneciente al mismo texto B, y ello en función del establecimiento de una coherencia semántica entre ambos, esta coherencia semántica viene presupuesta en tanto en cuanto /b1/ y /b2/ se presentan formando un texto unitario. En este caso la coherencia semántica está constituida en torno al eje quién mira/ aquello que es visto-mirado y se configura de forma correcta mediante un raccord en torno a la dirección de la mirada. De esta forma, el tópico de /b2/ es el sujeto que mira y ve, sujeto presente en la imagen de forma implícita a través de la configuración de un plano de los denominados subjetivos, plano que define una imagen con ocularización secundaria (Jost, F. 1985). Este tipo de ocularización implica que el ver del Observador con el que se identifica el Enunciatorio entra en sincretismo con el ver de un sujeto del enunciado. Por tanto, el tópico de /b2/ es un sujeto implícito del enunciado que es explicitado previa-

mente en /b1/.

La determinación del tópico en /c2/ viene dada por el reconocimiento de los sujetos que aparecen en el fragmento de texto anterior /c1/. La articulación de /c1/ y /c2/ en un mismo texto presupone la coherencia global, esta coherencia se fundamenta en este caso en la correferencia de /c1/ y /c2/ con respecto a una pareja de individuos que funcionan como tópico de cada uno de los fragmentos del texto y como tópico del texto tomado en su conjunto.

En este sentido es interesante observar como el trabajo de reducción de información semántica para la configuración de las macro-estructuras, en /a/ y /b2/ se produce un proceso de construcción o integración diferente al que se da en /c2/. En efecto, en /a/ y /b2/ todos los sujetos que bailan se integran en una unidad superior a la que denominamos "grupo de jóvenes", por el contrario en /c2/ la pareja que actúa en primer término se extrae del conjunto y se especifica para su topicalización, distinguiéndola semánticamente del conjunto formado por el resto de sujetos.

En cuanto a la construcción del comentario, tenemos que en /a/ parte fundamentalmente de la cuestión ¿qué hacen? referido al tópico "un grupo de jóvenes" y la respuesta que el texto visual-icónico-planario ofrece es: "bailan ballet". En /b2/, para la construcción del comentario, en torno al tópico "un hombre" y al comentario "mira", ya establecidos en /b1/ la cuestión formulada por el Enunciatorio y satisfecha por /b2/ es ¿qué ve? y la respuesta "un grupo de jóvenes bailando ballet", se constituye como comentario. En /c2/ la construcción del comentario parte fundamentalmente de la cuestión ¿qué hacen? referida al tópico "un joven y una joven" y la respuesta será "bailan ballet junto a otros jóvenes".

Todo esto significa, por tanto, que sobre /a/, /b2/ y /c2/, desde la instancia del Enunciador, se instruyen estrategias de lectura diversas en función del cotexto en el que se actualizan, estrategias que serán reconocidas y llevadas a la

práctica por el Enunciatario. Cada una de las estrategias diferentes de lectura implica una jerarquización, una ordenación y una reducción específica de la información semántica, lo cual dará lugar a la producción de macro-estructuras también diversas.

Por tanto, y resumiendo, /a/, /b2/ y /c2/ corresponden a una misma imagen, pero suponen enunciados visual-icónico-planarios distintos.

La diferenciación entre los conceptos de imagen y de enunciado visual-icónico-planario, tal como aquí ha sido planteada y determinada en función de las variaciones cotextuales, puede ser especialmente fructífera en el interior de una teoría del montaje. De hecho cuando Kulechov realiza sus experiencias sobre los significados que un plano cinematográfico adquiere en sus diferentes relaciones con otros planos (Mitry, J. 1978, p. 333) estaba trabajando de una forma empírica sobre este mismo tema.

La imagen debe ser entendida, por tanto, como una entidad abstracta, situada al margen de toda concretización, y por lo tanto dispuesta como un material en bruto, o como una materia prima, para la realización de diferentes enunciados visual-icónico-planarios. Así podríamos decir que una imagen se produce para la realización de un enunciado o que una imagen ya producida puede ser utilizada, mediante un trabajo de manipulación enunciativa del tipo que fuera, para la realización de un enunciado diferente al original.

