

HARE

(una técnica fotográfica)

Enrique BALLON AGUIRRE

Creen muchos que la técnica es un refugio para el truco o para la simulación de una personalidad. A mí me parece que, al contrario, ella pone siempre al desnudo lo que, en realidad, somos y a dónde vamos, aún contradiciendo los propósitos postizos y las externas y advenedizas cerebraciones con que quisiéramos vestirnos y aparecer.

César Vallejo¹.

I

De las mil y un preguntas que pueden dirigirse a las condiciones de producción de ese fenómeno o "dato" llamado *fotografía*, la semiótica planaria elige sólo esta: ¿cómo significa y qué significa una fotografía?

Hecha la pregunta, intentar responderla ha supuesto plantear previamente un nuevo objeto de conocimiento que, en primer lugar, reubicara la problemática general de la significación fotográfica desplazándola hacia un punto de vista inédito: el de la intencionalidad y la motivación del enunciador que la produce al poner en relación las cualidades sensibles de un significante visual particular, el *fotograma* (nivel de *expresión* de la fotografía) y ciertas cualidades inteligibles o de significado que permiten *apercibirlo*². Este enfoque le ahorra al analista el problema del "referente" ya que el *ecran* o *telón de fondo* epistemológico de dicho enfoque no va más allá de la organización semántica y conceptual que el hombre construye, en tanto sujeto colectivo, a partir de su experiencia sociolingüística, económica, histórica y cultural.

Dentro de la misma perspectiva y en segundo lugar, el hecho fotográfico no es observado "genéticamente", esto es, según las etapas

1. B. N/E 2289, inf. 77-78; *El arte y la revolución*. Musca Azul. Lima, 1973, p. 68.

2. Wundt distingue así *percepción* y *apercepción*: "el ingreso de una representación en el campo interno de la mirada, lo llamaremos *percepción*; la entrada en el punto central de la mirada, la llamaremos *apercepción*". Para Leibniz, quien introdujo el concepto, la *apercepción* era la entrada de una percepción en la conciencia, cf. Piéron, Henri. *Vocabulaire de la psychologie*. Presses Universitaires de France, Paris, 1968, p. 28.

3. J. M. Floch distingue así lo figurativo de lo figurar: "lo figurativo implicaría el recorte (el desglase) usual del mundo natural, su conocimiento y su ejercicio por parte de aquel que en la imagen reconoce objetos, personajes, gestos y situaciones. En cuanto a lo figurar, sería un figurativo... 'abstracto', que implica una articulación -- aprendida o producida, importa poco-- del mundo visible construido, pero cuyas unidades no están todavía 'hechas' (en el sentido de 'dispuestas') a las figuras del mundo 'natural'. Por lo demás, figurativo y figurar pueden coexistir en el mismo texto

ocurrencia" (*Peñes mythologies de l'œil et de l'esprit - Pour une sémiotique plastique*. Col. Actes sémiotiques. Éditions Hatès-Benjaminus. Paris-Amsterdam, 1985, pp. 18-19).

4. Barthes, Roland. *L'obvie et l'obtus*. Éditions du Seuil. Paris, 1982, p. 197.

5. A. J. Greimas. *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*. "Documents", VI, 60. Paris, 1984, p. 12. R. Barthes escribe, a este propósito, que "en la fotografía una pipa es siempre una pipa, irreductiblemente. Diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento; están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios" (*La cámara lúcida - Nota sobre la fotografía*. Editorial

de su creación, sino "generativamente" puesto que se intenta explicar el modo de producción del sentido desde sus articulaciones semánticas más simples presupuestas en los niveles virtual y actual, hasta su realización en el nivel de la compleja manifestación fotográfica.

Ambos postulados permiten así abordar ese significanté plástico monoplano que es el fotograma, estudiando su *dimensión figurativa* y en ella calibrando la *densidad* semántica que la caracteriza e individualiza. Ahora bien, la aplicación de la percepción fotográfica --lectura planaria que, desde luego, no excluye cualquier otra lectura perceptiva o distintos modos de conocimiento que no sean éste-- para la descripción adecuada de la gradual densidad semántica de esa dimensión figurativa, requiere establecer unidades significantes mínimas, es decir, aquellos rasgos fotográficos constitutivos del fotograma que al articularse determinen su proclividad sea hacia la *iconización figurativa* (anafórica), sea hacia la *abstracción figurar* (catafórica)³. En efecto, la abstracción por más escueta y alquitarada que se muestre siempre, como sostiene R. Barthes, "se parece a algo"⁴.

Pero antes de precisar las características de los rasgos figurativos y figurales, creo oportuno señalar el hecho de que la dimensión figurativa común a las manifestaciones planarias (planos arquitectónicos, pinturas, afiches, etc.) tiene en los fotogramas una nota particular por lo menos: las figuras allí manifestadas son siempre figuras del nivel de la expresión que llevan consigo un ingrediente infaltable, la persuasión sustantiva "esto es esto" (complementaridad modal: /no-ser/ + /estar/) y veridictoria "esto ha sido" (complementaridad modal: /no-ser/ + /parecer/) de orden testimonial. De ahí que la fotografía sea un objeto planario entre los demás objetos planarios del mundo ("esto es esto") y a la vez un objeto que ostenta representaciones icónicas susceptibles de ser "identificadas" por su reducción bidimensional: las restricciones técnicas de la fotografía hacen de ella "el colmo de la iconicidad"⁵, pero sus figuras dependen --como veremos más adelante-- de la lectura humana del mundo ("esto ha sido"), no del mundo (tridimensional) mismo.

Tal es a mi modo de ver la singularidad de la fotografía que al mismo tiempo que preserva el instante captado --capturado-- lo *desemantiza*; efectivamente, la reducción del volumen al plano, propia de la fotografía (diferente a la desagregación del diseño, a la representación geométrica o pictórica), hace de lo figurado "un saber casi antropológico"⁶ y, en cuanto la fotografía es producto de un acto humano, esa reducción asegura "su naturaleza esencialmente histórica y cultural"⁷. La fotografía, la escritura luminescente⁸, a pesar de ser entonces un objeto histórico y cultural en sí mismo, es *indiferente* respecto del acontecimiento que presenta (de hecho, la fotografía a la manera de Libia en la ópera *PHIAËTON* de Lully, podría hacer suya la divisa: "Feliz como un alma indiferente..."); ya se trate de un álbum de fotos familiar de donde emana la pintoresca casuística de la trivial

"historia" clásica o las fotos de prensa que registran la frenética actuación del sujeto colectivo (la no menos pintoresca "historia" cotidiana de la etnia), la indiferencia es la ineptia constitucional de la fotografía: del "hecho histórico" ella identifica sólo "lo figurado literal" congelado por siempre jamás.

Me permitiré ahora extraer un corolario de lo que vengo diciendo: la fotografía como los otros objetos planarios --cuadros, planos arquitectónicos, etc.-- es apercibida a la vez como un conjunto *significante* y como un orbe de *determinaciones de significado* procedentes de la logósfera⁹ del espectador, pero en ella, a diferencia de esos otros objetos planarios, se articulan bien los tres sentidos castellanos derivados del vocablo latino arcaico *SPICERE* (= contemplar, mirar): *espejo*, *espectáculo* y *espectro*. Inevitablemente toda fotografía predispone en su significante, en su fotograma, esos tres efectos de sentido, pero el lector no se obliga a leerlos con igual dosis de interés; de hecho él puede destacar según su talante uno u otro, ya sea la identificación ("espejo"), la representación ("espectáculo") o, finalmente, la resurrección ("espectro") de lo allí figurado. E incluso puede acentuar esos tres sentidos en haz --negativa o positivamente-- haciendo de su conjunto una obsesión incontrolable; la foto se vuelve entonces detestable o al contrario una fuente de goce, pero siempre un objeto perverso: un fetiche, un amuleto, o quizá los dos al mismo tiempo.

Si los efectos de sentido de la figuración fotográfica son enfatizados a tal punto, la foto puede llegar a ser rabiosamente destruida o a la inversa, preservada delicadamente en una caja de recuerdos (de donde se la extrae para ser contemplada en un puro deleite personal), enmarcada y colgada en la zona "noble" de la casa (la sala, el escritorio, el comedor) o colocada en el espacio "digno" de la billetera, al lado de las tarjetas de crédito, la libreta electoral, el brevete. Nunca entre los billetes¹⁰; siempre a espaldas de ellos.

Sin embargo, el fotograma mismo puede cumplir funciones sociales independientes de los efectos de sentido mencionados, desde una función estrictamente oficiosa (como la foto de carné) hasta condensar un mensaje fuertemente ideologizado (como la foto de pancarta); es más, podemos pasar abruptamente de una a otra función si, por ejemplo, una foto de carné es ampliada hasta alcanzar las dimensiones de un anuncio: de la identificación de un ciudadano saltamos violentamente a la sublimación de un candidato.

Por eso, para encontrar una disposición armoniosa tanto de los efectos de sentido contenidos en la fotografía como de su usufructo social, se precisa de una *técnica*¹¹ que no comprenda solamente a la destreza en el manejo del aparato fotográfico --la cámara, la máquina¹²-- sino al tino, a la pericia de cierta predisposición táctica para ejecutar figuras en una imagen justa, equilibrada, donde no se detecte ni un exceso fotogénico ni una tosca nimiedad identificatoria, representativa,

Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1982, p. 33). Véase igualmente, Lindéens, René. *Éléments pour une sémiotique de la photographie*. AIMAVIDIER. Bruselas-Paris, 1971, pp. 101 a 254.

6. Barthes, Roland. "Rétorique de l'image". *Communications* N°4. Paris, 1964, p. 42.

7. J. M. Floch. *Ibid.*, p. 26. Es posible estar de acuerdo con la objeción de Floch a Barthes sobre la no pretensión de la segmentación lingüística en el análisis del significado de una fotografía de prensa, pero no con la segunda objeción ya que Barthes (*Ibid.*, pp. 15 y 20) fue el primero en afirmar la naturaleza histórica y cultural de la fotografía.

