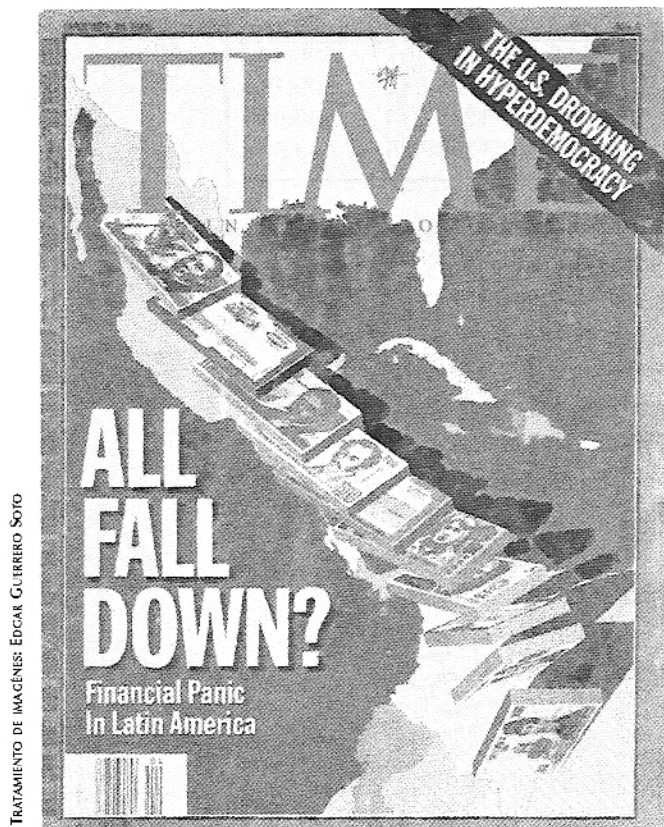


APLICACIÓN DE UN MODELO DE ANÁLISIS VISUAL DESDE UNA SEMIÓTICA HETERODOXA: EL CASO DE DOS PORTADAS

KATYA MANDOKI • Departamento de Síntesis Creativa



TRATAMIENTO DE IMÁGENES: EDGAR GUERRERO SOTO

Entre las herramientas de que disponemos para realizar análisis visuales, pocas resultan tan útiles como las proporcionadas por la semiótica. Al tratarse de una disciplina que se ocupa, como la visualizó Saussure, de la "vida de los signos en el seno de lo social", cada vez se ha hecho más patente que tales signos no sólo abarcan distintos ámbitos y prácticas sociales, sino que incluso rebasan a lo social mismo extendiéndose hasta los ámbitos animales y vegetales. La comunicación gráfica, quizás de sobra esté decirlo, funciona por medio de signos y símbolos, pues no puede existir comunicación que no esté mediada por estos procesos en los que, como lo planteó Peirce (1955, 99), fundador de la semiótica anglosajona, algo está en lugar de otra cosa para alguien en algún respecto o capacidad.¹

La semiótica visual presumiblemente tendría que tratar en particular con un tipo especial de signos denominados hipóiconos por Charles S. Peirce. Estos, sin embargo, fueron considerados extremadamente problemáticos por Umberto Eco y por Goodman, ya que se basaban en la idea de semejanza con su objeto. Eco, junto con los seguidores de Greimas, consideró que no sólo los iconos, sino el concepto mismo de signo, era totalmente inútil. En vez de examinar los diferentes tipos de signos, lo que Eco propone es una aproximación a los procesos de producción de funciones semióticas, en un sentido más emparentado al que consideró Jakobson en su concepto de funciones del lenguaje.² Desde esta perspectiva, quisiera poner a consideración del lector la propuesta de dos distintos procesos de significación visual. No se pretende con ello establecer una taxonomía de signos por un lado y símbolos por otro, sino de dos procesos de semiosis distintos y aplicables a los mismos objetos de significación y sentido.