J. Lyons (1983), distingue entre significado de la oración y significado del enunciado lingüístico, el significado de la oración es independiente de los cotextos y/o contextos en los cuales ésta pudiera ser usada, mientras que el significado del enunciado sí está efectivamente determinado por el cotexto y/o el contexto.

En sentido estricto, la imagen en tanto en cuanto entidad abs-

tracta no concretizada en el seno de alguna actividad comunicativa, no tiene significado; la imagen sólo adquiere significado cuando se actualiza como un enunciado visual-icónico-planario.

La imagen, como entidad abstracta, no significa, sólo permite ver; a través de ella se observan una serie de figuras enmarcadas en un espacio-tiempo, pero de la práctica del simple ver no surge ningún significado, éste únicamente aparece como resultado del trabajo de la lectura, del trabajo dirigido sobre la información semántica. Así, por ejemplo, en /a/, /b²/ y /c²/ diremos que se ve lo mismo, pero no se lee lo mismo.

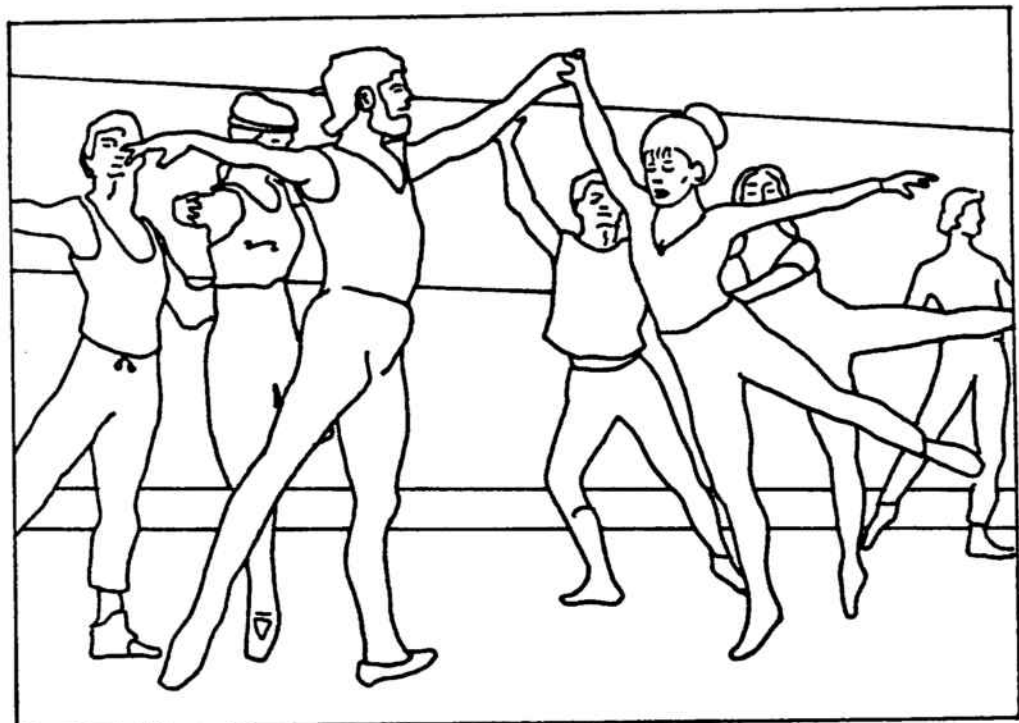
Por lo tanto, la imagen debe ser considerada como un tipo específico de texto, pero sólo a condición de que entendamos que la imagen siempre existe de forma concreta, no abstracta, actualizada como un enunciado visual-icónico-planario.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BLACK, M. (1983). "Cómo representan las imágenes", en Arte, percepción y realidad de AA.VV. (Ed. Paidós, Barcelona).
- CALABRESE, O. (1980). "From the Semiotics of Painting to the Semiotics of pictorial text", en Versus, nº. 25.
- DIJK, Van T. (1980 a). Estructuras y funciones del discurso (Ed. Siglo XXI, México).
- (1980 b). Texto y contexto (Ed. Cátedra, Madrid).
- (1983). La ciencia del texto (Ed. Paidós, Barcelona).
- DIJK, Van T. y KINTSCH, W. (1976). "Comment on se rapelle et on résume des histoires", en Langages, nº. 40.
- DUCROT, O. (1982). Decir y no decir (Ed. Anagrama, Barcelona).
- ECO, U. (1975). La estructura ausente (Ed. Lumen, Barcelona).
- (1977). Tratado de semiótica general (Ed. Lumen, Barcelona).
- GREIMAS y COURTES (1982). Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje (Gredos, Madrid).
- JOST, J. (1985). "Pertinencia narratológica y pertinencia semiótica en la teoría del cine", en Estudios Semióticos, nº. 3/4.
- KLIPER, E. y POPPE, E. (1981). "Voir et regarder" en Communications 34.

