

## Desiderio Blanco

### Texto fílmico/texto literario

En este trabajo pretendemos abordar el estudio de los elementos y de los procedimientos que concurren a la constitución del texto fílmico y del texto literario. Se ha dicho repetidas veces que el texto fílmico es un texto *sincrético* porque a su constitución concurren diversos códigos; sin embargo, hay que decir que también el texto literario es un texto sincrético, aunque de distinta manera. Los códigos que concurren a la formación del texto literario pasan todos por la lengua, y a través de la lengua y de los diversos procedimientos que la lengua pone en marcha, se hacen presentes en el texto.

Al texto literario ingresan, por la palabra, códigos visuales (formas, colores, espacios...), códigos sonoros (ruidos, melodías, gritos...), códigos táctiles (consistencias, rugosidades, lisuras...), códigos olfativos (olores, perfumes...) y códigos gustativos (sabores diversos)<sup>1</sup>. Pero no sólo ellos aparecen en el texto literario, sino también códigos más sofisticados y de

---

1 Bastaría recordar solamente a este propósito obras como la *Physiologie du goût*, de A. Brillat-Savarin (1825), brillantemente analizada por G.

mayor alcance, como los códigos de los gestos, los códigos del comportamiento ordinario, los códigos emblemáticos (banderas, símbolos, logotipos, monogramas, señales de todo tipo), los códigos del relato y tantos otros.

Sin embargo, es razonable establecer la diferencia con el texto fílmico, por la sencilla razón de que esos mismos códigos se hacen igualmente presentes en el texto fílmico, pero de manera diferente. Por lo pronto, el texto fílmico se construye con códigos de textualización diferentes y no sólo con la lengua: códigos visuales, códigos sonoros: lengua, música, ruidos. La lengua vuelve a aparecer, en el estadio actual del desarrollo del cine, en el texto fílmico; pero ahora al lado de otros códigos y en interacción con ellos.

Como bien señala Ch. Metz (1971: 154), el “signo cinematográfico” no existe. En el cine existen múltiples “signos” que pertenecen a diferentes códigos. El más importante, sin duda, es el “signo visual”. Y por él vamos a empezar nuestro análisis.

## **1. Signo visual**

El “signo visual” está en la base de la imagen cinematográfica. La imagen cinematográfica se caracteriza, según Ch. Metz (1971: 171), por los rasgos de la materia signifiante: *imagen obtenida mecánicamente, múltiple, móvil*, combinada

---

Marrone en “Sémiotique gourmande. Du goût, entre esthésie et sociabilité”, en E. Landowski (dir.). *Nouveaux Actes Sémiotiques* 55-56 (Pulim: Université de Limoges, 1998) para darse cuenta de la presencia de códigos gustativos en el texto literario. Cf. igualmente los demás estudios de esa entrega.

con tres clases de elementos *sonoros* (palabras, música, ruidos) y con menciones *escritas*. Esta imagen compleja pretende *copiar* los rasgos significantes del “mundo natural”; pero jamás lo logra. Como tampoco lo logra la visión normal. Pues el significante del “objeto” natural es *construido* por la percepción. El mundo que nos rodea nos invade con una cantidad millonaria de estímulos heterogéneos y desarticulados, que afectan simultáneamente todos nuestros sentidos. Los órganos humanos de la sensación no son capaces de procesar tan ingente cantidad de estímulos. Ateniéndonos solamente a la vista, por ser el órgano que va a ponernos en contacto con los signos visuales del cine, sabemos que la luz cubre un espectro de 70 octavas, desde los rayos gamma hasta las ondas hertzianas, y que los órganos de recepción visual sólo son sensibles a una zona media, que abarca una sola octava (Groupe  $\mu$ , 1992: 62). Esta banda de estímulos, que va de 390 a 820 nanómetros, es la que actúa sobre nuestros ojos para dar origen a la sensación de luz.

Por otro lado, el conjunto de estímulos recibidos, supuestamente *continuo*, es inmediatamente *discretizado* por la retina, compuesta como está de células aisladas, capaces solamente de transmitir *puntos*. La retina contiene dos tipos de células: los *conos* y los *bastoncillos*, los cuales se encuentran conectados al nervio óptico y, por su intermedio, al cerebro. Si bien el número de *conos* asciende a los siete millones y los *bastoncillos* pueden llegar hasta los 150 millones, el *nervio óptico* no es capaz de transmitir al cerebro más de un millón de *puntos* (*Encyclopaedia Britannica: Eye and Vision*), lo cual supone ya una sustancial reducción de los datos recibidos. Por su parte, el cerebro introduce nuevas reducciones en función del *programa cultural* internalizado por los procesos de socialización a los que se ha visto expuesto durante el apren-

dizaje. El *programa cultural* internalizado no es otra cosa que lo que Eco llama *códigos de reconocimiento* (1972: 270). En términos de la teoría de la información, el problema consiste en pasar de un caudal de 107 *bits* (capacidad del canal visual) a un caudal muchísimo inferior de 16 *bits* por segundo (capacidad de la conciencia). A estas coerciones cuantitativas, se añaden exigencias de tipo cualitativo, entre ellas, la *intensidad* sensorial: existe un umbral mínimo y un umbral máximo de excitabilidad visual. El órgano receptor no es excitado por debajo de una millonésima de bujía por metro cuadrado, ni tampoco por un estímulo que supere las diez mil bujías por metro cuadrado. Además, todo estímulo requiere de un tiempo mínimo para producir una excitación sensorial, el cual se conoce como “tiempo útil”, sin el cual la excitación no se produce. Por tanto, la percepción visual es inseparable de una actividad *integradora*; lo que quiere decir que el sistema perceptivo humano está programado para detectar *similitudes*. Pero, al mismo tiempo, está capacitado para identificar *diferencias*. La identificación de diferencias es precisamente el primer acto de una *percepción organizada*.

El análisis de los mecanismos de la percepción nos lleva a la conclusión de que la actividad visual es una actividad *programada*. Esta programación está ya inscrita en los detectores de figuras (tanto si el término se toma en el sentido de la *Gestalt* como si se le toma en el sentido de la glosemática). Pero, desde el momento en que interviene la actividad de la memoria, pasamos de la “ocurrencia” a la “serie”, del “acontecimiento” al “tipo”, el cual permite introducir el concepto de “objeto”. Y con eso entramos definitivamente en el ámbito cultural, y por tanto, en el campo de lo semiótico.

Porque “el objeto percibido es una *construcción*, un conjunto de informaciones seleccionadas y estructuradas en fun-

ción de la experiencia anterior, en función de necesidades, de intenciones del organismo implicado activamente en determinada situación” (M. Reuchlin, citado por Groupe  $\mu$ , 1992: 80).

Y el objeto, así concebido, nos conduce directamente a la noción de “signo”. Y es aquí donde la función perceptiva se conecta con la *función semiótica*. En sus mismos fundamentos, la noción de objeto no es radicalmente separable de la noción de signo. Tanto en un caso como en el otro, es el sujeto percibiente y actuante el que impone un orden a la materia inorganizada, transformándola, por la imposición de una forma, en una sustancia (Hjelmslev, 1971: [51-52])<sup>2</sup>.