8. Si según R. Barthes, el *gramatógrafo* es aquel que escribe la escritura de un cuadro (*L'obvie et l'obtus*, p. 141), el *fotógrafo* es quien escribe la escritura de la figura iluminada.

9. Término que en el pensamiento de R. Barthes designa la "lógica" de la idea dominante (la ideología).

10. ¿De dónde viene esta atracción-repulsión de la pequeña burguesía por los signos del mercantilismo? Tal vez de una honorable tradición ancestral de Occidente: cuando el emperador romano Claudio fue reprendido en el Senado por haber llenado, en parte, las arcas del Tesoro con dineros provenientes de un tributo indigno (cierto impuesto a los urinarios públicos), Claudio tomó una moneda, se la acercó a las narices

ostensiblemente y aseveró: "No huele...".

11. En un venerable texto de Aristóteles, se encuentran las siguientes frases: "Si es posible que algo llegue a producirse sin ayuda de una técnica (capaz de producirlo) y sin preparación, más posible será que se produzca mediante una técnica poniendo en ello especial cuidado" (*Retórica*, 1392b, 5-6).

12. Este es el único punto de vista de José Ortega y Gasset en su conocida "Meditación de la técnica" (cf. *Obras completas*, Tomo V, Revista de Occidente, Madrid, 1961, p. 317 y sig.).

13. Término griego que se define del siguiente modo: 1. arte manual, industria, oficio; 2. habilidad (manual, en cosas del espíritu); 3. conocimiento teórico, método; 4. artificio, intriga; 5. medio recurso; 6. obra artística; 7. tratado sobre un arte. Para R. Barthes, la *tecné* es "una institución especulativa de los medios de producir lo que puede ser o no ser, es decir, lo que no es ni científico (necesario) ni natural" (*L'aventure sémiologique*, Editions du Seuil, París, 1985, p. 126).

14. René Thom define la *impregnancia* como "los espacios de posiciones de un observador en materia de apreciación psíquica. (Prefacio a Petitot, Jean. *Morphogénèse de la structure*, Presses Universitaires de France, París, 1985, p. 14; cf. Thom, René. *Paraboles y catástrofes*, Tusquets Editores, Barcelona, 1985).

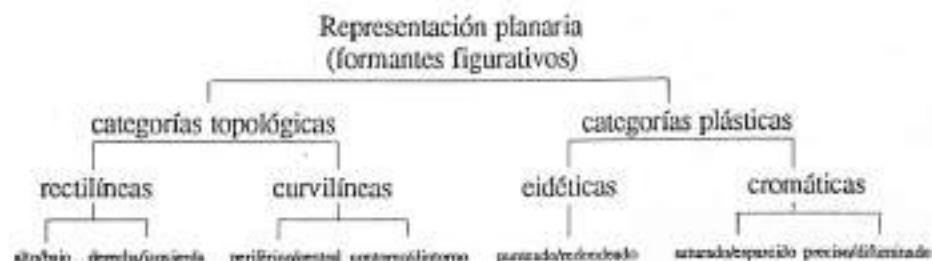
resurreccional y lo que es peor que "caiga", por desfallecimiento, en el *estereotipo* o, por demasiado brío, en el *estilo*. Así, para exorcizar esos precipitados que embotan la fotografía mostrenca, el fotógrafo busca desembarazarse de las asociaciones de ideas reiteradas por el entorno --los "lugares comunes"-- y por los propios *tics* expresivos, elaborando pacientemente aquella *TECNÉ*¹³ personal donde la práctica misma de la fotografía determina su propia teoría.

II

La teoría de la técnica fotográfica nace, entonces, de la enunciación de las fotografías, y ella, la enunciación, se constituye a partir de la intencionalidad del fotógrafo plasmada en la fotografía. Esa intencionalidad deja al descubierto las llamadas, en retórica clásica, *pruebas en la TECNÉ* ya que dependen de la habilidad y control del fotógrafo; pero también se encuentran en la muestra fotográfica las *pruebas fuera de la TECNÉ*, aquellas que escapan a la libertad de crear la fotografía contingente y por lo tanto se encuentran más allá de su alcance. Son estas los "imponderables" de la toma fotográfica que luego aparecen como inherentes a la naturaleza del fotograma mismo. La enunciación fotográfica, definida como la toma para sí, por el fotógrafo, de las virtualidades taxonómicas y sintácticas que le ofrece el sistema de significación permitido por el acto de fotografiar, recoge las pruebas en y fuera de la *TECNÉ* instituyendo de golpe al enunciator-fotógrafo, entidad abstracta que designa al *destinador* responsable de la totalidad enunciativa o mensaje fotográfico.

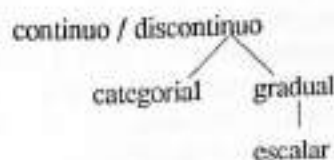
Ahora bien, el enunciator-fotógrafo al elaborar la densidad figurativa (AD INTRA) tanto figurativa como figural y convertirla en mensaje, propone a su *destinatario* --el enunciatario-espectador-- la percepción plástica (AD EXTRA). En otras palabras, el registro de la discriminación y la discontinuidad inmediata entre las imágenes fotografiadas y sus correspondencias espaciales (lo que se conoce como la *proxémica* de la fotografía), responde a la intencionalidad del enunciator-fotógrafo en la medida en que su técnica obedece a una estrategia o *impregnancia*¹⁴ susceptible de contraer una relación de intersubjetividad convenida, en cierto modo, con el destinatario. Todo ello exuda y distribuye los "valores posicionales", esto es, los elementos pertinentes de descripción de los dos órdenes paradigmáticos de base: el de las *categorías topológicas* rectilíneas y curvilíneas y el de las *categorías plásticas* que comprende a las unidades mínimas segmentables en el fotograma --el significante fotográfico, no lo olvidemos-- y sus combinaciones en *categorías eidéticas* aislantes y discriminadoras (constituidas) de esas unidades, y en *categorías cromáticas* o captaciones individualizadoras constituyentes e integrantes de los términos. Esto explica que la función que el espectador atribuye a un término en relación a los otros, pone en juego ambas *relaciones semánticas*, conceptuales, estructuradoras en el fotograma de la morfología de lo fotografiado donde se

incluye, por cierto, a la oposición *negro/blanco* como categorías cromáticas pertenecientes de suyo a las fotografías "en blanco y negro", lo que indica bien su carga semántica de definición cromática (no obstante que su definición axiológica las considera como "no-cores"). Resumiendo todo lo dicho, tenemos en seguida el diagrama de los componentes categoriales¹⁵:



Una vez propuesto el bastidor taxonómico de los rasgos topológicos y plásticos para el análisis, debe tenerse presente las siguientes advertencias: a) la *competencia* del espectador (del lector de fotografías) --como en su caso la competencia léxica¹⁶-- no es genérica sino relativa; b) no siendo posible establecer de una vez por todas el inventario de las categorías planarias, el examen de cada corpus sólo precisa de las categorías pertinentes para su estudio en tanto micro-universo construido; c) las combinaciones de las unidades mínimas en cada fotograma constituyen las *figuras plásticas* que reunidas determinan, a su vez, las *configuraciones plásticas* de complejidad variable; unas y otras son *formantes figurativos* que deben ser distinguidos, ahora, de los llamados *formantes plásticos*, "organizaciones particulares del significante que sólo se definen por su capacidad de ser reunidas e incorporadas por significados, constituyéndose así en signos"¹⁷.

La organización sintagmática de las unidades precedentes, dispone al fotograma como un *texto significante*, esto es, como una fotografía donde se plantea la oposición inaugural *matizado/contrastado*, lexicalizaciones apropiadas para la semiótica planaria de la oposición fundadora:



Las primeras unidades sintagmáticas de "tensión" son los llamados *contrastos plásticos* y se definen por "la co-presencia, en la misma superficie, de términos opuestos (contrarios o contradictorios) de la misma categoría plástica (o de unidades mayores organizadas de la misma manera)"¹⁸; estas unidades son susceptibles de describirse en cuanto antítesis que combinan a lo menos dos términos de la misma cate-

15. Este diagrama resume algunas de las oposiciones categoriales de base del nivel fundamental de la forma del significante planario que nos interesa, el fotograma (cf. A.J. Greimas. *Ibid.*).

16. cf. Ballón Aguirre, Enrique. "Introducción a la lexicografía en lenguas andinas y selváticas". En "Amazonia Peruana" N° 13, Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica. Lima, 1985, p. 64.

17. A. J. Greimas. *Ibid.*, p. 17.

18. A.J. Greimas. *Ibid.*, p. 18. J.M. Floch advierte que "todo contraste no se define por el sólo hecho que realiza el término complejo de un categoría visual. Si se apprehende la imagen como un continuo discursivo, se considerará al contraste como el resultado de la textualización de los dos contrarios individualizados de la categoría de donde deriva el término complejo" (*Ibid.*, pp. 23-24).

goría, contiguos o no, presentes en la misma superficie.

Cuando ya no se trata de términos contrarios o contradictorios sino de la iteración de un mismo término pero contextualizado esta vez en una configuración plástica diferente, estamos frente al segundo tipo de unidades sintagmáticas de "isotopía" llamadas *anáforas plásticas*. La lectura de la fotografía puede ser así orientada principalmente por la aprehensión continua (anafórica) o discontinua (contrastiva) de los signos que la componen y luego, en una segunda instancia, por las categorías y formantes figurativos en cuanto "indicadores de orientación" en la lectura del texto fotográfico. En todo este proceso destacan las categorías que producen la iconización de lo figurativo, en especial el contraste simple *claro/sombrio* y el contraste de expresión de contenido *claro/oscuro*, además de los dispositivos productores de los efectos de "profundidad", serie íntimamente relacionada con el código semántico en la competencia del enunciatario-espectador, es decir, su experiencia semiótica del mundo natural y social.