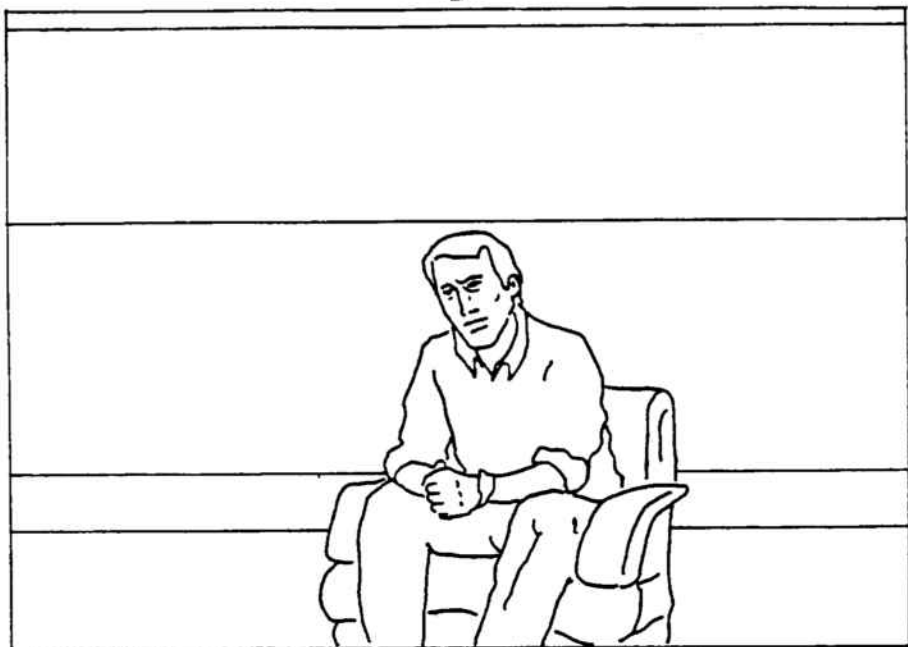
- LYONS, J. (1983). Lenguaje, significado y contexto (Ed. Paidós, Barcelona).
- MALDONADO, T. (1977). Vanguardia y racionalidad (Ed. G. Gili, Barcelona).
- METZ, Ch. (1972). Cine y lenguaje (Ed. Planeta, Barcelona).
- MITRY, J. (1978). Estética y psicología del cine (Siglo X, Madrid).
- PEIRCE, Ch. S. (1974). La ciencia de la semiótica (Ed. Nueva Visión, Buenos Aires).
- VILCHES, L. (1983). La lectura de la imagen (Ed. Paidós, Barcelona).
- VOLLI, U. (1972). "Some possible developments of the concept of iconism", en Versus, nº. 3.
- WITTGENSTEIN, L. (1981). Tractatus Logico-Philosophicus (Alianza Edit., Madrid).
- (1983). Investigaciones filosóficas (Ed. Laia, Barcelona).