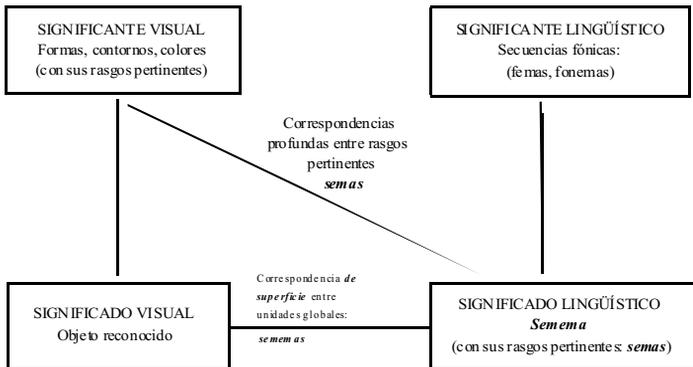
En definitiva, resulta claro que la *percepción es una operación semiotizante*, y que la noción de objeto no es nada *objetiva*, en el sentido vulgar del término. Es, a lo sumo, un compromiso de lectura del *mundo natural* (Groupe  $\mu$ , 1992: 81). Estas rápidas constataciones nos conducen a una conclusión inquietantemente obvia: *el mundo es como lo vemos, no lo vemos como es*.

*El plano de la expresión* del signo visual es similar al *plano de la expresión* del “mundo natural”, aunque no *igual*. Lo que quiere decir que las *figuras* del contenido lingüístico, propuestas por A.J. Greimas, corresponden también al plano de la expresión del *código visual*. Esta equivalencia ya había

---

2 Queremos señalar aquí que en el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (A.J. Greimas y J. Courtés) y en la mayor parte de los integrantes de la Escuela de París, existe una permanente confusión entre *materia* y *sustancia*. Leyendo con atención los textos de Hjelmslev, queda claro que la *sustancia* es la *materia informada* o la *forma materializada*, como lo demuestra fácilmente el ejemplo de la sombra de la red proyectada sobre una superficie plana. No es correcto, por tanto, oponer *forma* a *sustancia*, pues la *sustancia* conlleva ya una *forma*. La oposición correcta, según Hjelmslev, es: *materia* vs. *forma*, y también, claro, *sustancia de la expresión* vs. *sustancia del contenido*.

sido prevista por Ch. Metz al establecer la correspondencia entre código lingüístico y código visual. Reproducimos a continuación el esquema propuesto por Ch. Metz (1977: 152) para ilustrar dicha correspondencia:



Y Metz comenta:

La correspondencia entre *visión* y *lengua* se establece en dos niveles diferentes: de una parte, entre *sememas* y *objetos* identificables; de otra parte, entre *semas* y *rasgos pertinentes* del reconocimiento visual .... En el código del reconocimiento visual, el *significante* no es jamás el *objeto* (descubierto o simplemente sospechado), sino el conjunto del material con el que se descubre (o se sospecha de) su existencia: formas, contornos trazados, sombreados, etc.; es la sustancia visual misma, la *materia* de la expresión en el sentido de Hjelmslev ... Gracias a los *rasgos pertinentes* del significante icónico, el sujeto identifica el objeto (=establece el *significado visual*); de aquí, pasa al *semema*

correspondiente de su lengua materna (=significado lingüístico); éste es el momento preciso de la *nominación*, del tránsito intercódico. Una vez que dispone del semema, puede *pronunciar* la palabra o lexema al que se vincula dicho semema; y ahora puede producir el significante (fónico) del código lingüístico. El rizo queda así rizado (Ch. Metz, 1977: 145).

Como puede observarse en el esquema anterior, en el significante lingüístico, último soporte del *texto literario*, no existe ningún rasgo *visual*. No por eso la *visualidad* deja de existir en el *texto literario*; muy por el contrario, tiene una fuerte presencia, como lo hace notar con toda claridad R. Dorra en su penetrante estudio *Artes de la mirada* (1999), pero la dimensión *visual* ha pasado al plano del contenido. No olvidemos que los *semas figurativos* del modelo de A.J. Greimas corresponden al significante de la semiótica del “mundo natural”. En consecuencia, el texto literario, cuyo instrumento de manifestación es el signo lingüístico, participa también de la dimensión visual por medio de los *semas figurativos* del plano del contenido. Por este camino, los *códigos visuales* quedan incorporados al texto literario. Es claro que la *icónica literaria* y la *icónica cinematográfica* son notablemente *diferentes*. Mientras que los elementos icónicos del *signo visual* son captados por los órganos de la visión, los elementos icónicos del *signo lingüístico* son captados por los órganos de la representación, de naturaleza psíquica y no visual. En eso radica la diferencia entre un paisaje *descrito* con palabras y un paisaje *mostrado* con imágenes. Para lograr la *iconicidad* literaria, el texto lingüístico se ve obligado a acudir a recursos retóricos como la metáfora, la comparación, la metonimia, la hipotiposis, etc. La *iconicidad* cinematográfica es directamente visual, despojada de *giros* retóricos, inmediata. Los *efectos de sentido* producidos

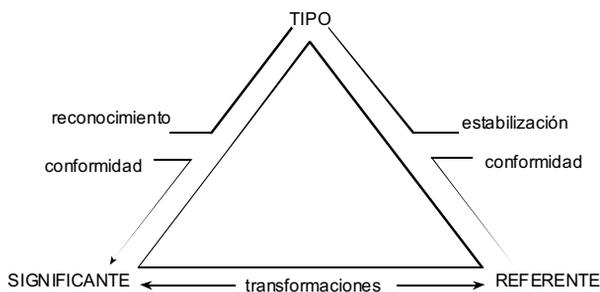
por ambos *textos* son sensiblemente distintos: Si bien se trata del mismo paisaje, el “paisaje cinematográfico” adquiere para el observador una *presencia* más rotunda que el paisaje verbalmente descrito. La percepción simultánea de los diversos aspectos del paisaje: extensión, horizonte, formas, colores, matices..., que permite el signo visual, produce una *concentración* de sensaciones, de *estesias*, que elevan la *intensidad* de la emoción; mientras que la distribución temporal de la descripción *dispersa* las sensaciones, las *estesias*, produciendo una disminución en la tonicidad de la intensidad. Es cierto que los textos literarios nos deparan descripciones felices, pero nunca podrán igualarse a la potencia icónica que proporciona el texto fílmico.

El texto literario, en cambio, se halla en mejores condiciones para transmitir los semas interoceptivos, abstractos. Resulta muy difícil expresar con imágenes los procesos del razonamiento e incluso los estados de ánimo. En este sentido, el cine y el texto fílmico que permite construir, tienen que limitarse a captar los comportamientos exteriores e inferir de ellos los estados anímicos correspondientes. Desde esta perspectiva, el texto fílmico es eminentemente *conductista*. Solamente por la incorporación de la palabra (de lo “literario”, de algún modo), el texto fílmico, en el estadio actual del desarrollo del cine, puede expresar la dimensión interior del hombre.

Como se ve, la famosa sentencia china, según la cual *una imagen vale por mil palabras*, encuentra aquí su vuelta de guante, pues es igualmente cierto que *una palabra vale por mil imágenes* cuando se trata de expresar razonamientos o procesos mentales.