El código semántico tiene además otra función capital, la interpretación del significante plástico por medio de la formulación de los "efectos de sentido" con un metalenguaje especial, un verdadero sistema de significados capaz de controlar el sistema simbólico deducido. De tal manera que si al describir una fotografía tenemos los efectos de sentido "dureza" y "pesadez", otros términos del mismo fotograma u otro pueden producir los efectos de sentido opuestos "blandura" y "levedad" (como ocurre con los formantes figurativos de la foto N° 4). Se ve así que el dispositivo de oposiciones obra correlativamente al sistema de formantes inscrito en el fotograma, pero si bien el sistema de significados homologa la oposición *dureza/blandura* gracias al eje semántico /material/, en el nivel de los formantes figurativos ¿es posible establecer una homologación semejante entre las categorías plásticas eidéticas *aristado/sinuoso*? No, no es posible y es justamente porque en realidad la correlación mencionada es *parcial y no total* entre los niveles del significante y del significado, que la organización de la significación (MODUS SIGNIFICANDI) en los significantes planarios como el fotograma es siempre un *micro-código semántico semi-simbólico*: se encuentra una conformidad no entre elementos aislados de uno y otro nivel --como en los lenguajes formales-- sino entre sus *categorías*¹⁹ como en las lenguas naturales y sobre todo en el lenguaje poético (en nuestro caso, la conformidad es: *aristado : sinuoso : : dureza : blandura*).

De esta manera, la identificación icónica excesiva y machacona a que nos invita la "objetividad" de las fotografías familiares ("aquí reconozco a fulanita y allí a menganita"), de prensa y de propaganda ("estos son pantalones WRANGLER y no otros"), es suplantada por la TECNÉ del fotógrafo "artista" quien nos propone en sus fotografías una densidad semántica caleidoscópica, lúdica, variada, en suma, espectacular.

19. F. Thürlemann ha demostrado la homologación puntillado; redondeado : : /terrestre/ : /celeste/ en las obras de Paul Klee (cf. Paul Klee. *Analyse sémiologique de trois peintures*. L'Age d'Homme. Lausana, 1982) y J. M. Floch la homologación modelado : liso : : /desnudo/ : /adornado/ en una fotografía de Edouard Boubat y contracción (intersección) : expansión (adjunción) : : /resultado feliz del combate/ : /guce de la felicidad/ en Wassily Kandinsky (*Ibid.*). Aunque con otros criterios, Juan Angel Magarinos de Morentin llega a resultados comparables en su estudio de una pintura de Juan Carlos Pizarro titulada *Tres lunas sobre el lago* (cf. *El cuadro como texto - Aportes para una semiología de la pintura*. Ediciones Tres Tiempos. Buenos Aires, 1981).

III

Luego de esta sucinta presentación de los aparejos con los que trabaja la semiótica planaria en el estudio de la significación fotográfica y antes de examinar el corpus de fotografías de Billy Hare aquí incluido²⁰, expondré, del modo más breve, un problema semántico que hasta donde llega mi información ha sido muy poco estudiado y únicamente desde la filología: la naturaleza del *enantiosema*²¹.

¿Qué es un *enantiosema*? Vaya, este vocable a pesar de su desmadejada apariencia es un neologismo bastante preciso: designa la propiedad de ciertos significantes que contienen, en sí mismos, significados contradictorios. Pero, ¿es posible que una misma palabra extreme de tal modo la anfibología hasta significar conceptos absolutamente opuestos entre sí, su afirmación y su negación *a la vez*? En las lenguas indo-europeas encontramos estos significantes bifrontes, de ambigüedad extrema, por ejemplo, el radical latino SACER²² (de donde deriva el castellano "sacerdote") significa, al mismo tiempo, "bendito" y "maldito", "consagrado a los dioses" y "manchado con una suciedad imborrable", "digno de veneración" y "que suscita horror"; las palabras castellanas *escatológico*: "creencias sobre la vida eterna y de ultratumba" y "referente a los excrementos y suciedades"; *mitra*: "dignidad de arzobispo u obispo" y "rabadilla de las aves"; *encantusar*: "encantar" y "engatusar", etc.

Como se ve, los semas de la contradicción (+/-) conviven subterráneos en un sólo significante produciendo esa terrible antítesis de atracción-repulsión que Sigmund Freud denominó "lo sórdido". Semejante reunión violenta --algo diabólica y macabra-- de significados contradictorios en un único significante, es insoportable, escandalosa, y así el empleo discursivo de esas palabras ha inclinado el astil de la balanza tan exagerada y descomedidamente en sentido positivo, que la experiencia social de la lengua no recuerda más el aspecto negativo de la coyunda significativa. En ellas como en tantas otras expresiones, el tabú censura el significado indecible.

Y a todo esto, siendo las articulaciones categoriales de los contenidos homologables aún si la sustancia cambia, ¿es posible encontrar *enantiosemas* fuera de las lenguas naturales? Una ojeada a la pintura renacentista nos proporcionará, además de una multitud de gradaciones contrarias matizadas, apreciable cantidad de *enantiosemas* plásticos variados: desde los contrastes antitéticos característicos de los universales semánticos *vida/muerte* en una sola tela hasta la coexistencia de contrariedades en el nivel temático tales como *infernial / celestial*, *desollado / vestido*, *infancia / ancianidad*, *concupiscencia / santidad*, los términos o semas de las oposiciones categoriales de su lectura tradicional se instalan en el significante pictórico --el pictograma-- a favor de la deixis eufórica.

20. Este corpus compuesto por siete fotografías, ha sido extraído de la exposición fotográfica de Billy Hare en la Municipalidad del Distrito de Miraflores, Lima, en noviembre de 1985.

21. El término *enantiosema* ha sido acuñado por R. Barthes (cf. *L'obvie et l'obtus*, p. 95; véase igualmente *Roland Barthes*, Editorial Kalros, Barcelona, 1978, pp. 50 y 79-81) y se compone con los radicales griegos *enantios* (= "oponer la fuerza a la fuerza", "enfrentar cara a cara, en presencia", "ser contrario", "adverso", "hostilidad") y *sema* (= "señal", "distintivo", "marca").

22. Emile Benveniste analiza exhaustivamente este significante contradictorio en su *Vocabulaire des Institutions Indo-Européennes*, Vol. II, Minuit, Paris, 1969, pp. 187-198.

23. C. Gandelman define la metastabilidad como la "reversibilidad constante de ciertos signos visuales, cuando ellos son objeto de nuestra observación" ("Pour une vision tridimensionnelle du carré constitutionnel: le champ sémantique 'metastable' du 'sacré'", en *Sémiotique et bible* N° 30, junio de 1983, p. 16). Las propiedades formales de la metastabilidad aparecen en D. Katz. *Psicología de la forma*. Espasa Calpe. Madrid, 1961, pp. 50-53 y sus propiedades matemáticas en P.T. Saunders. *Una introducción a la teoría de catástrofes*. Siglo Veintiuno. Madrid, 1983, pp. 116-120.

24. J. Ortega y Gasset escribe en sus "Meditaciones del marco" lo siguiente: "La pared donde cuelga la obra de Rogeoyos no tiene más de seis metros. El cuadro desplaza una mínima parte de ella y, sin embargo, me presenta un amplio trozo de la región bidimensional: un río y un puente, un ferrocarril, un pueblo y el curvo lomo de una larga montaña. ¿Cómo puede estar todo esto en tan exiguo espacio? Evidentemente, está sin estar" (*Obras completas*. Tomo II. Revista de Occidente. Madrid, 1961, p. 311).

25. A. J. Greimas. *Ibid.*, p. 8.

26. R. Barthes afirma, por su parte, que "la lectura depende aquí estrechamente de mi cultura, de mi conocimiento del mundo" (*L'obvie et l'obtus*, p. 22).

27. A.J. Greimas. *Ibid.*, p. 9.

En la misma vía, cierta tradición de estudios iconográficos ha llegado a sostener que un tipo especial de *enantiosemas*, los metastables semánticos e incluso la metastabilidad en general²³, son una propiedad de toda representación plástica; se sostiene, en efecto, que los objetos representados en una tela *están y no están a la vez* (contradicción modal sustantiva: *estar/ + /no estar*)²⁴ ya que la tela, soporte material del significante planario, afirma su identidad gracias a los objetos allí pintados: el cuadro será denominado según el género de representación-referencia que le compete, un "retrato", un "paisaje", un "bodegón"...

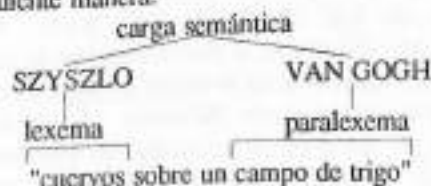
La "evidencia" indicada supondría, pues, la copresencia de dos sistemas significantes que se remiten término a término; la inteligibilidad de la pintura surgiría del tipo de gravitación representativa que comparte con el "trozo" de realidad aludido por ella misma. La matriz significativa de esa representación sería, a su tiempo, la *función referencial* garantizadora del inteligible pictórico y su evaluación ("está bien pintado *porque* se identifica con el original"). Empero, desde el punto de vista semiótico, el QUID PRO QUO "estar sin estar" es una falsa evidencia: en la superficie de un lienzo sólo se puede representar las propiedades planarias del objeto, haciéndole sufrir a éste "una fuerte reducción" de sus cualidades espaciales originales específicas; de ahí que, afirma A. J. Greimas, los "objetos" pintados "puedan ser tal vez identificables en cuanto figuras, mas no en tanto objetos del mundo"²⁵, ya que la identidad de los objetos no depende de la naturaleza o del mundo sino de "la lectura humana del mundo" y esta es, necesariamente, social, histórica y culturalmente relativa²⁶. Por lo tanto, es el código de significados y de connotaciones sociales puesto en juego y no la simple identificación de significantes figurativos y reales, el que permite su inteligibilidad: "se comprende así que es la proyección de esa red de lectura --especie de 'significado' del mundo-- sobre una tela pintada la que permite reconocer el espectáculo que ella pretende representar"²⁷.