A

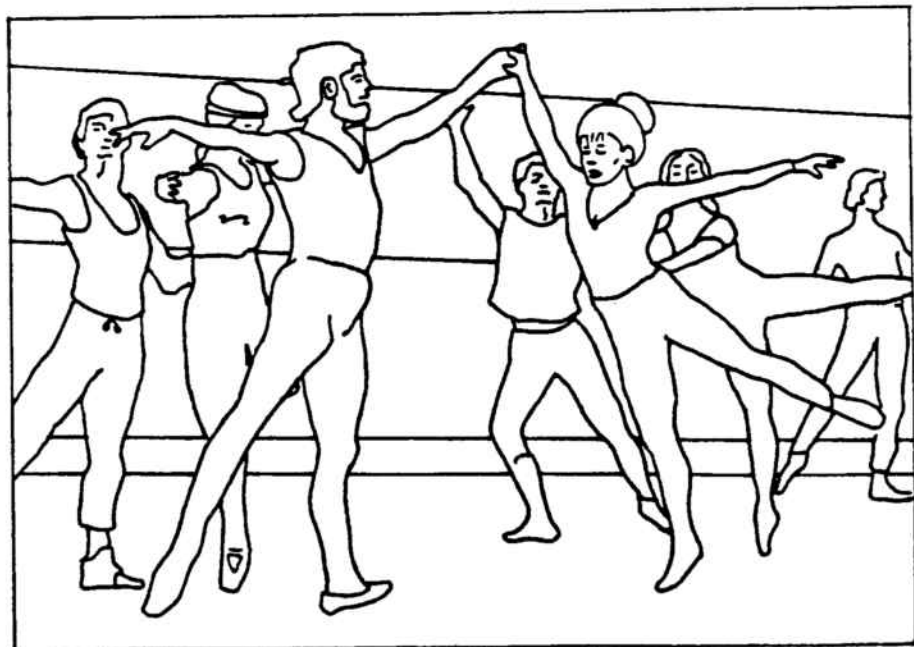


a

B



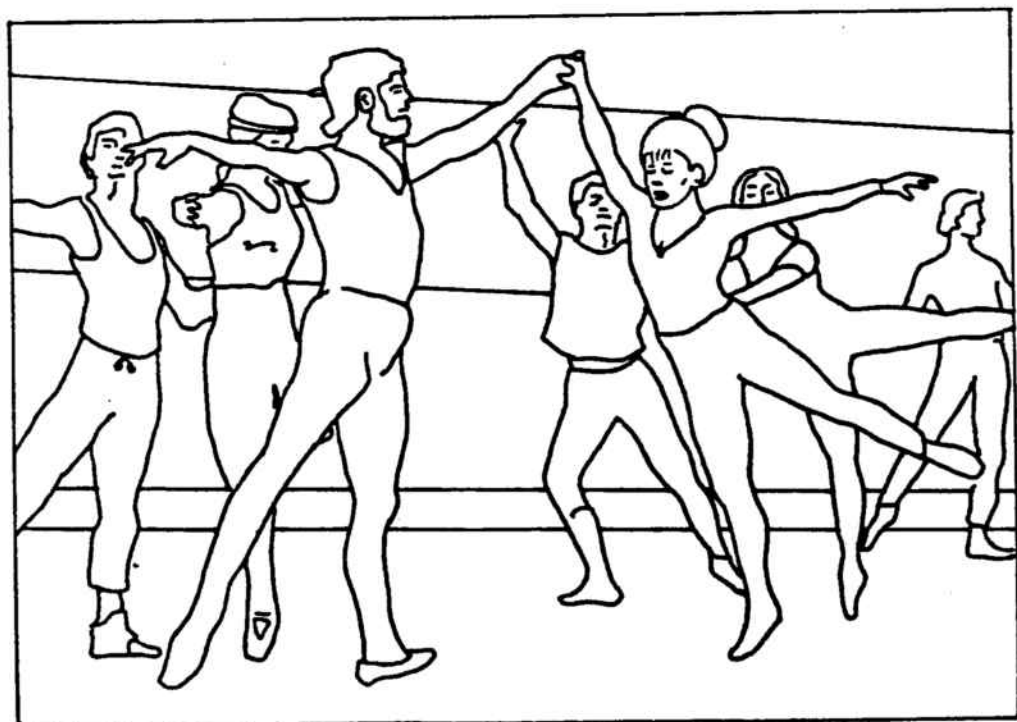
b1



b2



c1



c2