

## El texto icónico

Por Diego Lizarrago

La teoría contemporánea de la imagen parece articularse en torno a la crítica del naturalismo icónico. Frente a una larga tradición estética y filosófica que confiaba en la transparencia de la imagen y que aún en palabras de Barthes suponía que la especificidad de los íconos se hallaba en su *analogía* (Barthes, 1992), la semiótica sostiene la codificación y la convención incluso del figurativismo visual.

Semejanza, parecido, similitud o imitación, son categorías utilizadas por la teoría analógica para explicar la imagen en un proceso de sustitución donde un término pretende explicar los otros, en una sinonimia interminable, ante la cual Greimas afirma que

“reconocer que la semiótica visual es una inmensa analogía del mundo es perderse en los laberintos de los presupuestos positivistas, confesar que sabemos lo que es la ‘realidad’, que conocemos los ‘signos naturales’ cuya imitación producirá tal o cual semiótica, etcétera. Al mismo tiempo es negar la semiótica visual en tanto que tal” (1979:177).

La creencia en la imagen transparente deshace la semiótica porque confía en que su estatuto se haya no en mecanismos convencionales de formación y comunicación del significado, sino en propiedades naturales y en procesos físicos. Por esta vía la imagen se reduce a un reflejo de lo real, garantizado por una percepción visual que no engaña. Para la postura ingenua la percepción de la imagen se funda en las estructuras fisiológicas de la visión que no dependen de cuestiones culturales o históricas, sino que tienen, en tanto que biológicas, una tesitura universal. Por reflexión los objetos producen un estímulo luminoso en el ojo que a través de la pupila se filtra por la lente del cristalino y se proyecta en la retina. Desde allí una complejísima red de fibras nerviosas transmite las diferencias de luminosidad a los “conos” y “bastones”, células sensibles a la luz y el color que envían la información pertinente a nuestro cerebro. Hasta aquí las cosas podrían identificarse en el terreno de lo puramente natural, de lo transversal a todos los seres humanos. Pero no hay duda que desde este punto las cosas involucran un fenómeno cultural. La interpretación de los datos de luz y color se realiza con base en principios y sistemas aprendidos, los aspectos pertinentes se seleccionan y valoran con base en disposiciones culturales capaces de atribuir valor y significación a lo que se ve. La visión humana no se reduce a un proceso neurológico causal iniciado con el haz de luz en la retina y concluido con el acceso de información al cortex: obviamente dicho proceso requiere unas condiciones biológicas, pero sobre ellas se produce el fenómeno cultural de *mirar*.

Por consiguiente, podemos decir que toda luz, o bien toda mirada, si se prefiere continuar con la metáfora, nos modifica incluso biológicamente, ya que las neuronas que han concluido el proceso también han sufrido cambios. Y puesto que la retina forma parte ya del cerebro, nosotros mismos nos transformamos con esa mirada. Por tanto, la retina y el ojo no actúan simplemente como una cámara fotográfica, ni mucho menos se consideran como un cuarto oscuro; la visión se concibe como una transformación del *bios* al *logos*, y no como el simple análisis objetivo de un dato. (Gennari, 1994: 24)

Nuestra visión es así una construcción histórica creada y transformada por nuestros propios dispositivos de representación. Para empezar no *miramos* cualquier cosa, decidimos (conciente o implícitamente) qué mirar. Ver no es una cuestión pasiva, es una *actividad*. Si nuestra visión se funda en principios biológicos y naturales, nuestra *mirada* es *siempre histórica*.