Repito, no se trata de una relación de semejanzas o parecidos entre el significante pintado (el pictograma) y su filiación analógica con los objetos del mundo, lo que determina esa supuesta interpretación metastable del cuadro, sino del *sistema de valores semánticos culturales* que posibilita, pese a la naturaleza absolutamente distinta del significante pictórico (planario: bidimensional) y la de los objetos del mundo (espacial: tridimensional), una lectura común entre ambos, una correlación semi-simbólica que a mi modo de entender dirige el sentido en una de estas dos direcciones: los códigos de significado pueden estar preferentemente orientados sea en un sentido *identificador* --hablándose, entonces, de sentido *anafórico*--, sea en un sentido *interpretativo* --hablándose, ahora, de sentido *catafórico*.

Veré de explicarme mejor ilustrando lo dicho con un ejemplo. Tomemos el conocido cuadro de Vincent Van Gogh *Cuervos sobre un*

campo de trigo (1890) donde se representa efectivamente, además de unos "cuervos" y un "campo de trigo", un "cielo"; aún desconociendo el título del cuadro, me será dable "reconocer" en las escuetas pinceladas esas figuraciones gracias al código cultural que manejo. Efectivamente, la correspondencia aperceptiva entre las series *arriba* : *mancha azul* : "cielo" : : *abajo* : *mancha amarilla* : "campo de trigo" es una convención identificatoria caucionada sólo por mi experiencia socio-perceptiva, dado que si contemplo el mismo cuadro puesto de cabeza, puedo establecer la correspondencia entre las series *arriba* : *mancha amarilla* : "cielo crepuscular" : : *abajo* : *mancha azul* : "mar en borrasca". ¿Qué función cumple aquí, entonces, el título? El enunciado "cuervos sobre un campo de trigo" *ancla cierto calco notional* entre la figuración pictórica y los objetos del mundo elegidos por la representación; digo "cierto" porque este título es una *anáfora cognoscitiva* que sólo enlaza la correspondencia "casi total" entre la pintura y lo pintado ("cuervos sobre un campo de trigo" = "cuervos" + "campo de trigo" - "cielo"); el título no es más que una etiqueta. Algo semejante sucede con los "cuervos", pues no es la identificación de los significantes ("cuervos artificiales" = "cuervos naturales") lo que me permite leer la pintura; es el significado conceptual "cuervos" (= /volatilidad/ + /negrura/) codificado en mi competencia aperceptiva, el que se manifiesta a través de dos significantes diferentes (planario y espacial), permitiéndome la identificación parcial entre uno y otro.

Contemplemos ahora el cuadro de Fernando de Szyszlo también titulado *Cuervos sobre un campo de trigo* (1973). Las categorías plásticas no son allí iconizaciones figurativas como en el cuadro de Van Gogh, sino abstracciones figurales con categorías eidéticas y cromáticas carentes, por lo tanto, de remisiones directas de orden analógico, icónico o de imitación. Se trata de una pintura polisémica donde los significados "flotan", pudiendo el espectador, para su intelección, elegir unos e ignorar otros. El carácter intelectual del código de significados ya no es, pues, identificatorio como en el caso anterior sino *interpretativo*, es decir, *catafórico*²⁸: el título cumple aquí la tarea de señalar en la pintura *un nivel* de percepción entre otros posibles²⁹ y ensaya "fijar" algunos significados para el espectador, evitándole así la total incertidumbre interpretativa característica de este tipo de obras. En cuanto a la apercepción guiada por el título se centra casi exclusivamente en la categoría semántica /corvidez/ (de "córvido", lat. CORVUS, cuervo; gr. EIDOS, forma) ya que "trigal" (i. e. "campo de trigo") apenas es insinuado con tres trazos cortos amarillo-claro y amarillo-naranja en diagonal. La carga semántica nominal se reparte desequilibradamente en el enunciado-título, según se trate de una u otra pintura, de la siguiente manera:



28. La función catafórica en la plástica contemporánea es, ciertamente, mucho más amplia; sólo interesa aquí destacar el aspecto señalado.

29. Escribe a este respecto R. Barthes que "de un extremo al otro de su historia, el arte es sólo la variada controversia de la imagen y del nombre; tanto (en el polo figurativo) el nombre exacto reina y el signo impone su ley al significante; tanto (en el polo 'abstracto' -lo que está muy mal dicho) el Nombre huye, el significante, al explotar sin cesar, busca deshacerse significado testarudo que quiere volver para formar un signo" (*L'obscur et l'obscure*, pp. 207-208).

30. Podría agregarse otros semas metafóricos tales como /crepuscularidad/, /heliosidad/, /azoramiento/, /asuridad/ (recuérdese que "asurar" significa, a la vez, "abrazar los sembrados al calor excesivo", "requemar los guisados" y "causar desasosiego, intranquilizar"), etc., que se desprenden de la "atmósfera" del cuadro, pero ellos obedecen a una lectura "idiotectal". Cabe sí destacar en el "fondo" la ubicación metastable que cumple la función de *dinamizar* todas las categorías cromáticas figurales del lienzo.

31. Ciertos casos de anamorfosis pueden ser también incluidos aquí, por ejemplo, la calavera del cuadro "Los embajadores" de Hans Holbein el Joven, dos diseños del "Codex Atlanticus" de Leonardo, el "Retrato de un hombre ante una balaustrada" atribuido a Johann König (cf. J. Balrusalitis, *Anamorphose ou magie artificielle des effets merveilleux*. Flammarion, París, 1955). Las "cabecitas compuestas" de Arcímboldo son, desde este punto de vista, sagrados. La lectura de sus cuadros es siempre reversible pues sí, por ejemplo, en su tela titulada *Cocinero*, de un lado leo "cabecita", del otro leo "contenido de un plato de legumbres", pero mientras la primera lectura es figurat, la segunda es figurativa.

32. Ello excluye la apreciación inmediata del signo fotográfico que, como el signo lingüístico (la palabra, el lexema), es sólo la unidad del nivel de manifestación compleja y por lo tanto la muestra de un uso; la semiótica planaria estudia los

Por esta razón, en la pintura de Szyszlo encontramos además de los semas /volatilidad/ y /negrura/ compartidos con el cuadro de Van Gogh, las categorías topológicas y plásticas que permiten leer los formantes figurativos y plásticos /largura-conicidad/ ("picos") + /reflexividad metálica/ ("plumas") + /camivorosidad/ (/necrofagia/)³⁰.

De nuestra rápida excursión, me interesa dejar por sentado dos postulados: el primero, que los *enaniosemas* plásticos comprenden únicamente aquellos pictogramas (o fotogramas, en su caso) donde el código perceptivo pone en situación de oposición dos significados contrarios o contradictorios en el mismo eje categorial; el segundo, que la metastabilidad no es una propiedad general de las representaciones plásticas, sino que se limita a algunos casos específicos de graficación como el cubo de Necker, el "pato-conejo" de Jastrow-Wittgenstein, la copa de Rubin o el biestables de Fisher³¹.

IV

El corpus constituido con siete fotografías de Billy Hare tiene una característica común: las fotografías no han sido tituladas, es decir, carecen de anclajes lingüoescriturales que permitan decidir el nivel de aperccepción susceptible de orientar la interpretación ya que la identificación es simple (piedras, dunas, esculturas, triciclo, niños...); son figuraciones (figurativas y figurales) sin determinación semántica indicial.

Si esto es así, ¿cómo describir la TECNÉ —las condiciones de producción— del significado y sentido del corpus desde su indeterminación semántica? Ya sabemos que la semiótica planaria opta por considerar directamente al fotograma no en su dimensión insitucional (estética, artística, autorial, estilística, etc.) sino en su dimensión social, esto es, como texto significante³². Y los fotogramas que componen nuestro texto significante están tramados con esos no-signos llamados figuraciones de densidad semántica variada, un verdadero sistema de significación cuyo estudio es nuestro objeto de conocimiento obvio.

Comenzaré, pues, por recordar que cuando M. Scuphor³³ menciona la palabra holandesa VLAKVERDELING —Piet Mondrian gustaba emplearla con frecuencia— señala que su sentido no es "organización del espacio" sino "división (o reparto) de la superficie plana". La semiótica planaria comienza por establecer justamente la VLAKVERDELING del corpus que analiza, es decir, las operaciones de desciframiento de los fotogramas (el "habla" espacializada del enunciador Hare). En efecto, la discriminación de las imágenes y sus interdependencias espaciales (la *proxémica* fotográfica) funda, he dicho, los valores posicionales a ser descritos. La taxonomía pertinente predispone así los términos de los contrastes plásticos, definiendo los tipos de "tensión" propios del conjunto significante estudiado.



La Hueva, Ica, 1984.

Foto N° 1



Sacsayhuamán, Cusco, 1984.

Foto N° 2



Cusco, 1985.

Foto N° 3



Toro Muerto, Arequipa, 1984.

Foto N° 4



Cusco, 1985.

Foto N° 5



Cusco, 1985.

Foto N° 6



Cusco, 1985.