## 2. Nivel icónico

En el *signo visual* hay que distinguir dos planos diferentes: el *signo icónico* y el *signo plástico*, con su respectivo *significante* y *significado*. Ya hemos señalado que el signo icónico no es una *copia* del mundo natural, sino una *reconstrucción*. En este sentido, podemos decir que el signo icónico es el *producto* de una triple relación entre *tres* elementos. Para explicar el signo icónico no es suficiente la aplicación de la relación *binaria*, con la que se puede dar cuenta del signo lingüístico. Los tres elementos necesarios para la construcción del signo icónico son: el *significante icónico*, el *tipo* y el *referente* del “mundo natural”, entendiendo siempre este referente como otro *signo*. Entre estos tres elementos se establecen relaciones de ida y vuelta, como lo indica el modelo siguiente, elaborado por el Grupo  $\mu$  (1992: 136):



El *referente* que aquí se propone es el *objeto* entendido, no como la suma inorganizada de estímulos, sino como miembro de una clase, lo que no quiere decir que el referente sea necesariamente “real”. Por lo pronto, ya hemos señalado que

el objeto no existe como *realidad empírica* sino como *ente de razón*, como *construcción*, y en último término, como *signo*. La existencia de esta clase de objetos es validada por la existencia del *tipo*.

*Tipo* y *referente* son, sin embargo, distintos: el *referente* es particular, y posee características físicas. El *tipo* es una clase, y tiene características conceptuales. Por ejemplo, el referente del signo icónico “árbol” es un objeto particular, del que podemos tener la experiencia, visual o de otra naturaleza (táctil, olfativa...). Pero ese objeto sólo es *referente* en cuanto puede ser asociado a una categoría permanente: el *ente-árbol*.

El *significante* es un conjunto modelizado de estímulos visuales que corresponden a un *tipo* estable, identificado gracias a los rasgos de dicho significante, y que puede ser asociado a un *referente* reconocido, el cual es a su vez hipóstasis de un *tipo*. El significante establece relaciones de *transformación* con dicho *referente*.

El *tipo* es un *modelo* interiorizado y estabilizado, que, confrontado con el producto de la percepción, se ubica en la base del proceso cognitivo. En el ámbito icónico, el *tipo* es una representación mental, constituida por un proceso de integración. Su función es la de garantizar la equivalencia del referente y del significante. Referente y significante se encuentran en una relación de *cotipia*. Por lo demás, los tipos son *formas* (en el sentido hjelmsleviano del término): no se trata de realidades empíricas brutas, anteriores a toda estructuración. Se trata, una vez más, de modelos teóricos. Entre una forma tipo y la forma percibida, entre el color tipo y el color percibido, entre el objeto tipo y el objeto percibido, existe la misma relación que entre el *fonema* y todos los sonidos que lo pueden realizar, entre el *nombre* y todos los objetos que se le pueden asociar.

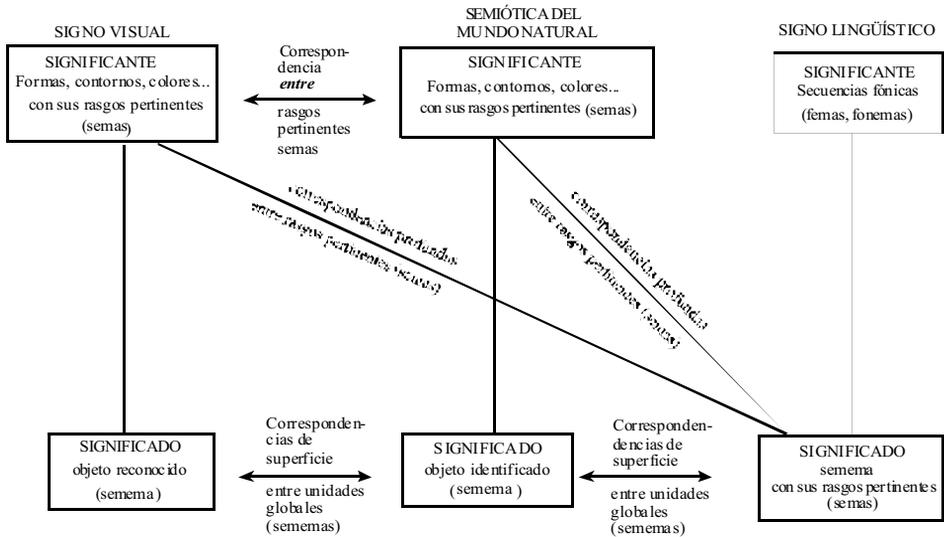
En cuanto modelos, los tipos constituyen una definición. La clase a la que se aplica esta definición es una clase de perceptos agrupados en categorías que desdeñan ciertas características consideradas no pertinentes. La presencia, por ejemplo, de una arruga no invalida ni confirma la pertenencia de un objeto a la clase de “cabeza”; una variación en la saturación no invalida ni confirma la pertenencia de tal color a la clase del “rojo”, y así por el estilo. El aparato perceptivo semiotiza por medio de la acentuación de contrastes, por medio de la creación de contornos, por medio de la igualación de zonas coloreadas, etc. Con tales operaciones, lo que hace es extraer una información útil, liberar una señal de los ruidos que la rodean y evitar la creación de un repertorio infinito de tipos. Semiotizar consiste, finalmente, en constituir clases, extrayendo los rasgos invariantes (=específicos) y relegando los rasgos particulares (=individuales). Entre los tres elementos del signo icónico, se establecen tres relaciones dobles:

## **2.1 Eje *significante-referente***

Este eje conecta de forma *inmediata* los términos de la relación, lo que señala una notable diferencia con la relación que establecen estos términos en el signo lingüístico. En este último caso, *significante* y *referente* no tienen ninguna relación inmediata ni en materia ni en forma. En el signo icónico, en cambio, por el hecho de contar ambos términos con características espaciales, son los dos igualmente mensurables. Es precisamente en esa *mensurabilidad* en la que descansa la famosa “ilusión referencial”, a la que aluden los autores más perspicaces en la descripción del signo visual. Esto quiere decir que *algunos* caracteres del objeto son traducidos en los sig-

nos icónicos, mientras que *algunos* rasgos del signo no pertenecen al objeto. En este punto, U. Eco (1972: 234) habla más bien de homologación entre dos *modelos* de relaciones perceptivas. Podríamos ahora completar el esquema de C. Metz (1977: 152) relacionando el signo visual y el signo lingüístico, base del texto literario, con la semiótica del “mundo natural”, *referente* obligado de los dos signos anteriores:

Como puede observarse en el esquema anterior, todos los sistemas semióticos se comunican entre sí en el nivel del significado —nivel semémico—, razón por la cual es posible la “tra-



ducción” de un sistema a otro. Pero además, el sistema visual y el sistema del “mundo natural” se interrelacionan entre sí en el nivel del significante, ya que el signo visual extrae del “mundo natural” algunos rasgos —aquéllos que son *necesarios y suficientes*, dentro de cada cultura— para construir el significante. En cambio, el significante lingüístico no participa en nada de los rasgos del significante del “mundo natural” ni de los rasgos del significante del signo visual. Lo que sí sucede con el significado lingüístico, pues los *semas figurativos* del significado mantienen una correspondencia con *algunos* rasgos del significante del sistema semiótico del “mundo natural” y del orden visual. Y en esa relación profunda se fundamenta la dimensión *visual* del texto literario.

Las relaciones en las que se basa la conmensurabilidad, e incluso la *homologación*, que *no* la *identidad*, de los modelos perceptivos, se denominan *transformaciones*. El Grupo  $\mu$  propone cuatro tipos fundamentales de transformaciones: a) transformaciones geométricas; b) transformaciones analíticas; c) transformaciones ópticas; d) transformaciones cinéticas (Grupo  $\mu$ , 1992: 156 y ss.).