Al contrario de la aproximación predominantemente sintáctica utilizada por Saint-Martin (1990) y su búsqueda de unidades mínimas de análisis visual como los coloremás que propone, se procederá aquí incorporando las dimensiones semánticas y pragmáticas de los procesos de semiosis visual. Es evidente que abordar los signos como formas puras o significantes abstractos y su relación puramente estructural o sintáctica, aporta poco a la comprensión de la semiosis. De ahí que la dimensión semántica en sus efectos de significación, y la pragmática en cuanto a la inserción de la semiosis en contextos sociales diferenciados y en tanto

² La he llamado semiótica heterodoxa por ser una mezcla de distintas tendencias en la semiótica: la continental o francesa representada principalmente por Saussure y Barthes, y la anglosajona de Peirce, Sebeok y Eco. No se ha considerado, sin embargo, a la semiótica greimasiana, no tanto porque el mismo Greimas renegó de su trabajo al respecto años antes de morir para dedicarse a la semiótica de las pasiones, sino porque la exquisitez y complejidad de la terminología que utiliza no sólo intimida al lector no iniciado sino que tampoco se justifica en términos de los resultados de sus análisis, en opinión de quien esto escribe.

¹ "A sign or representamen is something which stands to somebody for something in some respect or capacity"-

procesos de negociación factual, no ideal, de sentido, tienen que ser consideradas.

Asimismo, contrariamente a la exclusión de la dimensión estética como puramente evaluativa y circunscrita al juicio de gusto enunciada por Saint Martin, aquí sí se considerará tal dimensión estética, aunque no en la acepción planteada por la autora, sino como horizonte de intercambios sensibles necesariamente implicados en la comunicación visual como un género de poyesis.

Reducirse a una aproximación puramente sintáctica constituyó la debilidad de las escuelas formalistas de la estética y del estructuralismo en la semiótica, pues consideraron a los significantes como si los significados fueran especies de entelequias estorbosas e indistintas, irrelevantes al análisis y alejadas de la dinámica de los significantes. Esta hipóstasis del significante ya nos ha mostrado su reducción al absurdo en el psicoanálisis lacaniano y su significante de los significantes, el falo perpetuamente erecto como un obelisco, o en el juego vacuo de los significantes en Derrida.³

Desde esta perspectiva, sostengo que la semiosis puede entenderse como abarcando dos órdenes: el semiótico, que funciona por medio de oposiciones y diferencias en sintagmas verbales y no verbales y el simbólico, que funciona por asociaciones indiciales con cargas materiales, energéticas o temporales. Mi interés en este caso es menos exponer el modelo de los dos órdenes, puesto que se ha planteado ya en textos anteriores (Mandoki, 1994), que ponerlo a prueba en el análisis del diseño gráfico. Baste por el momento con sólo apuntar sus características más generales de manera resumida y proceder al análisis.

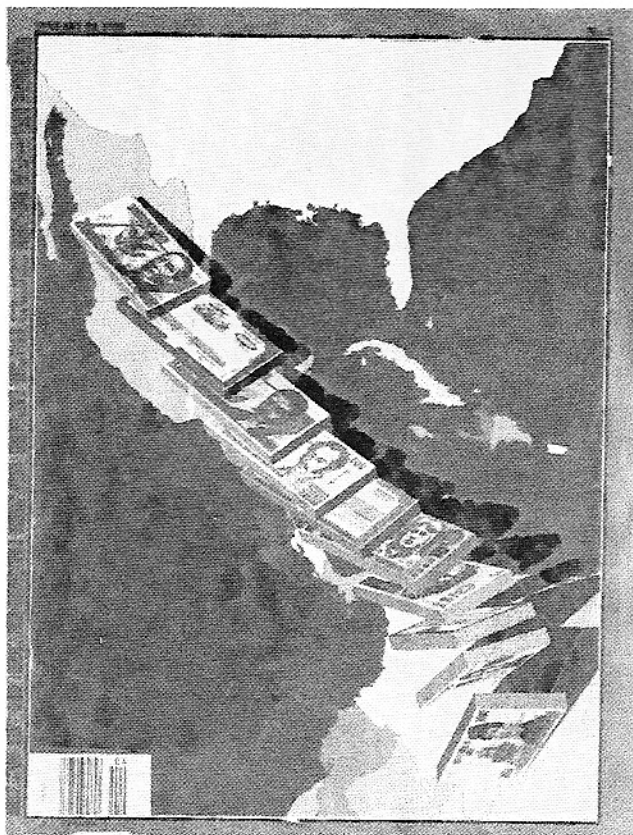
Al hablar de sintagmas verbales y no verbales, me refiero más precisamente a que los procesos de comunicación ocurren en por lo menos cuatro registros que he denominado: léxico (mediado por el lenguaje verbal en sentido estricto, oral o escrito, y códigos afines como los numéricos o de barras),