Foto N° 7

Veamos luego la manifestación de los principales contrastes desde el monocromatismo (gama de grises) determinada por la oposición *claro vs sombrío* que cruza a todas las fotografías del corpus, no sin antes advertir que si bien es indiferente la descripción de derecha a izquierda o a la inversa (como en la escritura bustrófedon), optaré por la orientación corriente de izquierda a derecha. Los contrastes son los siguientes:

a) La oposición categorial plástica *aclorado/sombreado* en las fotografías a estudiar, no se presenta de manera abrupta, nítida. Las orillas de cada categoría tocan a su opuesta en un desvanecimiento gradual, salvo en pequeñas zonas como el cuadrante superior derecho de las fotos 5 y 7 ó las dispersas en la foto 6³⁴. La distribución topológica se guiará por el efecto de *luminosidad* según las subcategorías *tenuidad / intensidad* y sus respectivas especificaciones, a partir de las categorías topológicas rectilíneas que perfilan la zonificación de cada fotografía: *alto vs medio vs bajo; izquierdo vs medio vs derecho; fondo vs sobre haz; escaleno izquierdo vs escaleno derecho*³⁵.

La organización lograda consta de los términos:

1. *Tenuidad*

1.1 *Saturada: alto: sombreado atenuado / medio: aclarado y sombreado marcado en siluetas opacas / bajo: sombreado atenuado y acentuado; marcado en siluetas semiopacas y nítida (foto 1).*

1.2 *Esparcida: alto: aclarado / medio: sombreado simple, atenuado y acentuado / bajo: sombreado (foto 4).*

1.3 *Prevaleciente: alto: aclarado acentuado y neutralizado; sombreado atenuado; marcado en siluetas opacas y claras / medio: aclarado neutralizado y matizado / bajo: aclarado atenuado y matizado; sombreado acentuado; marcado en siluetas nítidas y opacas (foto 6).*

2. *Intensidad*

2.1 *Polarizada: izquierdo: sombreado quemado / medio: aclarado acentuado y neutralizado / derecho: sombreado quemado (foto 2).*

2.2 *Proyectiva: fondo general: sombreado y matizado / sobre haz alto: aclarado acentuado y atenuado regular; sombreado y marcado en siluetas irregulares / sobre haz bajo: aclarado atenuado regular; sombreado marcado en siluetas irregulares; cuadricular y neutralizado (foto 3).*

2.3 *Intercalada: alto: segmentos aclarados acentuados y atenuados; segmentos sombreados acentuados y atenuados / medio: segmentos aclarados atenuados; segmentos sombreados acentuados y atenuados / bajo: segmentos aclarados atenuados y neutralizados; segmentos sombreados acentuados, atenuados y neutralizados; marcado en siluetas nítida y opaca (foto 5).*

2.4 *Sesgada: escaleno izquierdo: aclarado acentuado y neutralizado; sombreado acentuado, atenuado y neutralizado; marcado en siluetas semiopacas, rayadas / escaleno derecho: aclarado matizado y desvanecido, trazos brillantes; sombreado acentuado (foto 7).*

"lenguajes llamados visuales, como sistema de significación y no como sistemas de signos... Una descripción del texto así realizada, es la condición --con la separación de los dos planos de la expresión y del contenido-- de la sistematización no más de los signos sino de las figuras del plano de la expresión, unidades construidas y no manifestadas" (J.M. Floch. "Quelques positions pour une sémiotique visuelle", en *Le Bulletin*. Vol. 1, Nos. 4-5, 1978, pp. 1 y 7).

33. Michel Scuphor. *Introduction, a Mondrian*. Ministère d'Etat Affaires Culturelles. Paris, 1969, p. 14.

34. El predominio casi absoluto de esta gradualidad en el corpus retenido, se enfrenta ciertamente a otros --por ejemplo, a uno constituido con fotografías de Martín Chambi-- donde la oposición no admite gradualidades sino discreciones relativamente extremas.

35. A fin de evitar los malos entendidos (por ejemplo en relación a la distribución que hace Rolena Adorno de las zonas en los dibujos de Guaman Poma de Ayala, cf. "Icon and Idea: A Symbolic Reading of Pictures in a Peruvian Indian Chronicle", en *The Indian Historian*". Vol. 12, N° 3, pp. 27 a 50) y dado que este corpus se compone de fotogramas heterogéneos, las zonas consideradas señalan únicamente las "partes" del encuadre fotográfico, por ejemplo, si divido la foto 2 en tres segmentos verticales más o menos iguales, hablaré de lado

izquierdo, medio y derecho respectivamente. En cuanto al plano lexemático elegido, no es el metalenguaje de la fotografía o de la pintura, sino el de la lengua natural castellana cuya norma es el D.R.A.E.

b) El segundo contraste es el de las categorías plásticas *aplanado / modelado* que, combinadas a las anteriores, son aprovechadas para constituir los formantes figurativos de base. La distribución se orientará, ahora, por el efecto de *resalto* según las subcategorías *realzado / conglobado* y sus respectivas especificaciones, siempre desde las mismas categorías topológicas rectilíneas. En seguida tenemos la organización a que da lugar este segundo contraste:

1. *Realzado*

- 1.1 *Modulado: alto*: aplanado flexuoso; modelado alomado / *medio*: aplanado liso; modelado en estampa esbatimentada / *bajo*: aplanado escamado y serpenteado; modelado ahondado-cóncavo en hilera y semilenticular-convexo (foto 1).
- 1.2 *Compuesto: alto*: aplanado alisado; modelado poligonal irregular, festoneado y almenado / *medio*: aplanado alisado y graficado pintado; modelado rectangular / *bajo*: aplanado alisado, cinteado y combinado; modelado áspero y rugoso, reborde lineal, en estampas independientes texturadas (foto 5).
- 1.3 *Axonométrico: alto*: aplanado alisado, combinado y veteado; modelado adintelado, alomado, resaltado rectangular, en estampas independientes y esbatimentadas; rectangular, arriñonado y conquiforme, curvado / *medio*: aplanado combinado, cinteado y teselado; modelado rebordeado angular, rectangulado / *bajo*: aplanado combinado, cinteado, teselado y manchado; modelado rebordeado rectilíneo, rectangulado, en estampas independientes, texturada acampada y floqueada (foto 6).

2. *Conglobado*

- 2.1 *Adunado: izquierdo*: aplanado fisurado irregular, áspero; modelado rugoso ahuecado; entrantes y salientes / *medio*: aplanado llano, fisurado y áspero; modelado rugoso y ahuecado, entrantes y salientes, rebordeado irregular / *derecho*: aplanado fisurado irregular, áspero; modelado rugoso ahuecado; entrantes y salientes (foto 2).
- 2.2 *Disperso: alto*: aplanado fragmentado y áspero; modelado repicoteado / *medio*: aplanado áspero y aristado; modelado biselado y graficado / *bajo*: aplanado sinuoso; modelado repicoteado (foto 4).
- 2.3 *Hacinado: fondo general*: aplanado fisurado paralelo; modelado hendido rectangular / *sobre haz alto*: aplanado cinteado vertical y horizontal; modelado estatuario en estampas esbatimentadas, en pliegues, liso, festoneado, áspero / *sobre haz bajo*: aplanado cinteado vertical; modelado estatuario en estampas independientes y esbatimentadas, en pliegues, liso, ondeado, arrugado, texturado esbatimentado (foto 3).
- 2.4 *Coacervado: escaleno izquierdo*: aplanado alisado, áspero, veteado, cinteado y difractado; modelado adintelado resaltado rectangular trunco, rugoso, en cuadrícula, rebordeado semirectilíneo, doblado, conglomerado texturado, en estampas independientes y esbatimentadas / *escaleno derecho*: aplanado cinteado y difractado; modelado

en cuadrícula, en bandas, en círculos, flabelado lineal y estrellado, en estampas independientes y esbatimentadas (foto 7).

Los formantes figurativos que resultan de la combinatoria entre los rasgos *luminosidad* y *resalto* en cada fotografía del corpus dan lugar, como se ha visto, al reconocimiento de esos "bloques de significación" que son los *formantes plásticos* y cuya disposición es sea *figurativa* ("niños", "inscripción", "piedras", etc.), sea *figural* (en la zona alta lado derecho de la foto 5, el realizado compuesto por un modelado irregular y festoneado, ¿es una "ventana", una simple "abertura", un "vano", un "compluvio"?; en la foto 3, los dos modelados estatuarios que se encuentran al pie del sobrehaz alto, lado derecho, ¿son "vasijas", "mogotes", "pastas"...?; en la zona baja, lado izquierdo, de la foto 7, ¿se reconoce una "espátula", una "paleta", un "badilejo"? conservando siempre la oposición categorial de base *continuidad / discontinuidad*. El criterio de discriminación será sin embargo, esta vez, el ordenado por el paradigma *circundante vs circundado* (o también, *intercalante / intercalado*) por medio del cual se pasa de las unidades, de un lado, discriminadoras y constituidas (categorías eidéticas) y, del otro, individualizadoras y constituyentes (categorías cromáticas), a las categorías pertinentes para el análisis tanto de orden "primitivo" (universal) como "significativo" (exclusivo del corpus). A partir del juego de los rasgos descritos en el primer nivel, veamos ahora la homologación (articulación de una apercepción y una nominación) producida en este segundo nivel de enfoque, nivel de la llamada "lectura iconizante" del corpus fotográfico:

• Foto 1:

Circundante:

• (aclarado + sombreado: /atenuado/ + /acentuado/) + (aplanado: /flexuoso/ + /liso/ + /escamado/ + /serpenteado/ + modelado: /alomado/) = "dunas";

Circundado:

• (sombreado: /marcado en silueta opaca/) + (modelado: /en estampa esbatimentada/) = "cámara";

• (sombreado: /marcado en silueta opaca/) + (modelado: /en estampa/) = "hombre";

• (sombreado: /marcado en silueta semiopaca/) + (modelado: /ahondado-cóncavo en hilera/) = "huellas";

• (sombreado: /marcado en silueta nítida/) + (modelado: /semilenticular-convexo/) = "guijarro".

• Foto 2:

Circundante:

• (sombreado: /quemado/ + aclarado: /acentuado/) + (aplanado: /lisurado irregular/ + /áspero/ + modelado: /rugoso ahuecado / + /entranques y salientes/ + /rebordeado irregular/) = "piedras";

Circundado:

• (aclarado: /neutralizado/) + (aplanado: /llano/) = "cielo".

