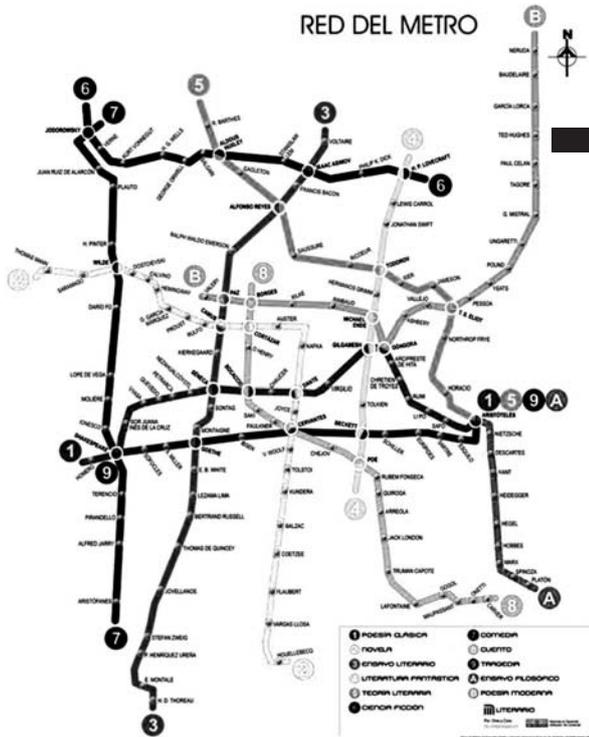


La semiótica de la imagen: hacia un cambio de paradigma

La imagen constituye uno de los principales objetos de reflexión en el campo de los estudios que se ocupan de las representaciones visuales y de los procesos de transmisión del significado, más aún en el marco de las exigencias de las tecnologías de la visualidad en continua y acelerada evolución como la vivida durante las últimas décadas. Ese cambio continuo en las formas utilizadas por las imágenes para su circulación deriva de la comunicación cotidiana, y en sus efectos las imágenes son capaces en la actualidad de responder a un sinnúmero de funciones, de tareas específicas y de grados de particularidad sólo comparables con los niveles de especialización adquiridos en la lengua natural. Precisamente, en el pasado, los “socioléctos visuales” de las imágenes han probado su eficacia comunicativa en campos como la medicina forense, la microbiología, la geología satelital, la astronomía, etcétera, gracias a las competencias requeridas para la correcta decodificación de la información que llevan consigo.

Cuando una imagen proviene del *corpus* denominado “arte” constituye el alimento principal capaz de nutrir casi en su totalidad la tarea analítica de la semiótica, como sucedió en las últimas décadas del siglo pasado. A dicho *corpus* se ha sumado la fotografía en sus distintas funciones sociales: periodística, científica, antropológica, además de obviamente la artística. Otras formas de manifestaciones visuales engrosan los objetos de estudio y plantean preguntas que la semiótica de lo visible está llamada a responder, al mismo tiempo que extienden el abanico de posibilidades operativas y cuestiona las posiciones teóricas más consolidadas a fin de responder a las nuevas exigencias. Pero desde esa perspectiva, la necesidad de poseer un modelo capaz de desentrañar los significados que una imagen puede llevar consigo no ha preocupado solamente a los estudiosos en la actualidad, sino que ha trazado una línea de continuidad a lo largo de la historia de la cultura occidental. Si revisamos las secuelas obtenidas, encontramos por ejemplo que el éxito buscado para el control exegético de las imágenes ha provocado fenómenos como la *iconofobia*, *iconoclastia*, etcétera. Por otro lado, sin embargo, los magros resultados para alcanzar una hermenéutica





universal de la visualidad coinciden con puntos en común que la semiótica traza como los confines en el inicio de una tarea, cuya acción consiste en enfrentar los límites para la interpretación, las estructuras de las cadenas significantes y su transformación en semiosis social, es decir, en significado colectivo. Dicha tarea común muestra, ya en sus albores, una serie de problemáticas presentes desde los estudios pioneros, característicos de los inicios del siglo XX, y que han continuado a pesar de los vaivenes de la historia de las imágenes en los intentos por regir el control de sus significados.

La pertinencia de la semiótica en este campo del conocimiento humano, como en otros, radica en plantear niveles de reflexión teórica y constatar rigor en el empleo de las herramientas metodológicas que pone a disposición al interior del concierto interdisciplinario. El campo de la visualidad se apoya en los estudios aplicados que han surgido en la comunicación, sea la visual y sea la de la imagen, en sus acepciones más generales. Se trata de una semiótica única en su origen, pero que corre sobre dos vertientes: la primera, la *semiótica de la imagen*, cuya tarea consiste en reflexionar sobre los procesos perceptivos que anteceden a la construcción sociocultural del significado que se transmite, conserva y reproduce por medio de las imágenes en su doble carácter: las de tipo mental y las de representaciones visuales. La segunda, la *semiótica visual*, posee a su vez una tarea similar, aunque su perfil apunta hacia la parte aplicativa en tanto que contenedor de modelos de análisis, pues se ocupa fundamentalmente del estudio de la

construcción de la visualidad: ya sea en la producción o en la interpretación de imágenes. En concomitancia con otras teorías sociales, esta semiótica específica observa lo visual como el resultado de los acuerdos que permiten a una imagen comunicar de manera pretendidamente unívoca, un significado o un conjunto de significados depositados en ella dentro de aspectos definidos por medio de reglas y normas, que buscan funcionar como verdaderas gramáticas gracias a circunstancias predeterminadas sobre las cuales se posan los acuerdos sociales de lectura.

Al interior de la perspectiva filosófica que mira el avance de *imagocentrismo* en los procesos cotidianos de la comunicación y que desplaza cada vez más el histórico predominio del *logocentrismo*, su acción obliga a pensar en una reflexión continua sobre el potencial de la imagen para constituirse en un sistema o conjunto de sistemas semióticos capaces de controlar los problemas de la transmisión del significado: i) la *dispersión semántica* en detrimento a una univocidad;¹ ii) la *polisemia* en las pretendidas unidades mínimas de significado en los sistemas visuales;² iii) el *factor cultural* como determinante para el significado;³ iv) los *caminos*

¹ Eco hace una serie de observaciones importantes sobre el problema del iconismo que se pueden apreciar en Umberto Eco, *Trattato di Semiotica Generale*, Milán, Bompiani, 1975 (traducida al español por Carlos Manzano como *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1994).