“Desde el momento en que la percepción se concibe como un proceso activo en el que se implica la globalidad de la persona, no puede dejarse de lado la relación existente entre las estructuras cognoscitivas planteadas por el sujeto y el marco en que éstas se ejercen. Porque en todo acto perceptivo se involucra

el sujeto perceptor en tanto que animal histórico y cultural. Presente y pasado, futuro como proyecto, deseos e intenciones inconscientes, todo viene a configurar el ‘plan perceptivo’. Pero esas proyecciones y expectativas, esa herencia con la que se trabaja, se generan en un entorno cultural que plantea una serie de problemas que deberán ser resueltos. La teoría de la percepción se enfrenta así al problema de los condicionamientos culturales.” (Zunzunegui, 1992: 43)

No todas las épocas consideran de la misma forma su mirada, ni todas tienen igual confianza en su percepción: Frente a la seguridad lumínica del Renacimiento, en la que Leonardo erige a la mirada como “el juez universal de todos los cuerpos”, el medioevo no podía más que desconfiar de la visión porque el mundo se hallaba hecho de apariencias que habrían de ser escrutadas para reconocer, en su trasfondo, la verdadera forma divina. La mirada se construye históricamente y las formas de ver son *prácticas sociales*. Ver la representación lineal de un objeto (el perfil de un gato en la noche, figuras humanas en un anuncio, espacios virtuales en un portal de Internet), parece una cuestión puramente natural, sin embargo entraña una habilidad adquirida. Como ha señalado Eco (Metz y otros, 1972), las líneas con las que se trazan las imágenes referenciales de algunas representaciones plásticas, son la única propiedad que no poseen los objetos (que presentan más bien superficies continuas y volúmenes). La línea del contorno no existe en la naturaleza, es un invento humano para la representación, como lo son las reglas de proyección y la perspectiva lineal y aérea, a través de las cuales se intenta suplir e ilusionar respecto a las propiedades tridimensionales de los objetos del mundo. Si algo es “semejante” entre objeto e imagen, será el resultado de la selección cultural de elementos fijados en signos icónicos y no una especie de generación espontánea de semejanzas naturales. Juzgamos semejantes ciertas cosas, porque definimos culturalmente los aspectos que cotejamos y construimos las correspondencias. La semejanza es producida culturalmente y aprendemos a establecerla en el contexto de una educación social definida en la que adquirimos las claves de correlación entre códigos visuales de reconocimiento de los objetos y formas de representación gráfica. La convención define

“Modalidades de *producción* de la correspondencia perceptible entre rasgos de reconocimiento y rasgos gráficos. Si dibujo un vaso, según las leyes de la perspectiva, establezco modalidades renacentistas y perspectivistas... para *proyectar* algunos rasgos pertinentes del perfil del objeto sobre algunos puntos de la superficie de una hoja, estableciendo la convención de que las variaciones de profundidad tridimensional se reduzcan a variaciones de distancia bidimensionales y a variaciones de magnitud y de intensidad de los diferentes puntos o rasgos gráficos” (Eco, 1988: 62).

Así la imagen se desplaza del ámbito de la *reproducción* de los rasgos perceptibles al terreno de la *producción* según modalidades icónicas. Aprendemos a leer las imágenes con base en criterios y claves de interpretación que bien podemos llamar *códigos visuales*, y que por tanto, no son universales ni atemporales. Lo que hoy juzgamos semejante no lo es del todo, o no, por lo menos, en la misma forma, que para la mirada de hace cinco o seis siglos. Por otra parte nuestros juicios de semejanza y nuestras valoraciones y criterios sobre las imágenes provienen de complejas tradiciones culturales que cargamos aunque no estemos en condiciones de tenerlas presentes. La imagen cinematográfica por ejemplo, no emerge del vacío, lleva consigo las convenciones de la fotografía que a su vez carga la herencia de la pintura, especialmente del retrato.. Nuestra relación con las imágenes involucra un proceso formativo gracias al cual aprendemos a leerlas, aunque tendamos a desconocerlo. Como señala Baxandall, una pintura es una obra que “hay que aprender a leer, tal como hay que aprender a leer un texto de una cultura distinta, incluso cuando uno conoce el idioma: tanto el idioma como la representación pictórica son actividades convencionales” (1978:187). Sin embargo, hemos de ponernos en resguardo del reduccionismo códico en el que la imagen no logra distinguirse de lo lingüístico. En un sentido la imagen *se lee*, pero en otro *se ve*, o quizás su ver es una forma peculiar de lectura o su lectura es un modo de ver (regresaremos a este asunto más adelante). El vínculo de un espectador contemporáneo con el vertiginoso torrente visual del cine o la televisión exige el conocimiento de un complejo arsenal de recursos sintácticos (fundidos a negro, disolvencias, ralenti, cortes directos....) y semánticos (historias paralelas, *flash back*, *flash forward*...) que han sido adquiridos en una rica socialización icónica y que son la condición para hacer posible el proceso comunicativo. En estas condiciones las explicaciones realistas, fundadas sobre el principio analógico resultan severamente cuestionadas, replanteándose en términos de la comprensión de los modos de representación (tanto en