icónico (mediado por elementos espaciales como objetos, lugares, vestuarios, imágenes de índole diversa) quinésico (en cuanto lenguaje corporal) y acústico (referido, como su nombre lo indica, a la dimensión sonora). Con toda intención no se han utilizado términos de los sentidos como lo visual, lo táctil, lo olfativo, lo gustativo etc., puesto que estos raramente se dan aislados, y los registros de la comunicación no se reducen a los sentidos corporales.⁴ Sin embargo, quepa advertir que he utilizado el término de "comunicación visual" por convención, término no del todo adecuado ya que,

³ Mientras Saussure realizó un enfoque predominantemente sintáctico en la lingüística, y por ello no se ocupó en particular del significado, Derrida planteó al significante en exclusiva como elemento en un juego, aislado del contexto cuyo significado jamás se puede definir.

⁴ Quepa aclarar que mientras los sentidos no se dan aislados, los registros (léxico, acústico, quinésico, icónico) sí se plantean como unidades separadas como unidades de análisis. El análisis siempre procede separando elementos que en la realidad ocurren integrados. Esto es un hecho obvio para cualquier investigador que no confunde el nivel de realidad con el del análisis de esa realidad.



como veremos, tal comunicación visual es en gran medida también quinésica, léxica y acústica. En suma, abordaremos las imágenes como sintagmas múltiples en varios registros.

Para aplicar el modelo, haré un análisis comparativo de dos portadas consecutivas de la revista TIME tomadas al azar: las de enero 23 y enero 30 de 1995. Para probar su beneficio, pido al lector ver detenidamente ambas portadas e interpretar su sentido previamente al análisis. La primer portada presenta la imagen de una mujer japonesa llorando, vestida con ropa aparentemente donada por socorristas, sentada sobre el cascajo, ante un fondo gris borroso. En el segundo tenemos al mapa de Latinoamérica con fajos de billetes de moneda latinoamericana que caen semejando piezas de dominó colocadas como en reacción en cadena.

En estos casos, está claro que la portada como sintagma despliega cuatro registros, ya sea de manera directa o por resonancias asociativas. En el registro léxico tenemos la palabra TIME, el código de barras, las frases "The Quake"; "All fall

down". En el icónico tenemos el marco rojo, tamaño, medida o formato, tipo de papel, cualidad de impresión, la ilustración y sus figuras/fondos, tipografía y colores de la portada. En el registro quinésico tendríamos el lenguaje corporal de la mujer a nivel denotativo, y el proceso de producción de las imágenes en el asociativo; en un caso, la fotografía *in situ*, y en el otro, el diseño por computadora. Finalmente tendríamos el registro acústico que en este caso es puramente asociativo por resonancias de la palabra "quake" (terremoto) y "all fall down" asociado a una melodía por ser estrofa de una canción infantil. Tenemos asimismo asociaciones acústicas por el tamaño de la tipografía y el uso de mayúsculas o minúsculas. Estos cuatro registros constituyen lo que puede denominarse como una red sintagmática.

EL ORDEN DE LO SEMIÓTICO

Definiendo al orden de lo semiótico como aquel que produce efectos de significación por medio de un despliegue de diferencias, semejanzas y oposiciones en relación a paradigmas culturales, podremos interpretar cada portada por lo que es en función de lo que no es. Ambos niveles, como lo señaló Saussure, el del plano del sintagma *in presentia* y el del paradigma *in absentia*, inciden en la significación.