² Calabrese ha dedicado parte de su obra al estudio sistemático de la imagen a partir de los mecanismos que permiten identificar las unidades de significado por medio de estadios o niveles; Omar Calabrese, *Cómo se lee la obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1999. Por su parte, Torop aborda el problema de la unidad visual como elemento de circulación del significado en el proceso de traducción intersemiótica; Peeter Torop, *Total'nyi perevod*, Estonia, Tartu University Press (traducida al italiano como *La traduzione totale*, Modena, Guaraldi Logos, 2000). Un breve resumen en español se encuentra en *Signa*, núm. 4, pp. 37-44.

³ Gran parte los trabajos de Ernest Gombrich son muy próximos a la semiótica y muestran la preocupación por mostrar la parte cultural que determina la construcción y la interpretación de la imagen; un ejemplo se encuentra en su ensayo "La verdad y el estereotipo", en *Art and Illusion*, Washington, Trustees of the National Gallery of Art, 1959 (traducida al español como *Arte e Ilusión*, Madrid, Debate, 1998, pp. 55-79). Por su parte, Stoichita plantea la mirada como un desmontaje interpretativo contextualizado por el condicionante cultural; Victor I. Stoichita, *Vér y no ver*, Madrid, Siruela, 2005.

de la visión,⁴ como barreras para una comunicación de carácter global y universal en los términos de una lengua perfecta.⁵ La imagen ha enfrentado diversos retos sobre su materialización en los sistemas de comunicación a lo largo de la historia de la cultura occidental; sin embargo, es sólo en las últimas décadas que su estatus se ha visto modificado al interior de la denominada “era digital”, con las tecnologías en cambio continuo que impulsan a resolver dos mil años de letargo occidental en la búsqueda de una “alfabetización visual”.

Desde su aparición en el concierto de las ciencias sociales, la semiótica ha pasado de responder a preguntas de investigación que partían de los sistemas tradicionales de comunicación sobre los que se finca la lengua natural, entendida como la manifestación más elaborada que ve su unidad en el signo lingüístico derivando a fenómenos más complejos. De este modo las aplicaciones a la literatura, a la poesía y de ahí a la narratividad, al estudio de las estructuras significantes, de las nuevas retóricas, delinearon su actual perfil como instrumento metodológico, dejando en espacios marginados la vocación de la disciplina para el estrato filosófico que se asienta en la descripción global de las formas de la comunicación de cada cultura, y más aún, en su orientación a la verbalización o la visualidad que impactan sobre los imaginarios y sobre las formas de ver el mundo. Diversos estudiosos coinciden en observar que la principal contribución de una semiótica que explora el campo fuera de los confines de la lengua natural ha obtenido sus mejores frutos en la semiótica

ca visual⁶ y en los problemas relevados por la semiótica de la imagen.⁷

La propuesta de retomar las tareas que la semiótica llegó a desempeñar desde sus inicios como campo disciplinario y que había declinado en las últimas décadas para cumplir con la tarea de realizar los trabajos de mayor urgencia, como la explicación del funcionamiento de los lenguajes por medio de su vocación generadora de metalenguajes, o bien de proporcionar los instrumentos eficaces para el análisis de los productos aislados por su función, parece olvidar su destreza en el estudio de la adecuación a las formas cambiantes de los medios que surgen con extrema rapidez y enfrentan su continua y veloz modificación. Lo anterior lleva a hacer un recuento del impacto de la semiótica en el campo de estudio de las imágenes y en el estudio de la visualidad, a través de la reflexión filosófica sobre el estatuto cognitivo de la imagen visual y su capacidad estructurante y modelizante⁸ en las formas de la comunicación contemporánea a través de las acciones de los individuos. En la tarea para identificar los mecanismos necesarios para la comprensión de las propuestas teóricas y su maleabilidad para ajustarse a las preguntas que derivan de las problemáticas actuales a través de los alcances y limitaciones plenamente identificados, se requiere además el conocimiento de los modelos teóricos en su manejo adecuado. Al momento de proponer soluciones metodológicas para el análisis específico, para el recorte del *continuum*, para la conformación de objetos de estudio capaces de ser abordados en una investigación específica, el conocimiento de las posibilidades aplicativas a partir de los protocolos, resulta un imperativo necesario. La pregunta emergente gira en torno a la necesidad de explorar la capacidad que posee la semiótica en sus dos caras

⁴ Jenks advierte la mirada occidental como un mecanismo regulador del significado que se da a las imágenes, de ahí deriva el concepto de “camino de la visión” (*ways of seeing*); Chris Jenks, “The Centrality of the Eye in Western Culture”, en Chris Jenks (ed.), *Visual Culture*, Londres, Routledge, 1995, pp. 1-25.

⁵ Acerca de las imágenes como una lengua perfecta capaz de permitir a la humanidad comunicar sus problemas, Umberto Eco hace una reflexión en *La ricerca della lingua perfetta*, Bari, Laterza, 1993 (traducida al español como *La búsqueda de la lengua perfecta*, Madrid, Crítica, 1994). Un seminario conducido en la Universidad de Bolonia en 1992 reportó interesantes resultados sobre el tema que quedaron reunidos en la revista *Versus*, núm. 61/63, Roberto Pellerey (a cura di), *Le lingue perfette*, Milán, Bompiani.

⁶ Grupo µ, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, París, Seuil, 1992 (traducido al español como *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, 1993); Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible*, París, PUF, 1995; Paolo Fabbri, *La svolta semiotica*, Bari, Laterza, 1998 (traducida al español como *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 2000).