- Las transformaciones *geométricas* se producen sobre “formas” extendidas en un espacio, y se generan por *traslación*, operación por la que todos los puntos de una figura F pasan a una figura F', de conformidad con vectores equipolentes y paralelos; por *rotación*, operación por la cual todos los puntos de F' se obtienen como en el caso anterior, pero añadiendo una operación de rotación en torno a un centro O; por *simetría*, operación por la que de cada punto M de F se pasa al punto correspondiente M' de F' por un segmento de recta, de forma tal que O sea siempre el punto medio de MM'; y por *homotecia*, según la cual, se operan reducciones o ampliaciones de las

figuras. Estas diversas transformaciones elementales pueden combinarse entre sí para generar transformaciones complejas como *desplazamientos* (combinación de una traslación y de una rotación), *similitudes* (obtenidas por un desplazamiento y una homotecia), y *congruencias* (composición de traslaciones, rotaciones y reflexiones). Las *congruencias* permiten explicar por qué dos entidades que tienen la misma “forma” (en el sentido de la *Gestalt*) son *posibles* signos icónicos una de otra, como sucede en el calco y en la huella. Los reflejos en el espejo son también congruencias.

Las *homotecias* resultan sobremanera interesantes, en la medida en que rigen las reducciones y las ampliaciones, tan frecuentes en el caso de la fotografía y, por tanto, del cine. Estas transformaciones conservan *algunas* propiedades de la figura original (en particular, los ángulos), pero no la longitud ni la orientación. Asistimos con estas operaciones a las transformaciones familiares de los triángulos iguales y, en general, a las de las figuras “semejantes”.

La transformación por *proyección* conserva sólo *algunas* propiedades proyectivas de la figura original (por ejemplo, “ser una línea recta” o “una curva de segundo grado”) y *algunas* propiedades topológicas (“estar dentro de”). Todos los sistemas clásicos de perspectiva entran aquí en juego. Y la proyección se encuentra igualmente en la base de aquellos signos que se producen por la proyección de objetos y figuras sobre una superficie plana, tales como fotografías y dibujos, razón fundamental del cine, tal como lo conocemos.

Finalmente, las transformaciones *topológicas* no conservan más que *algunas* propiedades muy elementales co-

mo la *continuidad* de las líneas, la *relación de interior y de exterior* y el *orden*. Y así, una línea recta puede convertirse en curva, conservando sus propios elementos; los ángulos pueden desaparecer; las superficies y las proporciones pueden cambiar. La introducción de estas transformaciones en nuestro universo icónico es muy reciente, al menos en su uso masivo. Se aplican en la elaboración de esquemas, diagramas, organigramas, etc. Como ejemplos especialmente significativos, podemos citar el plano del metro, los circuitos eléctricos integrados, los planos de las ciudades y hasta las transformaciones topológicas que se observan en algunas pinturas de J. Miró.

- Las transformaciones *analíticas* son mucho más finas y tal vez más fundamentales para la formación del signo visual que interviene en la constitución del texto fílmico. Se trata de transformaciones tales como la *diferenciación* y el *filtraje*. La diferenciación se aplica a los fenómenos de *luminancia*, que varía de un punto a otro del campo de visión. La diferenciación permite pasar de una imagen “continua” a una imagen “a trazos”. Se opera aquí una transformación diferencial del campo percibido: cada “pico” corresponde a un punto del “trazo” y entre los “trazos” no hay nada, o mejor dicho, entre los “trazos” hay un espacio neutro en cuanto vector de información. Las transformaciones por *filtraje* permiten analizar la información visual como una red de puntos que son explorados por medio de un “barrido” o exploración. Toda la información obtenida en un “punto” se confunde para producir un estímulo medio que afecta al ojo, el cual lo analiza y, en respuesta, produce una señal nerviosa en forma de *vector* con tres componentes: *luminancia*, *satu-*

*ración y cromatismo*. El *filtraje* consiste en anular alguno de los componentes de ese vector, operando así una proyección de puntos sobre un plano (si se suprime un componente) o sobre una línea (si se suprimen dos componentes). Hablando con propiedad, los componentes no se suprimen, sólo se “fijan”: conservan un valor constante y dejan de ser “variables”. Si en lugar de establecer un valor fijo para un componente, se le asignan dos o más valores discretos, excluyendo la variación continua del parámetro seleccionado, obtenemos una variante del *filtraje*, que se conoce como *discretización*. La *discretización* constituye una forma menos radical de *filtraje*, intermedia entre las degradaciones ilimitadas y la fijación arbitraria de un valor único. La transformación de *filtraje* en fotografía y en cine es la que conduce del color al *blanco y negro* por la supresión o fijación del cromatismo. La *discretización*, por su parte, conduce a la “estilización”.

- Las transformaciones *ópticas* afectan las características físicas de la imagen, y son bien conocidas por los fotógrafos. Trabajan la intensidad y/o la convergencia de los rayos luminosos. Entre las principales transformaciones ópticas se encuentra el *contraste*, que radica en la relación de “luminancia” entre las zonas extremas del “negativo” o del objeto, tal como es percibido por el ojo. Es evidente, sobre todo para el fotógrafo, que hay que tener en cuenta en cada toma los contrastes del “objeto”, del negativo y del positivo, que no son necesariamente equivalentes. Por la relación de *contraste* podemos atenuar o acentuar las variaciones en la luminancia del objeto, produciendo *efectos de sentido* significativamente diferentes. El llamado “estilo negro” en el género del *comic* adopta el con-

traste máximo de que disponen los mecanismos de impresión. Del mismo modo, el expresionismo y el llamado “cine negro” americano utilizan los máximos contrastes que permiten los “negativos” de la época. Pero se puede trabajar con la gradación de un referente en un significante desplazando “en bloque” la luminancia hacia los valores “oscuros” o hacia los valores “claros” de la gama, como sucede en los grabados de Goya. Invertiendo los contrastes de luminancia, se obtiene el “negativo”. El efecto “negativo” es bien conocido por los fotógrafos; pero se halla igualmente presente en los dibujos a lápiz y en las siluetas o contraluces.

Otro complejo de transformaciones ópticas es el comprendido por la *nitidez* y por la *profundidad de campo*. En la visión normal, existe un ángulo de visión sólido, conformado por un campo de unos 14°, en el que se distinguen las siguientes zonas fundamentales: en el centro, se sitúa la zona de visión nítida o foveal, en la que se da el máximo de discriminación de formas y de colores; alejándose hacia la periferia, se encuentran sucesivamente un campo central de 25°, y luego un entorno de 60°; el resto constituye el campo periférico de la visión. Como el ojo es móvil, puede “barrer” el campo y desplazar la zona de visión nítida hacia cualquier punto del campo. Pero en ningún caso puede ver toda la imagen con la misma nitidez. Y en esto radica el “tiempo” de la visión, que introduce la temporalidad en la comunicación visual. Finalmente, la visión binocular permite apreciar la *distancia* entre diversos puntos del campo visual. A partir de esta visión fisiológicamente “normal”, es posible proceder a transformaciones del ángulo de visión, de la zona de visión nítida y de la profundidad de campo.