La portada número 3 se refiere al colapso económico de México y a sus consecuencias en lo que se denominó "el efecto tequila", mientras que la número 4 se refiere al terremoto en Kobe, Japón. Desde el orden de lo semiótico, ambas portadas tienen una continuidad icónica relativa por medio de la permanencia de la misma tipografía, el mismo marco rojo, formato, código de barras, tipo de papel etc. que vuelven reconocibles los distintos números como parte de la identidad de la revista, así como para distinguirla de otras afines como *Newsweek* o *Gentleman's Quarterly*. De este modo se significa igualmente, la diferencia entre un número y otro. Encontramos que en un caso la palabra TIME aparece en rojo, en el número 3 y en negro en el número 4; que los colores son brillantes en el número 3, mientras que en el número 4 son no colores sino una gama de grises. Este reconocimiento se debe a su asociación con paradigmas cromáticos que posee culturalmente el lector. El diseño de ilustración digital en la número 3 se diferencia con la

fotografía de la número 4 por asociación a paradigmas técnicos de representación. Las imágenes son de foco agudo en la número 3 y algo borrosas en la número 4 en relación a variables paradigmáticas de ilustración. El título de la número 3 "All fall down?" y el de la número 4 "The Quake" adquieren sentido sólo desde paradigmas no sólo verbales sino idiomáticos. Todos estos elementos funcionan semióticamente por diferenciaciones y oposiciones en su acepción saussureana.

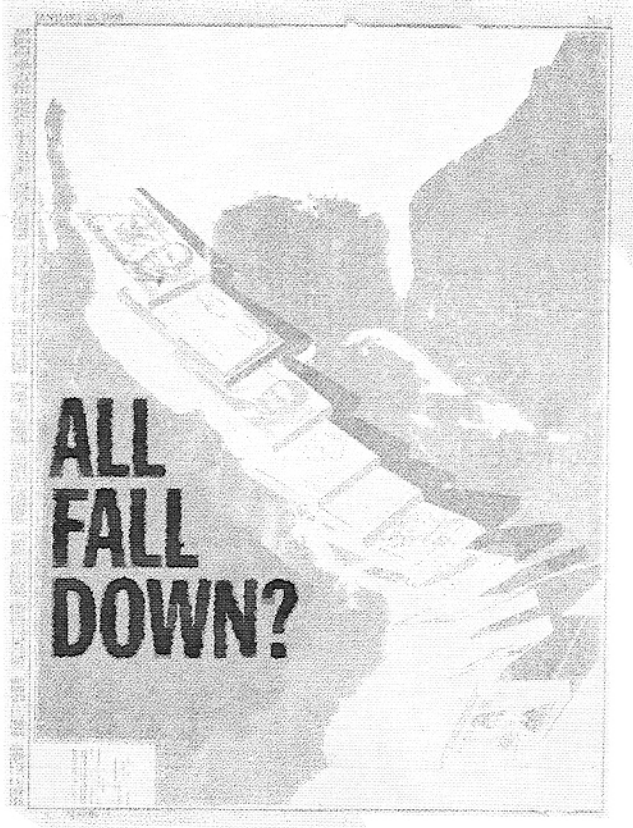
En la portada número 4 reconocemos una figura humana por medio de lo que podría denominarse un paradigma de representación fotográfica, pues tal reconocimiento no es inmediato ni natural, como lo han demostrado experimentos de mostrar fotografías en grupos sociales africanos en los que nunca antes se había visto una fotografía. Todo lo que vieron estos individuos nunca antes expuestos a imágenes fotográficas fueron sólo puntos con mayor o menor saturación. El hecho de que reconozcamos que es una mujer la que aparece en la fotografía también obedece a la mediación de un paradigma que nos permite identificar al sexo femenino por signos tales como su configuración anatómica de manos delgadas y por su pelo largo. Significamos a la mujer como de origen oriental porque el fotógrafo tuvo cuidado en dejar a la vista sus ojos con párpados abultados típicos de la anatomía asiática. Asimismo, interpretamos la edad de la mujer por la imagen de sus manos y por su pelo negro en asociación a paradigmas biológicos.