⁷ Göran Sonesson, *Pictorial Concepts*, Lund, Lund University Press, 1989; Lucía Santaella Braga y Winfried Nöth, *Imagen. Comunicación, semiótica y medios*, Kassel, Edition Raichenberger, 2003.

⁸ Luri Lotman, *La semiósfera*, Madrid, Cátedra, 1996 [1985].



aplicativas: la de la imagen y la visual, en la difícil tarea de interrogar las formas cambiantes de la comunicación imagocéntrica, para cubrir las necesidades de una disciplina que ha hecho suya la difícil tarea de dar cuenta de las formas de la materia que el *homo sapiens* moldea para la construcción del significado, desde la posibilidad más abstracta hasta aquella más estructurada y materialmente representada. Es posible hablar de un cambio de paradigma no sólo en la manera de concebir la imagen como un objeto de estudio, sino de observar las problemáticas que presenta al cubrir necesidades comunicativas surgidas a partir de las nuevas formas que asume.

La imagen y sus retos: tecnología, comunicación e imaginarios

La comprensión del estatuto de la imagen en la actualidad, como vehículo de la comunicación, lleva a plantear una serie de necesidades sobre las funciones que cumple al interior de una sociedad y cuya característica principal radica en su carácter globalizado, flexible y cambiante. La imagen, en cuanto vehículo del pensamiento y de las expresiones visuales que dan forma a la comunicación, debe enfrentar una serie de condiciones que la determinan al momento de circunscribirla como objeto de análisis. Si la semiótica perfila sus instrumentos a partir de una tipología de análisis surgidos al momento de interrogar a los textos y de la manera de hacerlo, esos tipos corresponden a otros tantos para efectuar el análisis semiótico: i) históricamente las primeras aplicaciones semióticas se avocaban a la identificación de las *unidades mínimas de significado*, entendidas como la base para la construcción de los códigos y a la búsqueda de las *tipologías de signos*, para dar cuenta de los tipos de relación entre signos que permitían la circulación del significado; en el campo de la visualidad, esas unidades resultaban inoperantes y se procedió al recuento de procesos de significación derivados de las tipologías signicas; ii) un siguiente tipo consistía en la *identificación de lenguajes*, ahí donde éstos no son claros en su acción o en su manifestación, lo cual permitió identificar las posibilidades de una imagen móvil, de una estática, de una tridimensional, por ejemplo; iii) el

asignar una función al análisis trae como consecuencia la *diferencia entre texto y discurso*, es decir entre la manifestación material de la palabra y el significado que se construye en la secuencia de enunciados significantes y el dialoguismo textual, base fundamental para bosquejar la existencia de imaginarios compartidos; iv) el abordar un texto de manera individual llevó al estudio de la *estructura del significado* tal y como se manifiesta de manera lógica y en su forma evidente mediante relaciones entre el plano de lo expresado y el plano de los significados contenidos; v) lo anterior obliga a dar cuenta de la búsqueda, por medio del análisis, de la *organización del sentido a través del significado*, es decir, de la función que se asigna a un texto y que va a determinar la forma en que estructura las operaciones lógicas dentro de ese texto específico para su comprensibilidad, respondiendo de ese modo a las necesidades por función de las imágenes focalizadas a un fin específico; vi) una vez que el significado se deposita al interior de un texto, éste posee una *intención-extensión del significado*, que debe corresponder al significado mediado entre el autor y el receptor en el mensaje contenido.

Los tipos de análisis deben responder entonces a las preguntas obligadas por los textos que se producen, en ese entonces, en la naciente sociedad de masas y que son la semilla incipiente de la comunicación globalizada. Cada uno de esos textos, asignado hacia una función, lleva una tarea implícita o explícita que debe cumplir. Las problemáticas surgidas en su adecuado desempeño, llevan a la continua formulación de problemas que debían traducirse en preguntas necesarias para la estructura de un pensamiento científico, en el cual la semiótica se ha posicionado mayormente en su carácter de instrumento metodológico. Una mirada a los primeros intentos por desarrollar un método de análisis visual ve cómo al trasladarse el concepto de texto de una perspectiva *logocéntrica* a una *imagocéntrica*, se incorpora en la transición, la misma óptica para individuar los problemas y para formular las preguntas. Lo anterior se ilustra en el episodio que ve en los albores del cine en las FEKS⁹ y la relación entre cineastas y

⁹ Siglas que significan “Fábrica del Actor Excéntrico”, referidas al grupo ruso nacido en Petrogrado el 9 de julio de 1922, integra-

literatos. Los resultados de dicha interacción actúan como una ilustración de la trasposición de las problemáticas de la poética literaria a la naciente imagen fílmica en su capacidad de vehicular cualquier significado, y marcan al mismo tiempo la pauta para la dimensión del análisis visual.

La imagen en la actualidad tiene ante sí tareas con cargas semejantes a las asignadas a la comunicación verbal, de un grado de responsabilidad cambiante quizás en el plano de las formas materiales, pero que se manifiestan comunes en la construcción de los procesos cognitivos y en el modo de apropiación de sus especificidades de operación, así como en la forma con la cual mantienen la tarea trascendental de todo sistema semiótico: la transmisión y la conservación de la memoria colectiva. Las premisas indispensables que se deben considerar al aproximarse al estudio de las imágenes radican en que: i) la tecnología no es la comunicación, por lo que la diferenciación entre ambas lleva a evitar la confusión entre formas cambiantes de operación y contenidos depositados en los vehículos que hacen posible la circulación del significado; ii) las nuevas tecnologías no son nuevas sino cambiantes, y la transformación continua impide la esperada estabilización de los códigos, los lenguajes y los sistemas semióticos, ya que el cambio acecha a cada momento y la dimensión de la transformación exigida es una regla y no una coyuntura; iii) la información es sólo un proceso de comunicación por concluir, y la imagen en su carácter mediador se construye como incompleta hasta que el proceso pueda llegar a su fin; iv) la comunicación no modifica sus procesos de base, pero sí sus estrategias frente a la denominada sociedad del conocimiento y la imagen define su rol mediador en primera persona.

do por Grigori Kosintsev, Georgi Krizicky, Leonid Trauberg y Serguei Yutkevich, artistas que llevaron a cabo sus primeras investigaciones en el campo del teatro, llamando a sus primeras representaciones (por su absoluta identificación con el arte, la máquina y la electricidad) "electrificaciones", y a sus procedimientos (el *shock*, el *gag*, el *slapstik*, el boxeo, la mímica, el circo, el truco, el ruido, el *music-hall*, la *Commedia dell'Arte*) "excentricismo"; véase Sonia Villegas, "La influencia del futurismo italiano en el cine soviético: de Mayakovsky a la FEKS", en *Film-Historia*, vol. VII, núm. 1, 1997, p. 7.