• Foto 3:

Circundantes:

- (*sombreado: /matizado/*) + (*aplanado: /fisurado paralelo/ + modulado: /hendido rectangular/*) = "tablazón";
- (*aclarado: /atenuado regular/*) + (*aplanado: /cintado vertical y horizontal/*) = "cruz";

Circundados:

- (*sombreado: /marcado en siluetas irregulares/*) + (*modelado: /estatuario en estampas independientes y esbatimentadas / + /en pliegues/ + /liso/ + /festoneado / + /texturado esbatimentado /*) = "efigies";
- (*aclarado: /acentuado / + /atenuado regular/*) + (*modelado: /estatuario en estampas independientes y esbatimentada/ + /liso/ + /ondeado/ + /áspero/ + /texturados/ + /texturado esbatimentado/*) = "tallas humanas";
- (*aclarado: /acentuado/ + /atenuado regular/*) + (*modelado: /estatuario en estampas independientes / + /liso/ + /áspero/ + /arrugado/*) = "tallas animales";
- (*aclarado: /atenuado/ + /neutralizado/ + /cuadrícula/*) + (*modelado: /texturado/*) = "tela metálica".

• Foto 4:

Circundante:

- (*aclarado + sombreado: /simple/ + /atenuado/*) + (*aplanado: /fragmentado/ + /áspero/ + /sinuoso/ + modelado: /repicoteado/*) = "roquedal";

Circundados:

- (*sombreado: /atenuado/ + /acentuado/*) + (*aplanado: /áspero/ + /aristado/ + modelado: /biselado/*) = "peñasco"³⁶;
- (*sombreado: /atenuado/ + /acentuado/*) + (*modelado: /graficado burilado/*) = "qellqa".

• Foto 5:

Circundantes:

- (*aclarado: /segmentos atenuados/ + /segmentos acentuados/ + /sombreado: /segmentos atenuados/ + /segmentos acentuados/*) + (*aplanado: /alisado/ + modelado: /poligonal irregular/ + /festoneado/ + /almeñado/ + /rectangular/ + /áspero/ + /rugoso/*) = "muro";
- (*aclarado: /segmento neutralizado/ + sombreado: /segmento acentuado/*) + (*aplanado: /cintado/ + modelado: /rebordo lineal/*) = "acera";
- (*aclarado: /segmento neutralizado/*) + (*aplanado: /combinado/*) = "calzada";

Circundados:

- (*aclarado: /segmentos atenuados/ + sombreado: /segmento atenuado/ + /acentuado/*) + (*aplanado: /alisado/ + /graficado pintado/*) = "inscripción";
- (*sombreado: /marcado en silueta nítida/ + /marcado en silueta opaca/*) + (*modelado: /estampas independientes texturadas/*) = "niños".

• Foto 6:

Circundantes:

- (*aclarado: /acentuado/ + sombreado: /atenuado/*) + (*aplanado: /alisado/ + /veteado/ + modelado: /adintelado/ + /alomado/ + /resaltados rectangulares/*) = "muros";
- (*aclarado: /neutralizado/ + /matizado/*) + (*aplanado: /combinado/ +*

36. El "peñasco" es circundado respecto del "roquedal", pero es circundante en relación a la "qellqa".

/manchado/) = "plaza";

• (aclarado: /atenuado/ + /matizado/ + sombreado: /acentuado/) + (aplanado: /cintado/ + /teselado/ + modelado: /rebordeado angular/ + /rectangulado/) = "plataforma";

Circundados:

• (sombreado: /marcado en silueta nítida y opaca/) + (modelado: /estampa independiente coniforme/ + /rectangular/ + /irriñonada/ + /curvada/) = "pila";

• (sombreado: /marcado en siluetas nítidas y opacas/) + (modelado: /estampas independientes y esbatimentadas/ + /estampa texturada acampanada/) = "personas";

• (sombreado: /marcado en silueta opaca/) + (modelado: /estampa independiente floqueada/) = "perro".

• Foto 7:

Circundantes:

• (aclarado: /acentuado/ + /matizado/ + sombreado: /acentuado/) + (aplanado: /alisado/ + /áspero/ + /vetado/ + modelado: /adintelado resaltado/ + /rectangular trunco/ + /rugoso/) = "muro";

• (aclarado: /matizado/ + /desvanecido/) + (aplanado: /cintado/ + /rebordeado semirectilíneo/ + modelado: /en cuadrícula/) = "acera";

• (aclarado: /matizado/) + (aplanado + modelado: /en cuadrícula/) = "calzada";

Circundados:

• (sombreado: /atenuado/ + /marcado en siluetas semiopacas rayadas/) + (modelado: /estampa independiente/ + /estampa esbatimentada/) = "niños";

• (aclarado: /acentuado/ + sombreado: /acentuado/) + (aplanado: /difractado/ + modelado: /doblado/) = "lata";

• (sombreado: /neutralizado/) + (modelado: /conglomerado texturado/) = "costales";

• (aclarado: /neutralizado/) + (modelado: /conglomerado abigarrado/) = "cabezas";

• (aclarado: /acentuado/ + sombreado: /atenuado/) + (aplanado: /difractado/ + modelado: /en bandas/ + /en círculos/ + /labelado lineal/ + /labelado estrellado/) = "triciclo".

De este modo y gracias a la descripción de las unidades pertinentes de cada estrato y sus respectivas composiciones, el *proceso generativo* ha pasado desde los formantes figurativos iniciales hasta la constitución del texto plástico, es decir, de la apercepción del corpus como un conjunto de fotogramas a su aprehensión como una serie de secuencias textuales significativas.

V

Tal es el análisis semántico del nivel de *expresión* fotográfica. Los signos obtenidos en cada fotograma ("dunas", "hombre", "cámara", "huellas", "guijarro", en la foto 1; "pedras", "ciclo", en la foto 2, etc.)

corresponden, en este estadio del trabajo semiótico, al nivel de la *manifestación* que predispone, como acabo de decir, los signos en forma de *texto fotográfico*.

Ahora bien, preguntémosnos ¿cuáles son los *modos de existencia* de los signos plásticos en los textos del corpus? Como es sabido, en semiótica los modos de existencia se describen canónicamente con la intervención sea de la modalidad del /ser/ (que determina el modo de existencia *noumenal*), sea de la modalidad del /parecer/ (que define el modo de existencia *fenomenal*). Puesto que en la fotografía identificamos *figuras* mas no objetos, el estatuto existencial de esas figuras es de orden fenomenal (la interpretación fotográfica depende de ese "parecer" figurado o figurado), pero a diferencia del discurso en lengua que establece sólo una relación fiduciaria (rf) con la existencia noumenal³⁷, en la fotografía la relación fiduciaria es, primero, con la modalidad del /ser/ y en seguida con la modalidad del /estar/, modalidad esta última que articula a los anteriores de modo de existencia *cósico*. En resumen, el /saber/, esto es, la identificación y la significación logradas por medio de la interpretación fotográfica, obedece a la siguiente operación:

$/parecer/ + rf(/ser/ + /estar/) = /saber/$ (identificación y significación).

De ahí que el *procedimiento* seguido para "asegurar" la interpretación, haya consistido en el establecimiento de un primer verosímil -estatuto según el /parecer/- confirmado por un segundo verosímil, -sustantivado, de las figuras-signos -estatuto según el /ser/ (que se articula a la vez como término de la categoría de la veridicción y de la categoría de la sustantivación)³⁸- y, por último, la reafirmación del verosímil sustantivado que cierra el "hacer interpretativo", el estatuto del /estar/.

En cuanto al *proceso* de lectura del "espectáculo que pretenden representar las fotografías del corpus" es, concomitantemente, el resultado de tres lecturas imbricadas entre sí, también con la intervención de la relación fiduciaria establecida entre ellas: la primera, *descriptiva*, obra con el /parecer/ surgido de la combinatoria confiante entre los formantes figurativos y plásticos; la segunda, *iconizante*, con el /ser/ de los signos plásticos figurados y luego lexicalizados; finalmente, la tercera, *identificante*, con el /estar/ que escinde las oposiciones contextuales (/lo otro/ vs /lo mismo/) de dichas figuras-lexemas, sellando así la identidad del texto planario (la fotografía) en cuanto tal: la "evidencia" de lo fotografiado.

Los tres modos de existencia interdependientes, prefiguran, entonces, los siete textos planarios del corpus. ¿Qué "dicen" esos textos?, ¿qué "significan" las fotografías del corpus? La decisión de su enunciador por el cromatismo más escueto *blanco/negro* (axiológicamente, recordemos, no-colores) para la figuración fotográfica, presupone una apuesta competente a favor de *lo elemental*: arriesgarse por la mera *afirmación* de cada figura, evitando radicalmente el lirismo del

37. cf. Greimas, A.J., *Maupassant - La sémiotique du texte*, Editions du Seuil, Paris, 1976, pp. 107-108.

38. cf. Ballón Aguirre, Enrique, "Las modalidades sustantivas". En *ACTAS DEL II CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE EL ESPAÑOL DE AMERICA*, El Colegio de México, México, 1986, pp. 78-97.

coloreado fotográfico. Las figuras son figuradas (afirmadas) aquí con prolijidad desleída; ellas, las figuras, no figuran así un "producto", un contrato de venta o la tiranía de un concepto disciplinado, pero tampoco la violencia de una propaganda, de una codicia, de una apetencia rapaz y concupiscente; no sirven de cebo, de anzuelo excitante (seducción), posesivo, dogmático, designan simplemente.