su producción como en su lectura). Son prácticas sociales regladas y en urdimbre con las demás prácticas sociales de un mundo histórico determinado. La forma de representación realista es un invento cultural (especialmente valorado y nutrido por el Renacimiento) que se ha asumido como el cánón universal de todo iconismo y que en las formas de representación de la fotografía, la televisión y el cine, ha terminado por instituirse como la modalidad dominante de la cultura globalizada contemporánea. Su validez no se funda en propiedades ontológicas, sino en reglas convenidas históricamente.

## 2. La imagen como texto

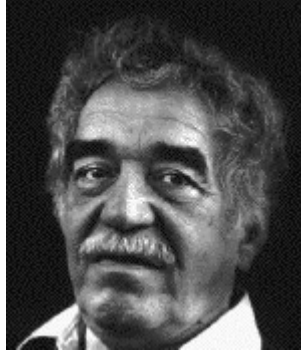
En una primera aproximación la imagen es un signo que guarda un lugar particular en el universo de los sistemas semióticos. Los signos icónicos no se definen sólo por su *denotación*, aunque en principio las imágenes tengan un vigor denotativo. Si la imagen se redujese a la pura denotatividad no habría diferencia entre los signos lingüísticos y los signos icónicos. Estaríamos a lo sumo en el ámbito de los pictogramas o los ideogramas (antecedentes códigos de la escritura). Pero la imagen entraña también otra clase de valores y otras dinámicas de significación. Los signos icónicos aunque comportan sistemas convencionales no propician procesos perceptuales idénticos a los de los códigos lingüísticos gráficos. En un texto son más o menos indiferentes las características tipográficas de las letras, ya que lo fundamental es la vinculación de dichas formas con sus denotaciones. Cuando observamos una imagen sus aspectos materiales son fuentes de información y no sólo remiten a las claves semánticas de tipo ideogramático, la escritura en cambio nos enfrenta directamente con el campo lexical y las normas de articulación gramaticales. En situaciones regulares no nos fijamos en las propiedades plásticas de la escritura, el texto no nos provee más que claves para descifrar. La imagen nos pone en otra situación: la decodificación de las denotaciones exige un detenimiento en las propiedades plásticas (y en ciertas ocasiones, sólo dichas propiedades vienen al caso, como ante la imagen abstracta). Los datos concretos que ofrece el texto particular, como entidad física, son relevantes para nuestra relación comprensiva, a diferencia del texto escrito donde las formas gráficas sólo valen por su carácter representativo. La percepción de la imagen implica una relación *activa* entre un *esquema* y la información visual (ambiente), tal como plantea la psicología cognitiva.

La percepción es un proceso constructivo y continuo que se constituye por la relación entre una instrucción convencional y un modelo plástico. Neisser sostiene con claridad que el resultado de la percepción visual no se reduce a un conjunto de representaciones internas (datos de archivo) que desplazan la experiencia particular de observación

“Al constituir un esquema anticipatorio el perceptor se centra en un acto que compromete tanto a la información del ambiente como a sus propios mecanismos cognitivos. Es transformado por la información que adquiere. La transformación no es una cuestión de crear una réplica interna donde anteriormente no existía nada, sino más bien de alterar el esquema perceptivo de tal modo que el siguiente acto seguirá un curso distinto” (Neisser, 1981: 70).