En este concierto de resonancias teórico-metodológicas aparece la nueva concepción que la imagen exige a la semiótica, y aflora también la necesidad de pensar en un cambio estatutario de la imagen. Al ser concebida como unidad de observación, de estudio y de análisis formalizado, no requiere más del paso obligado y supuesto de una relación dependiente de la lengua natural.

Concebir la imagen desde una perspectiva *imagocéntrica*

Algunas precisiones acerca de las imágenes nos llevan a subrayar el carácter doble e intrínseco en su definición, producto de sus dos elementos constitutivos: por un lado, la denominada parte conceptual que se define a partir del objeto que determina el signo en su carácter abstracto y personal; mientras por otro lado, existe la denominada representación visual, cuya capacidad primordial es su adecuación al soporte material que le sirve de sostén.

La imagen como concepto es el resultado de una representación de carácter material cuya base se encuentra en las abstracciones almacenadas en la mente. Tales abstracciones son el resultado de la percepción desarrollada gracias a la experiencia individual de cada sujeto. Desde esta perspectiva, las imágenes de la memoria y de la imaginación son distintas a las imágenes materiales, por lo que analizar una imagen debe consistir en el seguimiento de un proceso compuesto de fases que posibiliten identificar los estratos de significado presentes en cada contexto específico. Las imágenes mentales, para poder funcionar en un contexto social, deben ser organizadas mediante un discurso intersubjetivo en el que los individuos se ponen de acuerdo para establecer su significado.

Como hemos dicho, el problema a enfrentar en las imágenes conceptuales radica en su valor abstracto; en tanto que son mentales, no existen. El acuerdo social les permite su materialización, tal y como sucede en el siguiente ejemplo:



Imagen 1. Münsterland, Alemania, 2007. Foto: Alfredo Cid.

El grupo que se identifica con este signo utiliza la representación de una imagen mental que corresponde a una asociación cristiana alemana que se dio a la tarea de restaurar monumentos destruidos durante la II Guerra Mundial en las ciudades atacadas por los alemanes, sobre todo por la fuerza aérea *Luftwaffe*. El nexa entre ambos conceptos se debe a una relación que une la abstracción de “clavo” en la fe cristiana y el concepto de “clavo” en el trabajo requerido para la restauración de un monumento. Ambos conceptos solo se visualizan en una mínima parte en la representación de una cruz que se hace de ellos, pero el resto del contenido semántico se encuentra en la mente de los sujetos que poseen las claves de la lectura.

La otra cara de la imagen se presenta en su parte material, es decir, la imagen tal y como la percibimos es el resultado de una expresión material que reúne diversos elementos componentes: su concepto u objeto que la determina, el acuerdo social de lectura para que signifique eso y no otra cosa y la adecuación al soporte

material sobre la que se encuentra plasmada para que pueda ser percibida.

La primera característica de esas materializaciones visuales radica en que una imagen es la *imagen* de la imagen. En el ejemplo presentado a continuación se destaca el carácter social de lo que se pretende afirmar con este concepto, que busca ser materializado por un soporte visual de permanencia como lo es la fotografía.



Imagen 2. Ciudad de La Habana, Cuba, Hotel El Nacional, 2007. Foto: Alfredo Cid.

Se trata, en este caso específico, del concepto de novia que se transforma en esposa retratada. La mujer es fotografiada y lo hace para ser inmortalizada como “esposa”. Al mismo tiempo reproduce y mantiene vivo el concepto abstracto de “esposa”, que es necesario para reafirmar los valores vigentes en esa cultura, su acto es individual y social al mismo tiempo, y gracias a la fuerza expresiva de ser un concepto que se conserva representado fotográficamente logra mantenerse vivo.

La semiótica visual estudia entonces las *representaciones* de las imágenes, es decir, se ocupa de las imágenes en la fotografía, el cine, la televisión, la red digital, así como en cualquier medio de transmisión que pueda ser utilizado en la reproducción. La predominancia de visualidad y las posibilidades de las tecnologías cambiantes, sugiere incorporar al estudio de los mecanis-

mos de representación las abstracciones que buscan abrirse paso entre las representaciones, así como la mutua dependencia que comienza a surgir a partir de su interacción.

Si se parte del hecho de que para crear una imagen es necesario reproducir, *evaluar*, revisar determinadas imágenes y sus descripciones materiales, entonces el análisis de una imagen consiste en un proceso compuesto de fases necesarias para identificar su significado en el contexto específico que incluya su materialidad, su adecuación y la relación de significados concomitantes derivados de los significados intrínsecos a las formas materiales.

La semiótica de la imagen centra su atención en las formas estructurantes que derivan de las materialidades, pero también en el conocimiento que se construye gracias a la exposición de representaciones cargadas de significado cuya tarea es la de poblar la mente de imágenes mentales. Gracias a lo anterior, el sistema de representaciones visuales remite al *conocimiento* almacenado que tenemos en nuestra mente. Es por ello que cuando las evaluamos, lo hacemos de acuerdo con lo que sabemos, las *interpretamos* de la manera que consideramos más correcta. Sin embargo, las *representaciones* son únicamente una de las formas que puede asumir una imagen.