La zona de *visión nítida* ha obligado a los artistas a inventar infinidad de “trucos” y de “trampas”. Cuando todo el campo de la imagen se presenta con nitidez constante, como en la pintura clásica o en la fotografía corriente, el ojo sólo percibe esa nitidez localmente, a lo largo de su recorrido por el campo; el resto queda difuminado. Si, por el contrario, examinamos una pintura cuyo centro es nítido y los bordes difuminados (Renoir, por ejemplo), el ojo sólo encontrará una visión satisfactoria si se fija en el centro; todos los demás puntos de la imagen producirán una visión difuminada. Tal dispositivo pictórico tiene por efecto atraer el ojo con eficacia hacia un centro de la imagen, que no necesariamente tiene que estar en el centro del cuadro. La *profundidad de campo* puede ser fuertemente reducida por medio de un objetivo de “focal” largo, poco diafragmado; y puede ser acentuada por un objetivo de “gran angular”. El efecto *profundidad de campo*, que resulta de la aplicación del “gran angular”, permite apreciar en la imagen los primeros términos y los fondos de la imagen, con la misma nitidez.

- Las transformaciones *cinéticas* se basan en el desplazamiento del observador con respecto al objeto observado, y es ese desplazamiento el que crea la relación entre el significante y los otros elementos del signo visual. Las principales transformaciones cinéticas son la *integración* y la *anamorfosis*. La integración permite incorporar en una unidad visual elementos dispersos como los de las “tramas” y los del “sombreado”. Al alejarse de la imagen, se ve emerger lo lejano, ya que el ojo abarca zonas de imagen cada vez más amplias en las que se suma y se promedia toda la información, integrándose en una totali-

dad. Es lo que sucede con las vallas publicitarias, confeccionadas en base a tramas gruesas y discontinuas. Y es lo que sucede también en la visión normal ante fenómenos como el que Proust describe frente al surtidor de Hubert Robert<sup>3</sup>.

La *anamorfosis* se presenta en dos formas diferentes: la primera se basa en la multiestabilidad y hace ver dos imágenes en una sola; la segunda, en cambio, se apoya en un efecto cinético. Cuando desfilamos en torno a la Gioconda, la joven mujer nos sigue mirando siempre. Lo mismo sucede con las imágenes fotográficas de la moderna publicidad, que se encuentran en la vía pública.

En resumen, las *transformaciones* permiten dar cuenta de la “ilusión referencial”, la cual surge de la relación entre significativo y “referente”, dicho ahora con mayor propiedad y rigor, entre el significativo visual y el significativo del referente, así como también de la equivalencia entre dos

---

3 “Se veía de lejos, en un claro cercado de magníficos árboles, algunos de los cuales eran tan antiguos como él, esbelto, inmóvil, rígido, sin permitir que la brisa lo agitara sino en la caída, más ligera, de su penacho pálido y trémulo ... Pero de cerca, se notaba que ... eran aguas constantemente renovadas que, disparándose y queriendo obedecer las órdenes primeras del arquitecto, no las cumplían exactamente sino queriendo violarlas, pues sólo mil surtidores dispersos podían dar a distancia la impresión de un solo surtidor. En realidad, éste se interrumpía tan a menudo como la dispersión de la caída, cuando, de lejos, me había parecido inflexible, denso, de una continuidad sin lagunas...” (M. Proust. *En busca del tiempo perdido*. “Sodoma y Gomorra”, segunda parte, capítulo 2).

o más significantes: como la que se genera entre una fotografía y un dibujo, o entre una fotografía en color y otra en blanco y negro.

## **2.2 Eje tipo-referente**

En este eje se establece una relación de *estabilización* y otra de *integración*. Los elementos pertinentes extraídos del contacto perceptivo con el “referente” se reúnen en *paradigmas*, que a su vez dan origen al *tipo*. En la dirección (*tipo* → *referente*) se produce la operación que consiste en una prueba de *conformidad*. La conformidad se establece entre los rasgos pertinentes que han sido seleccionados en el “referente”, es decir, en el *significante* del referente, y los rasgos paradigmáticos que integran el *tipo*. Los rasgos pertinentes retenidos del “referente” constituyen precisamente las “figuras” en el sentido de Greimas, que pueden descomponerse en semas figurativos (Greimas-Courtés, 1979, [*sema*]).

Aunque el *tipo*, en el signo icónico, y el *significado*, en el signo lingüístico, ocupan distinto lugar en la estructura signica, existe de todos modos una cierta equivalencia entre ambos: forman parte, al menos, del significado lingüístico los *semas figurativos*, que son aquéllos que tienen una correspondencia con los *significantes* del “mundo natural”, los cuales intervienen activamente en la construcción del *tipo*. En este sentido, y ateniéndonos a la coherencia del modelo semiótico greimasiano, no se puede desalojar totalmente el “referente” del signo lingüístico, ya que algunos de sus rasgos (=semas figurativos) son incorporados al *significado*. Hay que insistir, sin embargo, en el hecho de que tal *referente* no es más que un elemento (=significante) de la semiótica del “mundo natu-

ral”, y de lo que se trata, entonces, es de un problema de *intersemiotividad* (Greimas-Courtés, 1979, [*referente*]). Es esa relación entre *significado* y *tipo* la que permite *verbalizar*, aunque no en todos los casos, el signo icónico.

### **2.3 Eje tipo-significante**

El *tipo* es un conjunto de *paradigmas*. En consecuencia, los estímulos visuales pueden ser sometidos, igualmente, a una prueba de *conformidad*, la cual permitirá o no hipostasiar los rasgos sensoriales, seleccionados por el *programa cultural*, con el *tipo*. La prueba de conformidad consiste en confrontar un objeto singular con un *modelo* general, es decir, los rasgos pertinentes del *significante-objeto* con los rasgos estabilizados del *tipo*. Como el *modelo* está estructurado a base de *paradigmas*, diversos objetos pueden corresponder a un tipo único, sea por la vía del *significante*, sea por la vía del “referente”. En la dirección [*significante*  $\mu$  *tipo*], se produce una operación de *reconocimiento* del tipo. Los criterios de reconocimiento son de naturaleza cuantitativa y cualitativa: tanto el número como la naturaleza de los *rasgos* que autorizan el reconocimiento, son importantes. Por ejemplo, el tipo “árbol” será fácilmente reconocido si los rasgos que corresponden a los tipos /“tronco”/, /“ramas”/ y /“hojas”/ están presentes, aunque no todos sean necesarios al mismo tiempo. No existe un producto *necesario* de rasgos de identificación; sólo es necesario un conjunto *mínimo* de tales rasgos, o sea, un conjunto de rasgos *necesarios y suficientes*, el cual se consigue por medio de la asociación libre de elementos, cuyos *tipos* son limitados en número. El reconocimiento del *tipo* a partir del *significante*, es necesariamente conjetural en virtud del estatu-

to lógico de los conceptos, de las relaciones y de los procesos implicados en el funcionamiento del signo icónico.

La producción-emisión de signos icónicos puede definirse como la producción de *simulacros* del “referente”, gracias a una serie de transformaciones, aplicadas de tal manera que su resultado esté conforme con el *modelo* propuesto por el tipo correspondiente al “referente” (=relación de *cotipia*). La recepción de los signos icónicos identifica un conjunto de estímulos visuales (=significante) como si procedieran de un “referente” que les corresponde, por medio de transformaciones adecuadas. Significante y “referente” pueden considerarse *correspondientes*, ya que ambos se conforman con un *tipo* (=cotipia), el cual da cuenta de la organización particular de sus características espaciales.