En la lectura contemplo allí una ética (moralidad) y una hética (estrictéz) de la figura; son figuras que "miran de frente": ni desde la institución ni desde la ideología (arqueológica, turística, dignataria, profesional paisajística... simpática). No dejan en mí la impronta de alguna agresividad culturalista, sino de su verdad primera; las piedras son piedras encimadas, superpuestas y ensambladas, no monumentalizadas³⁹; los santos son estatuas, no imágenes devocionales; la plaza es --acorde con su definición para-- un lugar ancho y espacioso dentro de un poblado, no tema de una postal..., es decir, la enfática verdad objetiva de la figura presa en el fotograma por el objetivo de la cámara. No su "parecer-ser-estar" burgués⁴⁰ sino, en lo posible, su "parecer-ser-estar" *material* figurado en cuanto tal: tal cual.

IDEM PER IDEM, la utopía de la identidad en sí que, no obstante, significa. Y como en palabras de Annie Ordóñez, lo que significa significa, en nuestro caso ¿qué significa lo que allí se significa? por lo pronto ¿la identidad de la tautología mate!; ¿no es "mate", por ventura, toda figuración que carece de lustre y brillo? Pues bien, aquí leo esa TECNÉ que hace posible la ficción de la "matidad" figurada. Pero si extremamos la tautología ¿hay un colmo de lo "mate" figurado? Ciertamente y muy antiguo: las sombras y las siluetas chinescas (también llamadas "sombras invisibles") tan del gusto de los siglos XVIII y XIX (rememoremos las siluetas de Goethe, Voltaire, Mahler dirigiendo, los garabatos y diseños de Kafka), alcanzan sólo a simular el perfil de lo figurado ya que el "lleno" es una mancha muy negra⁴¹.

Se trata, en esas sombras, de una "matidad" excesiva; al contrario, la medida de estas fotografías se revela en la práctica de la tenuidad justa (justo una tenuidad) que no mancha la figura al matizar constantemente la oposición categorial *claro vs sombrío*. Fotos "trabajadas" más en el espíritu que en la toma, "pronuncian" sus figuras de modo moderado, circunspecto (no modoso), en suma, prudente.

Es, entonces, a partir de la organización de esas unidades signíficas frugales que leeré las restricciones semánticas de los contenidos manifestados en las fotos. La primera distinción a hacer es de orden lexemático, entre lexemas plásticos simples y archilexemas plásticos. En efecto, mientras en las fotos 2, 4 y 6 los lexemas plásticos funcionan independientemente, algunos de las fotos 1, 2, 3, 5 y 7 se reúnen para constituir microsistemas taxonómicos plásticos; ellos son los siguientes:

- Foto 1: "cámara" + "hombre" = "fotógrafo"

39. Ello cuando la "piedra" es protagonista del fotograma (foto 2); cuando la argamasa lo es (fotos 5 y 7) ésta desempeña su función a plenitud. En las fotos de Hare no se encuentran figuras "a medias" (como los semidesnudos-semivestidos de E. Boubat, por ejemplo).

40. ¿Se ha "reconocido" en la foto 6 la plaza de la Iglesia de San Blas en Cusco, con la casa de los artesanos Mendivil a la izquierda y la marca --por ausencia-- de la Iglesia y del célebre pórtico? Esta fotografía ha sido tomada, sin duda, del lugar donde los hatos de llamas acostumbraban a descargar y cuyos cuellos, vistos desde la plaza, inspiraron a Hilarlo Mendivil (según testimonio personal), los alargados cuellos de sus imágenes votivas... esas mismísimas imágenes que los historiadores y críticos de arte españoles atribuyen --sin contemplaciones-- al hecho de que Mendivil "se inspiró" en El Greco...

41. El mito corintio sobre el nacimiento de la pintura ya decía que la hija de un artesano, enamorada, reprodujo la silueta de su amante diseñando en carbón sobre una pared los contornos de su sombra.

- Foto 2: "piedras" = "pirca"
- Foto 3: "tablazón" + "cruz" = "anaquel";
"efigies" + "tallas" = "esculturas"
- Foto 5: "niños" = "pareja"
- Fotos 5 y 7: "acera" + "calzada" = "calle"
- Foto 7: "cabezas" + "costales" + "lata" = "carga".

42. cf. A.J. Greimas-J. Courtés. *Semiótica-Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos. Madrid, 1982, p. 49.

43. El *ductus* es, en paleografía, el código que clasifica el número y la dirección de los trazos.

44. Nótese que los trazos de las letras son independientes; la cursiva nació en la antigüedad de la necesidad de escribir rápido.

45. Compárese esta disposición aleatoria con las meditadas ubicaciones figurativas de M. Chambi, donde la oposición *centro vs. periferia* organizan casi siempre el fotograma.

46. cf. Casagrande, J. "Language Universals in Anthropological Perspective". En J.H. Greenberg (ed.), *Universals of Language*. The Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 1973, pp. 279-298.

La segunda distinción se refiere más bien al tipo de camuflaje⁴² que tipifica a ciertos lexemas plásticos. Mientras todos los formantes plásticos figurales y los figurativos modelados en estampas esbatimentadas dan lugar al respectivo *camuflaje espacial*, algunos formantes plásticos figurativos producen un *camuflaje nocional*, por ejemplo, el grafismo de la "qellqa" (foto 4) es un suplemento del "peñasco" al mismo título que la "inscripción" (Foto 5) lo es del "muro" ("qellka" e "inscripción" están demás), pero con esta diferencia: el grafismo de la "qellqa" ha perdido su código original de desciframiento. El DUCTUS⁴³ queda vacante; así como lo presenta el fotograma, es un significante sin intencionalidad comunicativa, es decir, una auténtica deficiencia signica, una anomalía, una falta: es un signo sin mensaje, un GRAFFITI vergonzante (casi un garabato). El grafismo de la "inscripción", en cambio, es lo opuesto ya que todo en él está dirigido a marcar signos parsimoniosos⁴⁴, a proporcionar una información desbordante: es un mensaje preñado de significación, un GRAFFITI desvergonzado, un GRAFFITI clásico.

Finalmente, el camuflaje nocional se produce también por la ocurrencia de una ambigüedad extrema. Tal es el caso de la "plataforma" en la foto 6 (¿es una "terrace", un "techo voladizo", un "mirador", un "proscenio"?), pero sobre todo el modelado poligonal irregular y festoneado de la foto 5 que ni siquiera llega a formular un signo-lexema plástico.

Una vez descremadas las cualidades visuales zonales en la superficie de cada fotograma, constato que la diversidad de las figuras en ellos no permite emplazamientos regulados de foto a foto: los fotogramas no constituyen un *relato* entre sí; quiero decir que el enfoque de las figuras no muestra la precedencia de una intencionalidad topológica única y en secuencia por parte del enunciador-fotográfico (no puedo leer allí ninguna fotonovela). Es más, la multiplicidad de las ubicaciones articuladas entre lo circundante y lo circundado, demuestra a las claras una focalización desestereotipada; si estilo hay en estas fotografías, no aparece en la disposición de las figuras; no hay allí una retórica de la expresión pero sí, ciertamente, del contenido.

Por eso la disposición aleatoria de las figuras propia de la "instantaneidad" de las tomas⁴⁵ (salvo quizá en la foto 1, no hay una composición figurativa previa al disparo del fotógrafo), dirime únicamente una constante de base: la oposición *identidad vs. alteridad* que define el modo de existencia *cósico* de los signos incluidos por estos formantes planarios. La presuposición semántica entre ambos miembros del

paradigma opositivo (identidad / alteridad) en el nivel del contenido, se articula sea independientemente sea en combinación con los otros dos paradigmas ya vistos en el plano de la expresión. Semejante combinatoria conduce a la identificación semántica capaz, en cada oportunidad, de organizar tanto los universales semánticos⁴⁶, como las categorías significativas intransferibles. Resumiendo, tenemos:

expresión: claro vs sombrío ; circundante vs circundado
 contenido: identidad vs alteridad

El juego metonímico-plástico sea de homologación sea de correspondencia entre ambos niveles, determina en cada oportunidad el microuniverso pertinente, microuniverso que se halla constituido por una categoría semántica que, desde luego, es capaz de subender otras categorías. Así, cada una de las categorías y subcategorías comprende una figura autónoma y la reunión de todas ellas conforma el banco de imágenes-categorías con que cuenta la significación del corpus; el mensaje "icónico" se enuncia, consecuentemente, en una primera instancia, a la manera de un IDEO-GRAMA y, en segunda instancia, como un MITO-GRAMA.

Examinemos ahora la ideología y la mitología que se desprenden de las fotografías, comenzando por los universales. La distribución categorial es la siguiente⁴⁷:

- Primera:

	NATURA	vs	CULTURA	
Foto 1.	"dunas" } "guijarro" }	/connatural/ vs	/artificial/	"cámara"
Foto 2.	"cielo"	/inalterado/ vs	/laborado/	"pirca"
Foto 4.	"peñasco"	/sustentante/ vs	/indicial/	"qellqa"

- Segunda:

	CELESTE	vs	TERRESTRE	
Foto 2.	"cielo"	/etéreo/ vs	/macizo/	"pirca"
Foto 3.	"efigies"	/sagrado/ vs	/profano/	"tallas"

- Tercera:

	ANIMADO	vs	INANIMADO	
Foto 1.	"hombre" } "huellas" }	/movilidad/ vs	/inmovilidad/	"dunas" "guijarro"
Foto 5.	"pareja"	/desplazamiento/ vs	/permanencia/	"muro" "calle"

47. La denominación de los semas discriminadores es, siempre, una interpretación y por lo tanto obedece a cierta arbitrariedad que trata de ser reducida, por medio de las relaciones de contrariedad o contradicción; las operaciones terminológicas que emplean adjetivos dotados de sufijos como *-able* e *-ible*, son muy limitadas en el castellano (cf. Greimas, A.J. *DU SENS II - ESSAIS SEMIOTIQUES*. Editions du Seuil. Paris, 1983, pp. 98-99).