La imagen como lectura del signo visual

Una imagen puede ser considerada como la conclusión de un proceso de lectura de un significado depositado en una representación. La interpretación resultante será la conexión que se establece por medio de la acción de un sujeto al relacionar una representación visual con un significado determinado, gracias a un aspecto y a una circunstancia específicos. Al interior de las interpretaciones resultantes de las unidades visuales es posible identificar las siguientes posibilidades de visualidad que trabajan incluso de manera complementaria. Cada sujeto sólo es capaz de ver: i) lo que quiere ver; ii) lo que puede ver, y iii) lo que sabe ver. El primer caso se fundamenta en el aspecto cognitivo de la imagen y su carácter mediado por una función. En el segundo caso, la visualidad se logra gracias al ejerci-

cio de la jerarquía de prominencia que establece la atención que fijamos a las condiciones materiales y al valor que damos a las imágenes contenidas en los soportes. El tercer caso refleja el carácter acumulativo de la información que se sedimenta gracias a las competencias sociales de lectura que se asignan a las imágenes y hacen de su proceso de lectura una actividad mediada socialmente.¹⁰

La interpretación, entendida como la relación entre una representación visual y una imagen conceptual para acceder a un significado o conjunto de significados, obedece a las formas básicas de visualidad que hemos detallado, pero es además el resultado de un *proceso mental* que aprendemos desde niños. Una imagen, para ser comprendida, funciona como un signo que requiere de una conexión mental para poder establecer el nexo con un significado específico. Y dado que no todas las imágenes son o actúan como signos, es necesario entender a los *signos* como las unidades comunicativas que componen un mensaje.

Una de las formas que ha permitido a la imagen dejar su polisemia característica radica en su posibilidad de construir lo que se denomina un texto visual. El texto visual logra conducir un conjunto de significados dispersos sobre una vía unívoca interpretativa, o por lo menos a posibilidades de mayor control exegético al momento de su uso social como vehículo del significado. Si bien es cierto que la suma de imágenes lleva a realizar conexiones lógicas por parte de quien las interpreta, y esas conexiones reducen e incluso desaparecen la dispersión semántica, lo es también la posibilidad de que una misma imagen representada se convierta en un texto visual. Una visualidad construida al interior de una sola imagen se articula por relaciones de causa-efecto, antecedente-consecuente, etcétera. Plantea además las conexiones necesarias para limitar el proceso interpretativo hacia un significado esperado y excluye también aquellos no deseados.

¹⁰ En otra sede hemos abordado el problema de la visualidad como un fenómeno mediado culturalmente; véase Alfredo Cid Jurado, "The Glyph and the Cultural Reading Like Vision of the World (El glifo y la lectura cultural como visión del mundo)", en *Memorias del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual (AISV-IASV)*, "Culturas de lo Visible", Estambul, Kültür University Press, 2007.

Un texto visual es el resultado de esas conexiones lógicas que pueden manifestarse a través de la relación sujeto-espacio-tiempo. Una segunda característica radica en la expresión de los significados de manera articulada que pueden ir desde la elección de los elementos plásticos y de sus formas lógicas de enlace, hasta la *figuratividad* cuya acción da origen a las unidades semánticas sobre las que se erige el significado hacia el cual apunta la lógica total de esa estructura significante. La interacción entre los niveles por medio de la estructuración de las unidades, siguiendo las reglas previstas, lleva a las conexiones lógicas necesarias en toda forma textual. Dichas conexiones perfilan al posible lector, le proporcionan las unidades comunicativas y las relaciones posibles y necesarias al interior de la lógica propuesta. Seguir cada una de esas unidades en su capacidad de vincularse al contexto, individuando el aspecto y la circunstancia requerida para su funcionamiento es lo que se denomina competencia enciclopédica. Es así que el texto visual construye el significado de manera jerárquica y sigue los cánones del recorrido interpretativo depositado en el texto para el lector.

La siguiente imagen, aunque obedece a la organización visual propia del diagrama, representa la lógica expositiva de una imagen representada con posibilidades de una semiosis controlada, es decir, las conexiones entre sus partes componentes están dispuestas de manera tal que pueden ser entendidas de modo unívoco, a pesar de todos los recorridos de una lectura que puedan derivar de ella. Los códigos cromáticos contrastan con la simpleza de las formas básicas, círculos y líneas, rectas curvas y quebradas. Todos estos elementos permiten establecer una especie de gramática visual de base.

La información se complementa entonces con pequeñas unidades semánticas que corresponden a topónimos visuales útiles para identificar cada una de las estaciones, así como los lugares de enlace entre dos líneas o más. El topónimo es una imagen cuyo funcionamiento es posible gracias a que mantiene un tipo de relación con un significado que da nombre al lugar: el retrato de un héroe por el nombre de la calle que lo lleva y donde se encuentra en la transversal que atraviesa la avenida por la cual corre el tren subterráneo.

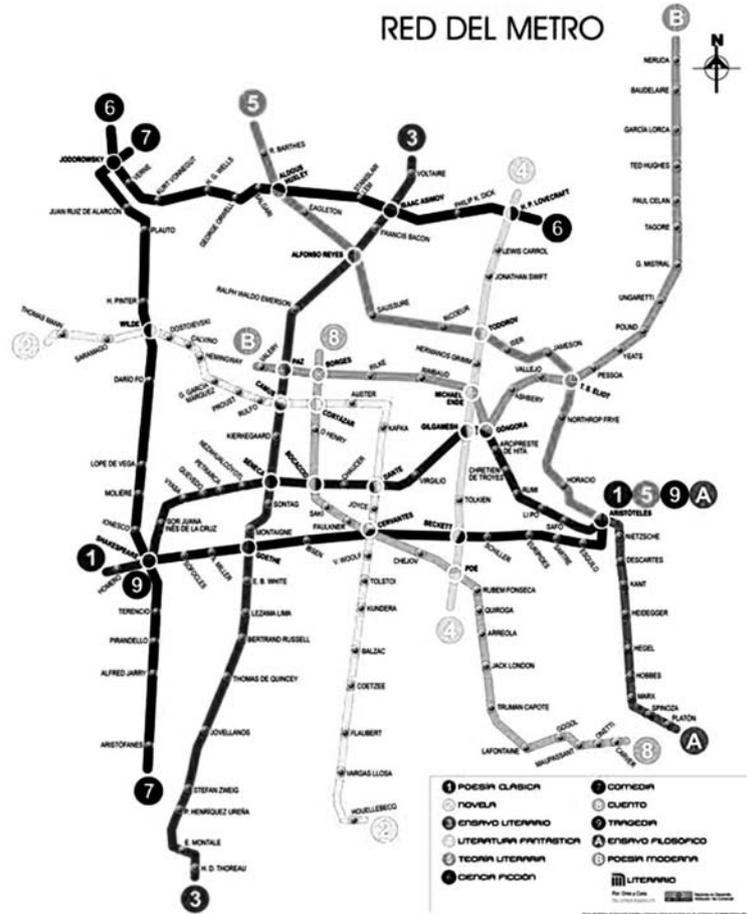
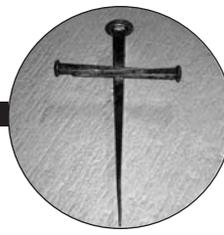