La imagen de la número 3 significa paquetes de dinero en billete por asociación con paradigmas icónicos de representación, como elementos de perspectiva, tonos de color etc. Los interpretamos como billetes latinoamericanos por medio de paradigmas iconográficos que nos permiten identificar a las imágenes de Juárez y Zapata entre otros. Paradigmas léxicos nos permiten reconocer palabras como México, Chile, Venezuela. Más aún, la península de Florida y de California son suficientes para que, por medio de convenciones de representación cartográfica, interpretamos al fondo de la imagen como el mapa de Latinoamérica, a pesar de las distorsiones. El azul oscuro significa "mar" y cada color representaría un país distinto. Estas son las asociaciones paradigmáticas que operan en distintos registros desde el orden de lo semiótico.



EL ORDEN DE LO SIMBÓLICO

Ahora analicemos ambas portadas desde un margen distinto de asociaciones que pertenecen al orden de lo simbólico. El hecho de que el colapso de las economías latinoamericanas se presente como tema de la portada número 3 tiene que ser interpretado como la visión de TIME en cuanto a que ése fue el evento de mayor relevancia entre el 16 y el 23 de enero de 1995. Se trata del acontecimiento con mayor carga energética, ya sea material (económica en este caso) y afectiva durante esa semana, la que afectó al mayor número de personas. Encontramos que los fajos de billetes que significamos por el orden semiótico adquieren aquí otra dimensión, podría decirse dramática, en asociación con actitudes y situaciones emotivas. En este caso, los fajos no parecen tener billetes reales, como sería el caso de su representación fotográfica, sino que más bien se presentan como ficticios, algo así como los pequeños billetes falsos del juego de Turista.



Esta representación adquiere mayor énfasis por el hecho de que el mapa de fondo más bien parece un tablero de juego. Por si quedara alguna duda de la asociación con el juego que se quiere provocar, estos fajos aparecen como piezas de dominó colocadas a modo de reacción en cadena. La consistencia en que se presentan estos tres elementos no permite evitar la asociación con el paradigma de juegos, indicando una actitud juguetona así como la diversión y el entretenimiento asociados a éste. Cabe añadir la frase del subtítulo "All fall down?" asociada a la canción infantil:

*ring around the roses,
a pocket full of posies,
ashes, ashes,
we all fall down.*

Esta tonadita provoca una sensación a la vez juguetona, pero también algo tétrica, puesto que caerse es chistoso, pero tam-

bién se asocia con otras caídas menos humorísticas, como en la otra tonadita

*Rock a bye baby
on the tree top
when the wind blows
the cradle will fall.*

En este caso, se trata de una cuna en la cima de un árbol, que cuando sopla el viento, se cae la cuna y... difícilmente queda ileso el bebé. ¿Deseos de muerte de la madre?⁵ Nuestra versión en castellano, no se queda atrás pues se presta fácilmente al *lapsus linguae*:

*A la ruru niño
a la ruru ya
duérmete mi niño
(muére)teme ya.*

Pero volviendo a nuestro análisis, el tono juguetón con que la revista TIME presenta el tema como supuestamente divertido, está muy lejos de mantener el mismo matiz chistoso en otro contexto, como es el latinoamericano, donde las resonancias emocionales del colapso más bien se asocian con todos aquéllos que resultaron desempleados, críticamente endeudados, en un estado de desesperación financiera que se evidenció en un incremento de suicidios provocados por la crisis.