### 3. Nivel plástico

A.J. Greimas, en su texto fundador *Sémiotique figurative et sémiotique plastique* (1984), estableció la clara diferencia entre el nivel icónico y el nivel plástico del signo visual. Si en el nivel icónico se establece, como hemos visto, una necesaria relación ternaria entre /significante/ /tipo/ y /referente/, en el nivel *plástico*, la relación se reduce de nuevo a una relación *binaria*: significante/ significado. Ningún *tipo* interviene entre ambos funtivos para asegurar la identificación de algún posible “referente”. Sin embargo, esta relación no es ni clara ni precisa. Postular la existencia de un *sistema semiótico plástico*, como señala acertadamente A.J. Greimas (1984: 13), no impide reconocer al mismo tiempo que dicho *sistema* nos es prácticamente desconocido. Desconocido en su constitución, no en existencia. Un sistema semejante sólo puede ser captado y explicitado a partir del examen de los *procesos* semióticos

plásticos —es decir, a partir de los *textos plásticos*—, en los que dicho sistema se encuentra realizado.

El código plástico moviliza valores excesivamente variables. Al pretender analizarlos al margen de sus *actualizaciones* —aparte de su presencia en los textos plásticos—, se corre el riesgo de hablar de generalidades.

Un *enunciado plástico* puede ser analizado desde el punto de vista de las *formas* (en el sentido de la *Gestalt*), de los *colores* o de las *texturas*, así como desde el punto de vista del conjunto formado por esos elementos. En realidad, nos enfrentamos siempre a *sintagmas de formas*, a *sintagmas de colores* y a *sintagmas de texturas*, y los significados reposan más en sus *relaciones* que en las *formas* o en los *colores* en sí. El *significado plástico* es relacional y topológico, y sus unidades son estructuradas por el *sistema textual* más que por el *código*. De todas maneras, cualquier análisis plástico que pretendamos hacer, nos obliga a utilizar determinadas oposiciones estructurales que permiten dar cuenta de las *formas*, de los *colores* y de las *texturas*: /alto vs. bajo/, /abierto vs. cerrado/, /simple vs. compuesto/, /claro vs. oscuro/, /liso vs. rugoso/...; tales oposiciones, que se encuentran en diversos *enunciados plásticos*, aparecen como la actualización en sintagmas de estructuras que existen en un *paradigma* general, *potencializado* en la competencia de los usuarios. Los *objetos plásticos* son verdaderos *objetos semióticos*, y por tanto, podemos indagar la *relación* que en ellos se establece entre una *expresión* y un *contenido*.

En el plano del *significante*, constatamos que las unidades simples no existen jamás aisladas, al margen de la actualización. Una determinada /claridad/, una /rugosidad/, una /abertura/ sólo son lo que son en función de oposiciones que existen no solamente en el paradigma sino también y necesariamente en

el sintagma. Pero por el hecho de que cada *realización* en el enunciado, cristaliza experiencias anteriores en las que estímulos semejantes han sido ya estructurados y permanecen *potencializados* en la memoria de los actores semióticos, cada forma reconocida puede recibir un lugar en la pareja de opuestos que constituyen los elementos de un *sistema*.

Y lo mismo sucede en el plano del *significado*. No es posible asignar un *valor* preestablecido a los elementos aislados, al margen de toda relación sintagmática. Por tal razón, en el nivel plástico, el dispositivo que mejor puede explicar la generación de la significación es el dispositivo de los *sistemas semi-simbólicos*. En tal sentido, es posible descubrir tres niveles de investimento semántico en el *nivel plástico* del signo visual (Grupo  $\mu$ , 1992: 194).

### **3.1 Semantismo correlacional plástico**

Algunas oposiciones de la expresión plástica pueden aparecer frecuentemente, en los enunciados plásticos, investidas de los mismos *valores* semánticos, en virtud de asociaciones contraídas, en otros textos, por su conexión con elementos icónicos o con otros elementos extravisuales: el cielo es *azul*, la hierba es *verde*, la sangre es *roja*... En una determinada cultura, esas repeticiones pueden asociar, de manera más o menos estable, oposiciones de la expresión con oposiciones del contenido. Este fenómeno es el que da origen a lo que A.J. Greimas y sus colaboradores de la Escuela de París (Türlemann, Floch, Fontanille, Courtés...) han denominado *sistemas semi-simbólicos*. Tales sistemas se caracterizan por establecer correlaciones semióticas, no entre términos aislados de la expresión y términos aislados del contenido, sino entre *catego-*

rías del plano de la expresión y *categorías* del plano del contenido.

Así, por ejemplo:

Expresión : rojo : verde

Contenido : guerra : paz

Expresión : blanco : negro

Contenido : vida : muerte

Expresión : liso : rugoso

Contenido : temura : rudeza

Lo importante es reconocer que esas homologaciones y correlaciones se establecen en el *proceso* del texto y no están dadas *a priori*. En tal sentido, cualquier otro texto las puede invertir con toda libertad, estableciendo correlaciones y homologaciones como la siguiente:

Expresión : blanco : negro

Contenido : muerte : vida

Un ejemplo clásico de esta inversión aparece muy claramente en *Alexander Nevski* (S.M. Eisenstein, 1938), película en la que los teutones invasores y perversos —los “malos”— aparecen revestidos de túnicas blancas, mientras que los rusos defensores y heroicos —los “buenos”— visten ropas de tonos oscuros. El cine expresionista y el cine negro nos habían acostumbrado a la homologación siguiente:

Expresión : blanco : negro  
Contenido : “bueno” : “malo”  
[inocente : perverso]  
(y otras variantes)

Eisenstein, en cambio, establece la homologación del modo siguiente:

Expresión : blanco : negro  
Contenido : “bueno” : “malo”  
[invasores : defensores]

La expresión del luto, asimismo, establece diferentes homologaciones en las distintas culturas: En Occidente, nos hemos acostumbrado a la correlación semi-simbólica:

Expresión : blanco : negro  
Contenido : alegría : luto  
[boda : deceso]

Mientras que en Oriente, la correlación es como sigue:

Expresión : blanco : negro  
Contenido : luto : elegancia

(Aunque, por contagio, también se estila, a veces, en Occidente, la homologación anterior).

### 3.2 *Semantismo icono-plástico*

El elemento plástico puede coexistir con signos icónicos, con los que llega a interpenetrarse con mayor o menor fuerza. Los *valores* semánticos, asociados por el código al sistema icónico, pueden fácilmente vincularse con elementos del *sistema* plástico.

### 3.3 *Semantismo extravisual*

Sobre la base de experiencias repetidas del nivel 3.2, o por otras asociaciones culturales e históricas, se atribuyen *valores* semánticos más o menos permanentes a determinados elementos *plásticos*, al margen de su actualización en el sintagma. Se trata, en este caso, de *sistemas simbólicos*, en los que a cada término del plano de la expresión corresponde un término del plano del contenido. En este nivel se inscribe el tradicional “simbolismo de los colores”, por ejemplo. Y así, el verde se asocia con la esperanza, el amarillo, con la traición, el rojo, con la violencia o con la revolución.

*El signo plástico* incluye, como ya dijimos, tres aspectos diferentes, aunque interrelacionados entre sí: *la textura*, *la forma (Gestalt)* y *el color*, cada uno con su significante y su significado.