Imagen 3. Mapa del Sistema de Transporte Colectivo Metro de la ciudad de México. Tomado de: <http://www.google.com.mx/imgres?imgurl>

Gracias a la organización semántica de los elementos mínimos que componen el texto, la exégesis visual es total. No obstante, las lecturas que se pueden hacer de ella son infinitas: cada usuario del transporte colectivo puede buscar cómo llegar de una estación a otra, localizando el topónimo visual y siguiendo la ruta por el color, identificando las conexiones para transbordar y llegar de ese modo de un lugar a otro siguiendo diversas alternativas.

Los modelos de la semiótica: entre imagen y visualidad

La semiótica general en la actualidad tiende a reconocer dos grandes escuelas que resultan evidentes también para la semiótica visual y la semiótica de la



imagen, que se identifican asimismo en la manera de interrogar a los textos visuales, de abordarlos a partir de preguntas de investigación y por el enfoque dado a los análisis que realizan. La primera, de origen lingüístico, es conocida como post-estructuralista o generativa y basa su observación de la imagen en la relación entre pretendidos niveles, observables únicamente en la dimensión abstracta del análisis, pero que parten de las formas más elementales de la representación hasta llegar a los niveles más profundos del significado. La segunda, denominada cognitiva o interpretativa, observa a la imagen en su capacidad de relacionar significados por medio de estrategias que activan conexiones lógicas entre los elementos representados y la carga semántica que debe despertar en el intérprete el resultado de los nexos puestos en marcha. Su fuerza radica en la explicación que brinda de los tipos de relación que se van construyendo y pueden estar fundamentados en acuerdos de lectura proyectados en una dimensión social, o en relaciones causales (causa-efecto, anterioridad-posterioridad, etcétera), o bien en relaciones de semejanza, por medio de características compartidas poseídas en un idéntico modo entre el concepto y su representación. La estrategia de relación hace posible prever los mecanismos operables en el proceso de la "lectura visual", donde cada tipo de conexión se sirve de la competencia depositada en el lector y en su cultura visual.

Existe el intento de reconocer una tercera escuela de la semiótica cuya tarea consiste en ocuparse de la dimensión cultural y se desempeña a través de explicitar los procesos que le permiten establecer los criterios que podrían establecer una gramática visual, haciendo hincapié en los usos asignados a las imágenes para una semiosis social. La base se localiza en los acuerdos, al mismo tiempo, las tipologías se cimientan en esos acuerdos entendidos como reglas aptas para domesticar el pensamiento visual hacia una exégesis interpretativa. Las culturas pueden recurrir a estrategias de tipo social para organizar su tarea específica de conservar la propia memoria colectiva que las sustenta. Aunque en realidad no se trata de una tercera vía, sino de una dimensión social del análisis y a la convergencia de los modelos anteriores trabajando en complementación, su impor-

tancia radica en el compromiso con el grupo social a través de las preguntas de investigación planteadas así como en el alcance de las respuestas.

El origen de cada modelo y su posterior desarrollo nos permite evaluar el grado de pertinencia que las metodologías empleadas para el análisis de la imagen y de la visualidad han permitido definir como imagen y como texto visual. Sin embargo, los problemas que cada modelo debe enfrentar son comunes y las respuestas por lo tanto tienden a ser coincidentes. Por ejemplo, en el movimiento paulatino que va del *logocentrismo* hacia el *imago-centrismo* destaca el carácter modelizante de la imagen y la necesidad de explorar la capacidad de construir imágenes icónicas compartidas socialmente. Por otro lado, las formas del texto visual obligan a replantear no sólo la categorización, sino incluso la tipologización de la organización cultural de los significados.

Los modelos responden a la imperiosa necesidad del análisis y garantizan la extracción sistemática y protocolizada de los extractos significantes presentes en cada acto comunicativo que se sirve de la imagen representada o de la textualidad en la visualización. Cada análisis debe explicar el proceso mediante el cual se logra la conducción de la visión hacia un acto comunicativo fuertemente controlado por la cultura que lo origina y que le asigna una función en la transmisión de los significados.

Veamos dos casos que ilustran la aplicabilidad de los modelos con respecto a un problema con dos caras: la relación de cambio en el soporte que se da en la forma escrita de la lengua natural. El primero se refiere a la escritura cuando plantea una serie de problemáticas en su doble dimensión de signo visual y signo verbal capaz de ilustrar el cambio de paradigma. Se habla de doble dimensión al momento que un signo de escritura vehicula un significado lingüístico que es a su vez vehículo de un significado cultural. La dimensión visual del signo es generadora de significados al plantear una relación entre las formas visuales y significados ulteriores. Una escritura se conforma en sus diversos aspectos morfosintácticos a partir del mecanismo de transcripción de la lengua natural que la motiva, y algunos de esos aspectos inciden en la forma visual que la escritu-

ra va desarrollando. Existen intentos por analizar los aspectos visuales que explican, por ejemplo, las formas de la tipografía *Futura* como escritura del régimen fascista de Benito Mussolini con una connotación de modernidad y futurismo, características indispensables en la denominada revolución fascista. Mientras el caso opuesto se ve gracias al regreso al uso sistemático del alfabeto gótico alemán para construir el efecto de relación directa con el pasado teutónico del partido nazi de Adolfo Hitler. Las formas visuales de la escritura se observan en los usos que se fueron derivando, sentando opciones materiales para expresar los significados de cada régimen en las materias más impensables: árboles y piedras colocados de manera monumental que sólo podían ser vistos desde aviones, concentraciones masivas de jóvenes deportistas formando escritos del régimen, montañas talladas, etcétera. La posibilidad de expresar los valores de una ideología como capital político demuestra la capacidad de la visualidad que posee la imagen en cuanto a forma y contenido plástico.