La operación de percepción de la imagen implica entonces códigos de iconización de carácter *móvil* ya que se modifican y enriquecen en las experiencias concretas de observación y apreciación de las imágenes. La experiencia paradigmática de esta movilidad es la *experiencia estética*, donde la actividad de apreciación permite su reajuste códico a diferencia de otras experiencias (como la decodificación operativa de los dibujos de las etiquetas de los productos en el supermercado), donde la apreciación es fuertemente esquemática. Este valor *plástico informativo* de la imagen, representa un primer paso para definir su especificidad frente a otros sistemas de significación. Comprender la imagen como signo icónico exige asumir su valor como sistema de significación, pero también sostener su diferencia específica ante las estructuras puramente denotativas, especialmente frente al modelo por excelencia de toda semiótica: el signo lingüístico. Obviamente este contraste y esta explicación vienen al caso precisamente en el territorio de las imágenes con pretensiones denotativas. La imagen abstracta escapa completamente a esta problemática, en tanto no hay en ella pretensión de exhibir referente alguno. Nos referimos entonces al ámbito de la imagen figurativa, naturalista o referencial (región dominante del universo de los signos icónicos) en la que se incluyen como subclases relevantes las imágenes fotográficas, videográficas y cinematográficas.

Sin esperar ser plenamente exhaustivos reconocemos algunos aspectos en los que los códigos icónicos difieren de los códigos lingüísticos: Las palabras denotan objetos, sujetos o acciones desde una perspectiva genérica: el signo “mesa”, por ejemplo, no lleva las marcas de un objeto específico, sino que porta una significación que evoca la clase general de los objetos incluidos en su designación. Las palabras contienen un poder abstractivo y generalizador en el que radica la función simbólica del lenguaje lingüístico. Incluso los nombres propios (Pedro, José, María) o los pronombres (yo, tu), que constituyen las categorías más específicas de la lengua tienen un grado de generalidad que se comprende cuando reconocemos que “yo” es a su vez un término con el que me nombro, pero que cualquier otro hablante utiliza para designarse a sí mismo. Este es el sentido en que Benveniste señalaba que los pronombres son “categorías vacías” (Benveniste, 1971). Los signos icónicos en cambio son siempre específicos: un perro dibujado no es el ‘perro en general’



dato que siempre es un perro concreto: de una raza, de un color, de ciertas características. La fotografía de Gabo lo referencia de forma concreta e indubitable más allá de cómo podría hacerlo el nombre “Gabo” que otros miles de sujetos portan. No es solamente una *persona* o un *hombre*.