- La *textura* es una propiedad de la superficie, y consiste en el *tejido* granulado o liso, modelado o plano, que produce una sensación táctil: esa “sensación” táctil constituye una unidad de contenido que corresponde a una expresión formada a partir de un estímulo visual. La textura de una superficie visual es una microtopografía, constituida

por la repetición de elementos granulados. Los elementos y su repetición son los *texturemas*, que pueden aparecer bajo los aspectos de /granulado/, /liso/, /rayado/, /lustroso/, /estampado/, /pata-de-gallo/raspado/, etc. Cualquier superficie puede ser identificada sólo por su *textura*, al margen de toda forma y de todo color.

El significado global de la *textura* está dado por tres rasgos semánticos muy generales: a) efecto de /tridimensionalidad/, b) efecto de /tactilidad/, c) efecto de /expresividad/, rasgos que serán precisados en cada caso por la estructura sintagmática del *enunciado plástico*.

- Toda *forma* (*Gestalt*) aparece siempre sobre un *fondo*, del que destaca. Corresponde a lo que A.J. Greimas (1984: 16) ha llamado “categoría eidética”. La forma, sin embargo, no es nada simple, y está definida por cuatro parámetros o *formemas*: el contorno, la posición, la dimensión y la orientación. La noción de *forma* supone la existencia de características invariantes aplicadas a las *figuras* que aparecen en una superficie. (*Figura* tiene aquí el sentido que le atribuye la teoría de la *Gestalt*, y no la que le asigna Hjelmslev). El *formema* /posición/ remite al *dispositivo topológico* de Greimas (ibídem: 14).

La *forma*, con sus respectivos *formemas*, es una *expresión* (significante) que puede ser correlacionada de maneras diferentes con un *contenido*. Resulta, sin embargo, difícil establecer el semantismo de la forma gestáltica, ya que su campo semiótico no está rigurosamente codificado en la cultura. En primer lugar, porque es imposible aprehender una forma pura, desprovista de color y de textura: la forma es una realidad *teórica*. En tal sentido, no es posible establecer un inventario de contenidos aso-

ciados a formas actualizadas. Existen, no obstante, algunas formas genéricas con las que nuestra cultura ha asociado determinados *valores* semánticos, igualmente generales: la forma *cuadrada*, la forma *triangular*, la forma *circular*, por ejemplo, se asocian generalmente con valores semánticos como los siguientes:

—*Cuadrado*: /detención/, /instante congelado/, /Cosmos/.

—*Triángulo*: /Divinidad/, /armonía/, /proporción/.

—*Círculo*: /tiempo cíclico/, /perfección/, /mundo espiritual/, /Unidad primordial/.

Sin embargo, la solución más productiva para resolver esa indefinición es, otra vez, la aplicación del dispositivo semiótico de los *sistemas semi-simbólicos*, de conformidad con la actualización de dichas categorías en el enunciado plástico. Por ejemplo, el formema /orientación/ puede relacionarse en un enunciado concreto con el semantismo del equilibrio :

<u>Expresión : horizontal : vertical</u>
Contenido : reposo        : ascensión

Nuevos semantismos pueden ser generados por la correlación entre *formemas*, por su integración en la forma global del enunciado y por la organización sintagmática de las diversas formas integradas.

- El *color* aislado es un modelo teórico; no tiene existencia empírica si no se asocia, dentro del signo plástico, a una *forma* y a una *textura*. Pero, aun como entidad teórica, el color no es un objeto simple. En el plano de la expresión, se articula en base a tres componentes que denominamos *cromemas*: *dominancia* (tono o matiz), *luminancia* y *sa-*

*turación*. Corresponde este elemento plástico a lo que Greimas (1984: 16) denomina *categoría cromática*.

Los *cromemas*, así como los *formemas* y las *texturemas*, son unidades significativas. Las oposiciones que determinan en el plano de la expresión corresponden a oposiciones en el plano del contenido. Para alcanzar aquí una mínima validez en esa correlación entre expresión y contenido, será preciso acudir de nuevo a los *sistemas semi-simbólicos*, en lugar de pretender instaurar una correlación término a término. Es cierto, no obstante, que en el campo de los colores precisamente es donde más ha trabajado la tradición cultural con el *simbolismo*. Y así, se han hecho numerosos intentos de correlacionar *colores* con *contenidos*. Pero, incluso los intentos más logrados se han limitado a correlaciones entre *nombres* de colores y no entre *colores* mismos. Para una semiótica del *signo plástico*, lo importante es encontrar la *función semiótica* entre el color como expresión y el contenido que se le pueda asociar.

Entre los *cromemas* es evidentemente la *dominancia* (= tono, matiz), la que convoca correlaciones semióticas más numerosas, aunque se trate siempre de oposiciones graduales y tensivas, como caliente vs. frío. Por otro lado, tales oposiciones son casi siempre sinestésicas, de alcance más o menos general.

La *luminancia* (=luminosidad) tiende a correlacionarse con contenidos tales como:

Expresión :	/luminoso/	:	/tenebroso/
Contenido :	/diurno/	:	/nocturno/
	/tranquilizante/	:	/inquietante/
	/inteligible/	:	/misterioso/

El *cine negro* y la comedia sofisticada serían buenos ejemplos de esos *efectos de sentido*, claramente polares, independientemente del color (= dominancia) utilizado.

La *saturación* se correlaciona con la *categoría tónica*:

Expresión : /saturado/ : /desaturado/

Contenido : /tonificante/ : /deprimido/

tónico : átono

euforia : disforia

con todas las variantes que pueden asociarse a los términos de la categoría:

*/tonificante/* = “energía”, “felicidad”, “ostentación”...

*/deprimente/* = “debilidad”, “aflicción”, “humillación”...

Es indudable que las correlaciones entre colores y contenidos se complejizan a medida que de los *cromemas* pasamos a los *colores* como unidades integradas y, de éstos, a los *sintagmas* de colores. Y que, en definitiva, tales correlaciones sólo pueden establecerse en los *enunciados* concretos.

#### 4. Nivel iconográfico

Hasta ahora nos hemos detenido en la descripción del nivel *icónico* del signo visual. Pero, a partir del nivel icónico se dibuja otro nivel de significación que conocemos como *nivel iconográfico*. Ya E. Panofsky (1972) había señalado estos dos niveles del texto visual. Según este autor, en el texto visual de la pintura podemos distinguir tres niveles de significación: el contenido temático *natural* o *primario*, subdividido en *fáctico* y *expresivo*; el contenido *secundario* o *convencional*; el significado *intrínseco* o *contenido* propiamente dicho.

- El contenido temático natural o primario

se percibe por la identificación de *formas* puras, es decir, de ciertas configuraciones de línea y color, o de ciertas masas de bronce o piedra de forma peculiar, como representaciones de *objetos* naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, cosas, instrumentos, etc., identificando sus relaciones mutuas como *hechos*, y percibiendo sus cualidades *expresivas* como el carácter doloroso de un gesto o una actitud, o la atmósfera hogareña y pacífica de un interior. El mundo de las *formas* puras, reconocidas así como portadoras de *significados primarios o naturales*, puede ser llamado el mundo de los *motivos* artísticos (E. Panofsky, 1972: 15).