En el segundo caso, la semiótica ha dado cuenta de una visualidad como instrumento de evidencia para la comprensión de la lógica seguida en la construcción de los significados al transformarse en un instrumento capaz de evaluar la producción artística dentro de los parámetros necesarios para comprender la evolución, la madurez, la pertenencia a una vanguardia, etcétera, mostrados por un artista visual a lo largo de su vida productiva y gracias al análisis de su obra. En el nuevo paradigma la búsqueda del significado no se centra ya en un significado unívoco, unidireccional, sino en las aventuras plásticas que se siguen en las formas como fuente de nuevas posibilidades semánticas: la foto se transforma en pintura mural, la basura en reto maleable, la ingeniería en símil de la naturaleza. Este umbral atravesado por el arte sólo se concretiza en una imagen globalizada por la era digital para diversos usos y para un resultante control de los imaginarios.

La segunda problemática nos muestra que si la democratización de la imagen cotidiana tiene acceso,¹¹

¹¹ Existe la posibilidad de una serie de excepciones que se encuentran presentes en los problemas derivados de la brecha generacional, por un lado; por otro, el acceso a Internet condicionado por renta económica, y del alfabetismo en las claves de la

expresado de manera relativamente fácil, para mostrar las imágenes de cualquier individuo en la oferta global, lo es también el hecho de que en la circulación de las imágenes son las mismas aquellas que relatan un acontecimiento en todos los rincones del mundo. La enorme cantidad de imágenes satura las posibilidades de consumo, y una visión por categorías de imágenes tiende a proponerse de manera tímida como lo fue en sus inicios la fotografía señalética a lo largo de su desarrollo, donde fue transformando a cualquier sujeto fotografiado en delincuente. Esta “lectura categorial” irá estabilizando el consumo de la imagen hacia una visualización determinada por una semiosis social de tipo global, hecho que no podemos suponer como consecuencia, sino como causa existente ya en el fenómeno mismo de la visualidad. El giro que opera radica en la necesidad de responder a las nuevas preguntas consiguientes, pues la dinámica que irá dictando las reglas de la categorización de la visualidad deberá ir en consonancia con las formas y las posibilidades que van surgiendo de los cambios continuos en cada uno de los soportes y de sus formas combinadas.

Hacia un nuevo ensamble de preguntas por responder

La transición hacia un nuevo estatus de la imagen debe observarse en la capacidad intrínseca para la cual ha sido diseñada la semiótica metodológica en las formas que posee para interrogar al texto. Algunas de esas problemáticas por afrontar se han manifestado y exigen una serie de retos que la semiótica debe resolver a corto plazo. Podemos enumerar las de mayor trascendencia: i) la primera se refiere a la noción de texto virtual con la aparición de formas novedosas de textualización; ii) la segunda a la noción de relato que trasciende las fronteras de la narración tradicional por medio de los macrorrelatos, hiperrelatos y a la competencia intersemiótica e intertextual, capaces de afectar estructuras consideradas inmutables, como por ejemplo los casos del rito y el mito. En la búsqueda necesaria por encontrar una alfabetización de la imagen global y digital

comunicación digital que margina amplios sectores de una misma cultura a las posibilidades modelizantes que aparecen en la comunicación digital.

encontramos el impacto que se explica en la noción de ficción que deriva de la realidad virtual. Situaciones que colocan a la noción de sujeto a partir de una omnipresencia espacio temporal en la comunicación en tanto que “sujeto conectado” a las nuevas tecnologías.

La tríada sujeto-espacio-tiempo representa para la semiótica un asidero en la conducción de su estrategia metodológica y ha sido un instrumento eficaz en la compleja tarea de la diferenciación en cada proceso analítico de un producto específico de la comunicación cotidiana. La diferenciación entonces permite establecer categorías, en nuestro caso, de visualidad. La noción de sujeto se ve modificada de manera circunstancial, coyuntural o determinante si la confrontamos con la concepción actual de texto: i) cuando el autor modifica el estatus de sujeto en la tradicional disyuntiva entre sujeto de la enunciación y de sujeto enunciadore, para pasar a formas mixtas como práctica operativa en la propia construcción de la imagen; ii) cuando el punto de vista no resulta determinante en la focalización al interior del “relato tradicional”, pues éste adquiere nuevas posibilidades combinatorias y posicionales que afectan también a la noción tripartita de autor-texto-lector; iii) el sujeto social se define de acuerdo con concepciones de un espacio virtual compartido, como se muestra en las redes sociales siendo actor y protagonista, al mismo tiempo que espectador; iv) cuando las intersubjetividades, como forma predominante de agregación, muestran la tendencia a derivar ahora con mayor insistencia de las formas de asociación por medio del acceso al uso de las tecnologías, pero también a los grados de alfabetización y a las competencias enciclopédicas requeridas. Prácticas todas que se van sedimentando por la interacción y debido a la respuesta necesaria hacia las formas asumidas por la visualidad en su cambio paulatino e irrefrenable.