Su fotografía dice algo más: es un hombre, de cierta edad, perteneciente a cierta sociedad, con un tono de piel, con rasgos fisonómicos definidos, con o sin cabello. La imagen es altamente *concreta*. Esto no quiere decir, por otra parte, que las fotos o las imágenes referenciales no puedan usarse en un sentido general o como valores simbólicos abstractos. Estas posibilidades dependerán de su tratamiento textual, es decir, de las marcas textuales que indican una lectura no denotativa sino simbólica. Lo que esto nos señala es que *incluso* en esos casos de uso simbólico, aparece una alta concreción del objeto icónico. El principio de la “arbitrariedad lingüística” definido por Saussure (1980) señala que entre las palabras y los objetos no hay más relación que aquella que acuerda una colectividad. Los signos lingüísticos no tienen relaciones causales ni vínculos de semejanza con los objetos que nombran, la expresión lingüística es *heteromórfica* respecto a sus denotaciones. Los signos lingüísticos se articulan sobre la *discontinuidad*, pertenecen al orden de lo *discreto*, en su dominio no viene al caso la *imitación*. La imagen en cambio parece poner en funcionamiento principios de analogía, entendidos como cierta semejanza entre el signo icónico y su referente, a tal punto que Metz afirma que “la imagen de un gato se asemeja al gato, pero el segmento fónico /gato/ no se le asemeja” (Eco en: Metz y otros, 1972:9). Los signos icónicos articulan cierta *isomorfía*, generan una semejanza perceptiva en la que los rasgos del aspecto físico exterior de los modelos aparecen ilustrados. Peirce ha realizado una taxonomía ya clásica de los signos, en la que distingue tres grupos fundamentales: los símbolos, definidos como signos que denotan un objeto mediante una ley (una norma, una regla); los índices que denotan su objeto por la relación causal que establecen con éste (la huella como signo de la persona que la deja, el humo como índice del fuego, la sangre como signo de la herida); y los *íconos* que representan los objetos por “su similitud”. Pero esta última definición debe leerse con cuidado: Peirce formula una noción de iconismo más vasta y menos ingenua que la del *parecido físico* y se orienta a plantearlo a partir de lo que entiende por *homología proporcional*. Esto es, la analogía icónica radica en la formulación cultural de relaciones configuracionales (plásticas y estructurales) entre la imagen y su modelo. La analogía icónica se comprende aquí entonces como una propiedad plástica de las imágenes articulada sobre la base de una formulación cultural más que sobre una supuesta transparencia natural. Sólo en este sentido puede sostenerse la diferencia específica entre signos lingüísticos y signos icónicos: los primeros discretos, los segundos continuos o analógicos. Saussure explicaba una de las especificidades de los signos lingüísticos a través del principio de la *linealidad del significante* con el que refería que las palabras se ordenan secuencialmente en una línea a la que técnicamente se le llama *sintagma*. El habla ordena los signos lingüísticos uno después de otro, siendo imposible articular dos o más signos a la vez y obtiene el significado de esta articulación en cadena. Los signos lingüísticos son entonces *secuenciales* y se ordenan sobre el *eje del tiempo*. Las imágenes implican otras condiciones: los signos icónicos se articulan más bien sobre el *espacio* y no requieren someterse a la linealidad, operan en el dominio de la *simultaneidad*. Las

imágenes se proyectan sobre un terreno *plástico* donde imperan sus propiedades espaciales. Las imágenes antes que otra cosa son espacio; las palabras, son fundamentalmente tiempo. Obviamente esta discriminación es primigenia o *elemental*, los productos culturales subvierten dichas vocaciones: la escritura lingüística se construye sobre el espacio (donde sigue conservando la primacía de la secuencia: leemos una palabra después de otra), y el video o el cine se proyectan sobre el tiempo, sin que esto signifique deshacer sus valores temporales y espaciales primarios. Mientras que las palabras, o más propiamente los monemas (unidad elemental de significación de la lengua, paquete básico de significado) pueden acopiarse en léxicos cuantificables, los signos icónicos son inabarcables en archivos contables. Las lenguas tienen vastos universos monemáticos, pero pueden agruparse en diccionarios, contarse y presentarse exhaustivamente. Respecto a las imágenes no es posible plantearse el diccionario o el *iconario* exhaustivo; ningún archivo visual logrará representar la totalidad de un imaginario social, mientras que algunos diccionarios alcanzarán un examen bastante aproximado de los recursos lexicales de una lengua. No obstante, los bancos de imágenes son relevantes y logran presentar (aunque siempre precariamente) las imágenes típicas o ejemplares de una determinada sociedad. Las imágenes pueden agruparse en ciertos paradigmas muy laxos a los que podemos llamar *enciclopedias icónicas*. Sus agrupaciones más que de imágenes específicas, será por rasgos de *pertinencia visual*: aquellos recursos plásticos y denotativos que nos permiten reconocer que una imagen pertenece a la enciclopedia china, o participa más bien, del universo impresionista. En los mensajes lingüísticos es posible reconocer y delimitar con precisión de cuántas y cuáles unidades significativas están constituidos. Un enunciado como “La virgen y el niño” no nos deja dudas respecto a sus unidades significativas: se forma por la relación de cinco signos (o palabras), que podemos identificar perfectamente en tanto los códigos lingüísticos son sistemas claramente segmentados. La lengua presenta dos articulaciones a partir de las cuales se configuran dos tipos de unidades: *monemas* (las cuales portan significación) y *fonemas* (unidades sin significado que gracias a su combinación conforman las unidades semánticas) (Martinet, 1969). La imagen no presenta esta clase de fragmentaciones. Aunque es cierto que las imágenes transmiten algún contenido, no podríamos describir fácilmente las unidades o *monemas icónicos* que las forman, las imágenes parecen resistirse a su delimitación significativa precisa. Los límites de dichas unidades en el plano icónico son muy difusos y su delimitación sería altamente azarosa. Tomemos un ejemplo: *Madonna del Granduca* de Rafael, ¿Cuáles son las unidades icónicas, o los *iconemas* de esta imagen?