Foto 6. "personas" } /actividad/ vs /inacción/ { "muros"
 "perro" } "plaza"
 "pila"
 "plataforma"

Foto 7. "niños" /quietud/ vs /inercia/ { "carga"
 "tríciclo"

-Cuarta:

VIDA vs MUERTE
 Foto 7. "niños" /integridad/ vs /ablación/ "cabezas"

-Quinta:

DESNUDO vs VESTIDO
 Foto 5: "tallas animales" /zoomorfía/ vs /antropomorfía/ { "efigies"
 "tallas humanas"

Foto 6: "perro" /animalidad/ vs /humanidad/ "persona"

Más allá de estas oposiciones categoriales universales, tenemos en el corpus fotográfico las categorías significativas. Ellas dependen de las coerciones semánticas específicas de las fotografías examinadas, pero su nivel de coherencia puede ser relativamente abstracto (por ejemplo, en la foto 3 la oposición *cosmológico / noológico*) o concreto (en la misma foto las oposiciones "lampiño" / "barbudo" o "Virgen de Lourdes" / "Corazón de Jesús"): las figuras están *expuestas* por la fotografía "en vitrina", forman campos asociativos de interreferencia.

A fin de no caer en cualquiera de esos extremos, optaré por una densidad semántica media que permita aprehender los hechos antropológicos allí iconizados; por lo demás, sabemos bien que si se cambia de nivel de percepción se produce un sismo susceptible de quebrar la clasificación del mundo nombrado (el mundo reconocido) y liberar una verdadera energía alucinatoria (la gangrena ideológica de la crítica literaria cuando contagia a la crítica fotográfica)⁴⁸. En fin, dado el límite de extensión discursiva concedido a este artículo, procederé a una lectura interpretativa --exhaustiva, no saturadora-- de las fotografías 5 y 7, lectura que si bien no abarca todas las restricciones semánticas del corpus, a lo menos permitirá vislumbrar, espero, su naturaleza enantiosemántica raigal.

Las fotos 4 y 5 representan escrituras anónimas, sin firma; pero a pesar de esta característica común, el *MODUS OPERANDI* de cada escritura no es el mismo: el primero presupone el "rasgo" (/hender/) y el segundo el "brochazo" (/untar/), aquél invita a una lectura ideográfica carente de código interpretativo (incluso su denotación es indecidible),

48. El delirio crítico literario podría llevarnos a "ver" en la foto 1 una superficie "suave", "vaporesa", "cremosa", induciendo de esa impresión que así se trata de una "duna-merengue" en la que se ha parado una mosca, o en la foto 2 incluir de lo "crocante" y "crepitante" de las "cortezas" allí figuradas, que estamos frente a una "pirca-galleta", etc.

éste a una lectura ideológica.

Tomaré, entonces, la escritura de la foto 5 a partir de la división del enunciado en sus dos hemistiquios frasales, cesurados por un nombre común⁴⁹:

"VIVA EL PRESIDENTE /GONZALO/ ABAJO LAS ELECCIONES"

49. El nombre "Gonzalo" es, en el contexto social de la fotografía, una abreviación del sobrenombre "Comarada Gonzalo" atribuido a Abimael Guzmán, fundador del movimiento insurreccional "Sendero Luminoso".

50. cf. Ballón Aguirre, Enrique. *Poetología y escritura - Las crónicas de César Vallejo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985, p. 158.

En la primera frase se predica, por medio de la *aseveración* (*hacer declarativo*)⁵⁰, un estado reconocido y remarcado con la marca positiva */euforia/* ("viva") y en la segunda se predica, por medio de la *arenga* (*hacer desiderativo*), sobre un nuevo estado previsto apostrofiándose con la marca negativa */disforia/* ("abajo"). Por lo tanto, el sujeto "presidente" recibe el vertimiento de los valores modales */deber-ser/* (necesidad) y */deber-hacer/* (prescripción) y el sujeto "elecciones" los correlativos de */deber no ser/* (imposibilidad) y de */deber no hacer/* (prohibición). Se constata así la presencia de un contrasentido que subvierte el "sentido común" de la democracia burguesa: se afirma la "presidencia"... pero se niegan las "elecciones"; a la vez que se exalta al dirigente rebelde, se desbarata el aparato que, según la logósfera de esa democracia (su lógica ideológica), "debería" conducirlo al poder (la identificación estereotipada: "elecciones" ~ "presidencia").

El nombre "Gonzalo" desempeña allí el rol de bisagra (pivote y torniquete semántico, a la vez) entre la */euforia/* del primer miembro del enunciado y la */disforia/* del segundo, condensando connotativamente en sí mismo la oposición de los términos: es el emblema del enantiosema.

Dicho esto, podemos colacionar en seguida las categorías universales que le sirven de contexto inmediato (*/euforia/* ~ */animado/*; */disforia/* ~ */inanimado/*) y obtener la siguiente homologación: */desplazamiento/* : */permanencia/* : : */necesidad/* + */prescripción/* : */imposibilidad/* + */prohibición/*. La lectura global de la fotografía se encuentra signada, ahora, por una combinatoria en la que el nivel de los formantes plásticos entabla una correspondencia con los formantes del contenido en el enunciado escritural, según este esquema:

"pareja de niños" —————> "viva el presidente"
"muro" y "calle" —————> "abajo las elecciones"

En cuanto al contexto mediato, la lectura isotópica (pro acodos semánticos) del texto planario integral, permite eslabonar los términos o subcategorías restantes de la oposición categorial *animado* / *inanimado*. De esta manera la interpretación encuentra su coherencia final:

- Isotopía de lo /ANIMADO/:

"pareja de niños" } */desplazamiento/* + */movilidad/* + */actividad/*
"viva el presidente" } + */quietud/*

- Isotopía de lo /INANIMADO/:

"muro" y "calle" } */permanencia/* + */inmovilidad/* + */inacción/*
"abajo las elecciones" } + */inercia/*

La fotografía 5 es un blasón semi-simbólico preciso del actual conflicto social peruano.

Diferente es el caso de las otras fotografías en el corpus, por ejemplo el de la foto 7: en ella no hay ningún enunciado escrito. La interrelación de las figuras de esa fotografía se sostiene por sí sola gracias, especialmente, a la distribución categorial de los universales semánticos *vida / muerte*. Como hemos visto, ellos discriminan en las "cabezas" (de bovinos) el sema */ablación/* y en los "niños" el sema opuesto */integridad/*, solicitando inmediatamente el vertimiento de la impregnancia⁵¹ semántica pulsional que enyunta las equivalencias */ablación/ ~/antipatía/ e /integridad ~/simpatía/*.

No obstante, la oposición *antipatía / simpatía* --que desde el punto de vista pulsional adopta el paradigma *repulsión / atracción*-- necesita ser especificada respecto a la lectura de la foto 7. Efectivamente, el montón de "cabezas de bovinos" decapitadas y atadas con el resto de la "carga" al "triciclo" remite, de un lado, a la categoría de lo */revulsivo/* (subcategorías */conglomerado/*⁵² y */nauseabundo/*) y a la descomposición léxica de su propio microuniverso: "hocicos", "jetas", "morros". El conjunto de ambas remisiones explica bien la */ablación/* y sus efectos pulsionales de rechazo en el lector-espectador. A mayor abundamiento, este rechazo se destaca con claridad si suponemos una figuración donde el montón de cabezas de bovinos cercenadas, en vez de constituir parte de una "carga", estuviese dispuesto para una "ofrenda" (donación y sacrificio a una divinidad) o para una "manducación": en estos últimos casos, el montón de cabezas de bovinos cercenadas recibirían el vertimiento de los semas */oblación/* y */sustento/* respectivamente. En cambio, aquí en la foto 7 se figuran solamente las "cabezas de bovinos" en cuanto están decapitadas, esto es, se marca únicamente el perjuicio, el */daño/*.

Respecto a los otros miembros del paradigma */simpatía/ y /atracción/*, remiten tanto a las actitudes de los tres niños definibles por los semas */tranquilidad/*, */descanso/* y */expectativa/*, como a los calificativos que se desprenden del microuniverso de esas actitudes somáticas: "entereza", "ecuanimidad" y "aplomo", en suma, la figuración de la */inocencia/* (del latín *INNOCES* = "no sé hacer daño")⁵³.

En resumidas cuentas, la foto 7 alegoriza la oposición entre *dañar / no-dañar*, enantiosema perteneciente a la dimensión de los comportamientos humanos.

Concluyo. El *enantiosema* plástico al figurar de golpe la antítesis (el cuestionamiento mutuo), es decir, la estructura base del inteligible, toma sobre sí --inevitablemente y siempre-- la enunciación del absurdo. Pues bien, en retórica (la *TECNÉ RETORIKÉ*) la figura que asume la representación del absurdo es el *OXIMORON* (Vallejo: "estruendo mudo") y, consecuentemente, nuestro enantiosema no es

51. cf. A.J. Greimas-J. Courtés. *Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*. Editions Hachette. 1986, pp. 174-176.

52. R. Barthes escribe: "parece que el conglomerado de animales provoca en nosotros el paroxismo de la repugnancia: hormigueo de gusanos, nidos de serpientes, nidos de avispas" (*L'obvie et l'obtus*, p. 192).

53. La */quietud/* de los niños como rasgo marcado de la categoría de lo *animado* debe ser entendida en cuanto estado tenso de la acción, es decir, un estado momentáneo o transitorio (una detención-suspensión instantánea de un enunciado de movimiento) similar al poetizado por Octavio Paz:

La exclamación
Quieto
no en la rama
en el aire
No en el aire
en el instante
el colibrí

otra cosa que el OXIMORON plástico productor de las alternativas esenciales en los términos figurados, *todo un arte y una artesanía de la diferencia contraria y contradictoria.*

Hare, con un último toque no exento de malicia, fotografía la formidable ruptura --el absurdo-- de la pluricultura en la vida cotidiana de la sociedad peruana.