En la tríada aparecen también las interrogantes que se refieren al concepto de tiempo y de temporalidad. La semiótica ha mostrado cómo la noción de tiempo es requerida para la organización del texto y la importancia que radica en el posicionamiento de la observación metodológica al momento del análisis. Pensemos en dos casos que pueden identificarse de la alfabetización como derivación del sistema modelizante primario de

la lengua natural que opera la escritura en la organización social de los imaginarios. Para comprenderlo, es necesario establecer tres puntos de partida: el primero se refiere a la lectura lineal y continua que implica un proceso de competencia tanto por parte del autor como del receptor del texto en el orden sintáctico de los elementos colocados en situación de comunicar. La segunda a la temporalidad, cuya tarea consiste en la reorganización “relato tradicional” a través de la mimesis y la diégesis. El tercero muestra al *tiempo de lectura*, que implica cambios de consumo en el proceso lineal tradicional.

Las modificaciones en cada uno de los aspectos anteriores puede resumirse al declarar la existencia de un tiempo de la lectura observable de acuerdo con la continuidad y discontinuidad presentes en los nuevos medios (videojuego, telefonía, internet), a una linealidad que no obedece más a la consecución de unidades significantes para conformar unidades mínimas de significado, sino que actúan de manera independiente y no requieren de las relaciones de dependencia, interdependencia y solidaridad, como se había observado en la textualidad derivada de la transcripción escrita de la lengua natural.

El último concepto de importancia es el que ocupa el espacio en su noción de *espacialidad*. Gracias a su existencia cognitiva de ductibilidad, es posible plantear perspectivas para identificar nuevos puntos de vista en la concepción de la imagen; así: i) la omnipresencia va a relativizar el aquí y el ahora; ii) la antigua noción de frontera se convierte en elemento de identidad y de garantía de una semiosis colectiva y social, anteriormente contenida en la abstracción metodológica de *semiósfera*,¹² pero que se traslada a la virtualidad y no obedece más a límites físicos, y iii) los espacios al interior del texto generan formas de manifestación capaces de implicar directamente al plano de los contenidos, mostrando una intertextualidad con amplias y mayores posibilidades a las que se mostraban en las formas de textualidad, cuando la tecnología de la palabra escrita eran la tinta y el papel. Es por ello que las innovaciones en cuanto a competencia están afectando a la recepción.

¹² Luri Lotman, *op. cit.*



Hacia un cambio anunciado del paradigma

La primera pregunta que deriva de la disertación anterior nos conduce hacia la oportunidad de hablar de cambios de paradigma con toda la controversia intrínseca que carga el concepto mismo de *paradigma*.¹³ Ahora bien, si nuestro razonamiento conduce a una explicación del comportamiento de las imágenes, el mismo opera sobre el cambio en la necesidad de interrogar las manifestaciones que construyen el imaginario, en el cual se va depositando una memoria colectiva cada vez más de carácter global y con la tendencia hacia la universalización de ínfimas y tímidas relaciones lógicas, capaces de anunciar una esperada domesticación de la imagen. Gracias a lo anterior, tenemos entonces que un cambio está posicionando su presencia, invadiendo espacios desertados por la reflexión sobre los estudios sociales de la imagen.

Es en ese sentido que una semiótica visual debe replantear su orientación, de un enfoque sumamente especializado hacia un enfoque aplicativo de indagación, pero adecuándose a las formas cambiantes. El diálogo sobre los logros, los alcances y las limitaciones de una semiótica de la imagen no puede ni debe ser ignorado, mucho menos en la actividad cotidiana del análisis y, por el contrario, debe garantizar un diálogo continuo y constante para observar el estatuto filosófico de la imagen en el proceso cambiante practicado por las tecnologías que la determinan.

La semiótica en sus dos variantes (visual y de la imagen) está obligada a mantener flexibles las nociones de unidad mínima de significado, de lenguaje, de sistema y de subsistema semiótico, pues están llamadas a responder a procesos definitorios de conceptos emergentes para los cuales sería más difícil acuñar una nueva terminología y más complejo aún lograr la aceptación de las distintas comunidades académicas y teóricas que se ocupan y trabajan con la imagen.

La semiótica visual debe alejarse del “área de confort” en la que se encuentra gracias al éxito de metodologías capaces de responder al cómo de las estructuras que permiten el encausamiento del significado en un texto

¹³ Thomas S. Khun, *La estructura de las revoluciones científicas*, México, FCE, 2004 [1962].

visual. No debe encastrar su acción en el solo proceso que conduce hacia aplicaciones probadas, sino dirigir la atención sin temor a explorar nuevas formas, aun cuando pongan momentáneamente en cuestión la noción tradicional utilizada en el trabajo analítico del texto visual.

Es necesario reevaluar la vocación para el “descubrimiento” de procesos y sistemas relativos a las imágenes que eran característicos de los estudios pioneros de una semiótica en grado de inventar su pertinencia teórica y metodológica, despertando interés, incluso curiosidad, en las disciplinas afines que han resultado en competencia, pero también en excelentes aliados para la reflexión teórico-filosófica o para la comprobación de la eficacia metodológica.

Todo lo anterior lleva a plantear de forma sistémica el retorno al entusiasmo característico que privó en los primeros años del asombro semiótico mostrado por la comunidad de las ciencias sociales y de las humanas, recobrando su estatus como disciplina con vocación para la reflexión, su acción como brazo de la filosofía y su capacidad para reformular las teorías de base que sustentan el estudio de la comunicación social. Esta tarea no podrá considerarse completa si no se observan críticamente las ventajas y las desventajas que vienen de la mano de las llamadas “nuevas tecnologías”, en realidad, únicamente cambiantes.

La semiótica está llamada al esfuerzo de enfatizar la necesidad de una pedagogía de la imagen con compromiso hacia la activación de un potencial ético en los procesos sociales de construcción del significado. No se encuentra sola en esa exigencia, que cada día resulta más un imperativo y una necesidad, pero debe construir alianzas como aquellas que se trazaron con áreas del conocimiento donde una semiótica general sólo tuvo un ligero e intrascendente asomo.

Por último, tanto una semiótica de la imagen como una semiótica visual están obligadas a subrayar la importancia del cambio hacia los nuevos soportes que en la modelización de las conciencias no será radical e inmediato, sino paulatino y sumamente lento en los mismos términos que dos mil años de uso de la escritura han determinado la modelización de la memoria colectiva y han decantado en la noción de “alfabetismo” al referirse a su impacto social.