En la portada número 4 el título es elocuente en su carácter escueto: "The Quake". Lo parco y sucinto de la frase confiere la sensación de lo igualmente parco y breve de un terremoto de no más de 20 segundos. Las resonancias acústicas de la palabra "quake" (que para algunos se asociarían a los cuáqueros o a la avena instantánea) en el contexto al que se dirigen, que es un contexto angloparlante, se asocian con la

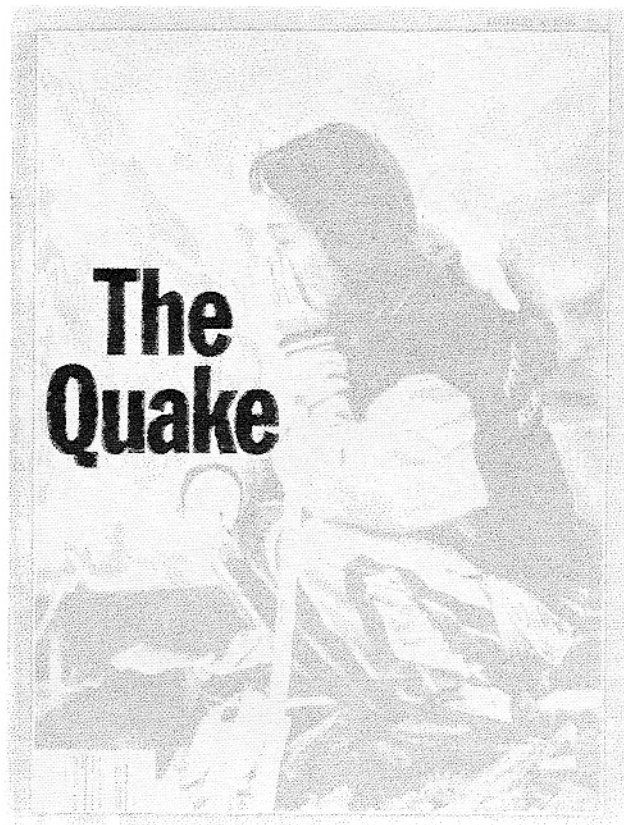
⁵ Lo de los deseos de muerte de la madre viene al caso por lo del título de la portada (all fall down). Siendo que está en inglés, y que el artículo está en español, consideré que la comparación podría ser útil al lector.

palabra "quick", rápido" además de su sentido literal. La misma frase de "all fall down" pudo bien representar la catástrofe sísmica, refiriéndose a los edificios en Kobe que también se cayeron. ¿Por qué, entonces, los diseñadores de la revista no escogieron esta frase para referirse al terremoto pero sí lo consideraron adecuado para un colapso económico, siendo que ambos implicaron tragedias individuales y sociales? La razón es obvia: el tonito juguetón hubiese sido de muy mal gusto (según el paradigma de lo *politically correct*), y ofensivo, para los japoneses, pero respecto a los latinos, y la actitud bromista con que se los toma, condicionó esta elección. Me refiero a la costumbre estadounidense de usar términos en español como "adious amigou" siempre en plan de chunga, según lo señala el análisis desde la pragmática realizado por Hill (1995, pp. 197-212). Hill describe cómo en lo que denomina como *Junk Spanish*, se usan expresiones e inflexiones tomadas del español en tono burlón, como "mistake-o número uno" utilizadas por la columnista del *Arizona Daily Star* Molly Ivins, como forma de infantilizar y volver chistoso al latino. Esta actitud latente no pudo, sin embargo, evitar salir a la superficie en el giro burlón de la portada.⁶

En el registro icónico, la portada número 3 presenta colores brillantes, mientras que en la número 4 son no colores, connotando así un ánimo jocosos en el primero que se opone al ánimo luctuoso del segundo; el gris y azul se asocian con un cielo nublado y un espíritu depresivo.