Alguien podría decir: [la virgen], [el niño] y [el fondo oscuro], pero no habría razón alguna para rechazar descripciones como: a) [la virgen], [el niño], [los hábitos de la virgen y el niño] y [el fondo oscuro]; b) [el rostro de la virgen], [las manos de la virgen], [el torso de la virgen], [el manto de la virgen], [el rostro del niño], [los brazos del niño], [el cuerpo del niño], [las piernas del niño], [los hábitos] y [el fondo oscuro]; c)..... casi habría infinitas posibilidades de descripción iconemática. El criterio para decidir que algo es un iconema (unidad semántica icónica) es que porte significado, y todo fragmento del cuadro es significativo. No tenemos un criterio claro para dicha delimitación por lo cual en cada texto podrían definirse iconemas particulares, incluso por cada tipo de análisis o cada postura interpretativa. El caso del lingüista dista mucho de ser el mismo. En la lengua las unidades semánticas son perfectamente reconocibles, y su demarcación no salta de un tipo de análisis a otro; incluso para el sentido común las palabras presentan una fuerte estabilidad. En la icónica en cambio lo que en un análisis es un iconema

[los ojos de la virgen], en otro es parte de otra demarcación [el rostro de la virgen]. Se derivan de aquí que los signos icónicos a diferencia de los lingüísticos sean más inestables monemáticamente, o más propiamente, que carezcan de la primera articulación. Mientras que la expresión lingüística es discontinua y proviene de la segmentación como hemos señalado, la imagen opera sobre la continuidad plástica y denotativa. La significación lingüística proviene de la articulación entre unidades sin significado a la que les llamamos fonemas, razón por la cual el paso de “gato” a “ga” entraña la pérdida del significado y la pulverización de la palabra. Es el tránsito de lo semántico a lo puramente formal. No ocurre lo mismo con la imagen, una figura mutilada sigue portando parcialmente su significación. Si tuviésemos la imagen inicial de un gato a la que luego le recortamos la cabeza, seguiremos contando con la imagen de un gato: “un gato sin cabeza”. La fragmentación de los signos icónicos, a diferencia de los signos lingüísticos, no implica el salto de la dimensión semántica a la dimensión formal. La imagen carece de segunda articulación. Por último, En virtud de su doble articulación la expresión lingüística cuenta con principios gramaticales fuertemente definidos. Las reglas de formación de los enunciados responden a un complejo de normas sintácticas altamente codificadas y coercitivas, al punto de que se presentan como condición para la comunicabilidad. No ocurre lo mismo en la expresión icónica que aparece menos codificada y con reglas de articulación muchísimo más laxas, a tal punto que Metz llegará a afirmar en algún momento que cada realizador cinematográfico en cierta manera inventa el código con el que expresa sus mensajes (Metz, 1973). Es cierto que hay un “lenguaje visual”, pero en términos generales la imagen es poco sistemática, las leyes que la edifican son frágiles, en tanto se hayan permanentemente subvertidas y reformuladas. Propiamente en la imagen no hay una gramática, no por lo menos en su sentido lingüístico. En rigor no podríamos hablar de imágenes a-gramaticales tal como podemos hacerlo cuando un enunciado es inaceptable sintácticamente. Incluso en el territorio de la imagen la distinción lingüística clásica entre *lengua* y *habla* tiene poco sentido. El habla icónica, o los mensajes icónicos específicos rompen constantemente con las reglas y convenciones que ocupan el lugar de la lengua. En síntesis, podríamos decir apoyados en la investigación semiológica, que la imagen es un tipo particular de signo (el signo icónico) que se caracteriza por la concreción, la isomorfía convencional, la plasticidad, la carencia de doble articulación y la laxitud gramatical. Pero es necesario decir dos cosas adicionales: esta caracterización sólo vale para una clase de imágenes (quizás la categoría dominante, pero no todo el campo de la imagen): las imágenes figurativas, referenciales o naturalistas. Por otra parte, tenemos que decir que una vez trazado un esquemático lindero entre los signos icónicos y los demás signos, especialmente los lingüísticos, es necesario insistir en las relaciones de continuidad que establecen. Digamos que la relación entre signos lingüísticos y signos icónicos denotativos implica las discontinuidades señaladas, pero también entrañan un grupo de continuidades que hemos de indicar:

- a) La imagen, siendo un elemento central de la cultura, está en estrecha relación con la palabra. Cuando menos en cuatro sentidos:
  - Porque ambos son sistemas semánticos y sistemas simbólicos. A través de la lengua como de la icónica se insuflan y circulan los sentidos simbólicos más acuciantes de la cultura.
  - Porque bajo las condiciones adecuadas la imagen puede tener valor referencial (como en las fotografías de identificación personal) o abstracto (como en los esquemas y diagramas) tanto como la palabra puede adquirir valor icónico (cuando la poesía o la descripción permiten evocar imágenes) o plástico (en tanto las grafías lingüísticas son en sí mismas imágenes)
  - Porque la palabra, como ha indicado Barthes, puede servir de *anclaje* para la imagen (señalando el sentido que hemos de identificar en ella), o puede constituirse en su *relevo* (cuando con el discurso lingüístico complementamos la significación icónica).
  - Porque nuestra cultura construye su sentido articulando ambos sistemas, más que excluyendo uno u otro.
- b) La teoría de la imagen aún no se libera de la teoría del texto como escritura, quizás por el poder metalingüístico de las palabras, y la dificultad de argumentar con imágenes sobre las imágenes –la dificultad de una clara ostensión icónica-

Reconozcamos, finalmente, que buena parte de los esfuerzos por desmitificar el carácter natural y transparente de las imágenes (el emblemático esfuerzo semiótico por indicar su codicidad), pueden llevar a la idea equivocada de que las imágenes son un sistema sustancialmente denotativo análogo en todo al sistema lingüístico. Nada resulta más equivocado y destructivo del valor estético de las imágenes que dicha forma de abordar las cosas. La codicidad icónica es *sui generis*, y lo es porque buena parte de sus reglas de construcción y de fruición corren no por la correspondencia denotativa o ideográfica, sino por el *valor plástico*. Aunque la imagen puede denotar (indicando un modelo o una referencia), puede también subsistir como imagen sin denotar nada en absoluto (como sucede con las imágenes abstractas). Pero incluso, en la imagen denotativa, algo en ella importa crucialmente más allá de su referencia: su construcción cromática, su valor lumínico, sus *propiedades plásticas*. Antes que otra cosa, y después de cualquier consideración, las imágenes son pigmentos (o señales electrónicas u holográficas lumínicas) organizados. Reducir la imagen a puro sistema de denotación, es destruirla, precisamente, como imagen.

### **Bibliografía**

- Barthes, R. Lo obvio y lo obtuso, Barcelona, Paidós, 1992
- Baxandall, M. Pintura y vida cotidiana en el renacimiento, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Benveniste, E. Problemas de lingüística general, México, Siglo XXI, 1971
- De Saussure, F. Curso de lingüística general, 1980
- Eco, U. Tratado de semiótica general, Barcelona, Lumen, 1988.
- Gennari, M. La educación estética. Arte y literatura, Barcelona, Paidós Ibérica, 1994.
- Greimas, A. J. « Pour une sémiotique topologique » en Sémiotique de l'espace, París, Denöel/Gonthier
- Metz y otros, Análisis de las imágenes, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972
- Neisser, U. Procesos cognitivos y realidad, Madrid, Marova, 1981
- Zunzunegui, S. Pensar la imagen, Madrid, Cátedra, 1992.