La tipografía tiene resonancias quinésicas, pues las fuentes de letras redondeadas se asocian a un movimiento de manos más suave y natural, asociados a lo orgánico más que a lo fabricado. También poseen resonancias acústicas por la dimensión de las letras en relación al fondo, así como por su ubicación: puede gritar por el uso de mayúsculas y tamaño grande, o murmurar en minúsculas y formato pequeño. Incluso la textura del grito puede variar según el grueso de la tipografía: las delgadas son agudas y las gruesas, graves por

⁶ Es evidente que el lector modelo calculado por la revista time es el estadounidense medio, no el público latino, pues de otro modo se hubiese puesto mayor atención al tono jocosos.



asociación cinestésica. La tipografía elegida por TIME ancla al título en el marco rojo por medio de paralelas exactas en las extensiones verticales-horizontales del tipo Courier, logrando un efecto no sólo de estabilidad sino de franca estaticidad iterada en cada número. Por otro lado, la tipografía de los subtítulos es un estilo Arial más curvado, connotando así su cualidad dinámica, pues tales subtítulos varían de número en número tanto en el texto como en la ubicación. Cabe notar además los bordes sombreados de los subtítulos, con la intención de producir un efecto de materialidad como si la realidad misma, con todo su peso, fuera la expresada por este medio.

En el registro quinésico, la imagen de la número 4 denota a una mujer llorando, vestida con lo que pudo hallar, con un brazo vendado y sentada sobre escombros en un fondo borroso. Esta imagen confiere el sentido simbólico por metonimia de fondo->futuro borroso, brazo vendado->herida, escombros->destrucción generalizada, figura individual -> soledad,



llanto ->dolor, gris -> sombrío. Dado que las metáforas y las metonimias funcionan por asociaciones cargadas emocionalmente, se puede decir que operan desde el orden de lo simbólico. En un nivel retórico más amplio, la imagen de esta mujer japonesa es una metonimia de toda la población damnificada de Kobe, y su expresividad quinésica del dolor, del gran número de víctimas. En ambos casos, la imagen funciona como índice en su acepción peirceana, es decir, significa por contigüidad existencial, como el humo es signo del fuego o la veleta de la dirección del viento. El gesto corporal es índice del dolor interno y del de las muchas otras víctimas. En este caso la elección de un sujeto femenino connota, por asociaciones culturales, una mayor vulnerabilidad.

La imagen de la número 3 es el mapa de Latinoamérica como metonimia icónica de todos los países latinoamericanos, y los fajos de billetes son metonimia de sus economías. El simbolismo de esta imagen, además de tales relaciones

metonímicas, es el de billetes-turista, compra de bienes inmuebles, especulación-diversión. Latinoamérica no es más que un tablero para el juego *Monopoly*, añadiendo la diversión de ver caer las fichas una a una. Continuando con el juego, lo que está ausente en la ilustración, pero que de todos modos está claramente implícito, es el dedo que empujó estas piezas de dominó (a su vez, con ¿causales? asociaciones léxicas con el dominio) es el dedo que empujó estas piezas abajo. Este dedo oculto, lógicamente está colocado en el mapa vacío de los Estados Unidos. Tal dedo no dibujado representa sin duda a los especuladores de la bolsa que masivamente retiraron sus acciones del mercado de bolsa mexicano en busca de mejores oportunidades en otros lugares.

Podemos inferir la quinésica de la producción de la portada número 3 por asociación energética y material implicando que se requirió un proceso creativo y lúdico para elaborarla, pues se trata de ilustración digital. La portada número 4, por lo contrario, parece inmediata, no premeditada y no elaborada: como si la realidad misma se hubiera estampado sola en la película sensible de la cámara del fotógrafo saltando hacia el lente como un grito. Hay un elemento de casualidad temporal o de coincidencia no planeada en el hecho de que el fotógrafo se hallara frente a su objeto en aquel preciso instante, el momento decisivo a la Cartier Bresson, esa misma casualidad y carácter efímero que caracteriza a los terremotos. En ambos casos el efecto estético varía precisamente debido a las diferentes cargas semánticas en el nivel temporal (número 3 cualquier momento, número 4 ese preciso momento), emocional (número 3 diversión, número 4 desesperación) y material (número 3 frívola especulación financiera, número 4 pérdida de propiedades básicas).

Para concluir, el concepto de doble orden aquí propuesto y aplicado a través de registros múltiples simultáneamente, utiliza el concepto de red sintagmática dinámica, más que el concepto fijo de signo, así como los planos paradigmáticos no sólo en su acepción lingüística estricta como la planteó Saussure sino en su sentido amplio como espectros referenciales dados por la cultura. Ambos, la red sintagmática en múltiples registros, así como el espectro paradigmático cultural operan como unidades de análisis en la comunicación visual. La categoría peirceana del ícono cuestionada por Eco

se recupera aquí no como un tipo de signo, a modo de la recuperación que hizo el Grupo M (1992) para elucidar el mecanismo que los explica, sino como un registro de la semiosis entre otros.

Hago constar todo el tiempo que nos hemos tardado en analizar dos imágenes cuya producción tomó mucho menos de un décimo del tiempo que el dedicado a su análisis. El mismo caso ocurre en los análisis de las grandes obras maestras de la pintura. Sobre la *Gioconda* de Leonardo, el *Guernica* de Picasso o el *Urinal* de Duchamp se han escrito varios libros. Esto no sólo prueba que la producción de imágenes dista mucho de la producción discursiva, hecho conocido por todos. Podría decirse que la producción de imágenes ocurre por medio de lo que Peirce denominó como abducción. Procede por conjeturas no verbales que se traducen en acciones de representación visual ajenas totalmente a los procesos de representación discursiva. Sin embargo, ello no implica que la reflexión discursiva sobre la representación visual sea infructuosa. El texto jamás puede sustituir a una imagen, pero ésta tampoco puede sustituir a aquél. El análisis de lo visual nos permite comprender por qué medios, estrategias y recursos se configura la retórica de las imágenes, dónde inciden y a dónde apuntan respecto a la sensibilidad del espectador. Si renunciamos al análisis no sólo nos volvemos presas más fáciles de la persuasión visual que no siempre busca de fines dignos, sino también abdicamos de nuestra capacidad crítica y argumentativa. La ventaja del análisis visual queda a juicio del lector si aceptó el reto propuesto al principio de este artículo, de ver las portadas antes y después del análisis. Si su visión de las mismas no se alteró ni un ápice en estos dos momentos, podrá declararse sin titubeo a esta empresa como totalmente inútil.

Bibliografía

- Barthes, Roland, *Elements de Semiologie*, Du Seuil, París, 1971.
- Eco, Umberto, *La struttura assente*, Bompiani, Milan, 1968.
- Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Bompiani, Milan, (TS), 1976.
- Goodman, Nelson, "Seven Strictures on Similarity", in *Experience and Theory*. L. Foster y J.W. Swanson, (comp.) Cambridge, MA, University of Massachussets Press, 1970, pp. 19-29.
- Groupe M, (Dubois, J., Edeline F., Klinkenberg, J.M., Minguet, P.) *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Seuil, París, 1992.
- Hill, Jane A, "Junk Spanish, Covert Racism, and the (Leaky) Boundary Between Public and Private Spheres" *Pragmatics* 5:2, 1995, pp. 197-212.
- Jakobson, Roman, *Essais de Linguistique Generale*, Minuit, París, 1963.
- Mandoki, Katya, *Prosaica; Introducción a la estética de lo cotidiano*, Grijalbo, México, 1994.
- Peirce, Charles Sanders, "Logic as Semiotic; the theory of signs", in *Philosophical Writings of Peirce*. Justus Buchler (comp.), Dover Nueva York, 1955, pp. 98-119.
- Peirce, Charles Sanders, "Elements of Logic", *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Volume Two, Charles Hartshorne y Paul Weiss, Harvard University Press, Cambridge, 1931.
- Saint-Martin, Fernande, *Semiotics of Visual Language*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Payot, París, 1916.
- Schapiro, Meyer, "On Some Problems of the Semiotics of Visual Arts: Field and Vehicle Image-Signs", *Semiotica* 1, 3, 1969.
- Sebeok "Ecumenalism of Semiotics", in *A Perfusion of Signs*, (comp.) Thomas Sebeok, Bloomington, Indiana University Press, 1977, pp. 180-206.
- TIME, enero 30, 1995.
- TIME, enero 23, 1995.