- El contenido convencional o secundario

lo percibimos al comprobar que una figura masculina con un cuchillo representa a San Bartolomé, ... que un grupo de figuras humanas sentadas a una mesa, en una disposición determinada y en unas actitudes concretas, representan la Última Cena, o que dos figuras luchando de una forma determinada, representan el Combate del Vicio y la Virtud. Al hacerlo así, relacionamos los *motivos* artísticos y las combinaciones de *motivos* artísticos (*composiciones*) con *temas* o *conceptos*. Los *motivos*, reconocidos como portadores de un significado *secundario* o *convencional*, pueden ser llamados *imágenes*, y las combinaciones de *imágenes* son lo que los antiguos teóricos del arte llamaron “*invenzioni*”; nosotros estamos acostumbrados a llamarlos *historias* y *alegorías*. La identificación de tales *imágenes*, *historias* y *alegorías* constituye el campo de la *iconografía*, en sentido estricto... Es evidente que un *análisis iconográfico* correcto en el sentido más estricto presupone una identificación de los *motivos*. Si el cuchillo que nos permi-

te identificar a San Bartolomé no es un cuchillo sino un sacacorchos, la figura no es un San Bartolomé... (Ibídem: 16-17).

- El significado intrínseco o *contenido*

lo percibimos indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa o filosófica... Apenas hace falta decir que esos principios son manifestados y, por tanto, esclarecidos a la vez por los “métodos compositivos” y por la “significación iconográfica”... Concibiendo así las *formas* puras, los *motivos*, las *imágenes*, las *historias* y las *alegorías* como manifestaciones de principios fundamentales, interpretamos todos esos elementos como lo que Ernst Cassirer llamó valores simbólicos (Ibídem: 17-18).

Dejando de lado la terminología usada por Panofsky, que proviene de la historia del arte y que resulta un tanto anticuada en estos momentos, es evidente que el “contenido temático natural o primario” se identifica con nuestro *nivel icónico* del signo visual, que es el que nos permite reconocer las *formas* de los objetos. El “contenido secundario o convencional” corresponde, lo mismo que en Panofsky, al *nivel iconográfico* de la imagen.

Por el *nivel iconográfico* ingresan al texto fílmico los códigos que Ch. Metz (1971: II, X) llama *no específicamente cinematográficos*. Encontramos aquí códigos como el del relato, el de los gestos, el de la vestimenta, el de los colores, el código del comportamiento espontáneo, los códigos incluidos en eso que se llama vagamente “la realidad”, pues “eso que se llama la realidad no es otra cosa que un conjunto de códigos. El conjunto de códigos sin los cuales esa realidad no sería ni ac-

cesible ni inteligible” (Ch. Metz, 1971: 78). Todos esos códigos que “nos hablan” la realidad se instalan en el *nivel iconográfico* del texto fílmico. En rigor, el nivel iconográfico es el que concita la atención del “gran público”; en el nivel icónico solamente se detiene el especialista, el cinéfilo, el crítico de cine y pocos más. Y sin embargo, como señala Panofsky (1972: 17) la “lectura” correcta del nivel iconográfico presupone una identificación correcta de los *motivos*, es decir, de los objetos naturales, de los seres humanos, animales, plantas, cosas, instrumentos, hechos, actitudes que ofrece el nivel icónico. Toda “lectura” del *nivel iconográfico* pasa necesariamente por el *nivel icónico* del texto fílmico.

En tal sentido, el nivel icónico se convierte en *significante* del nivel iconográfico, que funciona entonces como su *significado*, lo cual introduce en la reflexión semiótica el controvertido problema de la “cinematografización” de los códigos no cinematográficos. Ch. Metz lucha a brazo partido contra la teoría de la “cinematografización” con el argumento de que ningún código *no cinematográfico* que ingresa al *texto fílmico* cambia su naturaleza “no-cinematográfica” por el hecho de incorporarse al texto fílmico. Y dedica interminables páginas de *Langage et cinéma* (1971) en demostrar esa tesis. Sin embargo, aquí y allá, a lo largo de un recorrido laberíntico, el autor va reconociendo que en el texto fílmico, el contacto de unos códigos con otros introduce un cierto *contagio* “cinematográfico”, ya que el *tratamiento* cinematográfico de los códigos no cinematográficos, sin cambiar su naturaleza, los tiñe de cierto grado de “cinematograficidad” (V,1). Y, lo que es más contundente, bajo el principio de que “la forma hubiera sido diferente de haber sido inscrita en otra materia” (X, 3), resulta claro que la *forma* de cualquier código —el gesto, por ejemplo— adquiere un aspecto, un matiz diferente al inscribirse en

un código *icónico* o en un código *verbal*. Es decir, un gesto “visto”, una pelea “vista” no producen exactamente los *mismos* efectos de sentido que un gesto o una pelea “leídos”, aunque en ambos casos mantengan su autonomía como códigos. Y la razón de ese contagio reside en el hecho, ya señalado, de que tales códigos constituyen el *plano del contenido* de otros códigos que son específicamente cinematográficos, que los invisten de ciertos rasgos específicos, como por ejemplo la *iconicidad*. Y es en ese sentido en el que se puede seguir hablando de “cinematografización”.

El inventario de los códigos que se incorporan al texto fílmico a través del nivel iconográfico es un inventario abierto, pues los códigos de la “realidad” y los códigos de la cultura son innumerables.

¿Se puede hablar de un *nivel iconográfico* en el texto literario? Si bien el texto literario no utiliza *iconos*, en el sentido restringido del término, para expresar sus contenidos, como lo hace el texto fílmico, encontramos en el plano del contenido determinados *rasgos* que llamamos “figuras” (Hjelmslev) y más precisamente *semas figurativos* (Greimas). Los esquemas de las páginas 5 y 10 nos permiten ver ahora que la *dimensión visual* del texto literario no se instala en el *plano de la expresión*, como en el lenguaje visual o en el lenguaje del “mundo natural”, sino en el *plano del contenido*. Este desplazamiento de nivel semiótico no impide la presencia de *imágenes* en el texto literario. Por el contrario, toda la tradición retórica se ha esforzado por inventar recursos para llenar de “imágenes” el texto literario. Tales dispositivos retóricos se han denominado, en términos generales “figuras del discurso”. La misión de las figuras retóricas ha consistido, precisamente, en poblar de imágenes, de *iconos* en el sentido más amplio del término, el discurso. Más recientemente, el *recorrido gene-*

*rativo* (Greimas) culmina su productividad con las operaciones de “iconización”,

última etapa de la figurativización del discurso, en la que distinguimos dos fases: la figuración propiamente dicha, que da cuenta de la conversión de los temas en figuras, y la iconización que, tomando a su cargo las figuras ya constituidas, las dota de investimentos particularizantes, capaces de producir la ilusión referencial (A.J. Greimas /J. Courtés, 1979: 78).

En tal sentido, el *nivel iconográfico* circunscrito por Panofsky tiene plena vigencia en el texto literario. La diferencia consiste en que las *figuras*, las *imágenes*, las *historias* se manifiestan por medio de significantes lingüísticos, de naturaleza fónica, o por sus delegados escriturales. Y es evidente que esta circunstancia determina *efectos de sentido* diferentes en el texto literario y en el texto fílmico, cuyo plano de la expresión es ya icónico desde un principio.

Sin embargo, el nivel que hemos denominado *iconográfico*, por mantener la misma denominación de Panofsky, cumple en el *texto literario* la misma función que en el *texto fílmico*: por él ingresan al texto literario los mismos códigos que hemos identificado anteriormente al describir el texto fílmico. Y así, descubrimos en él códigos como el de los gestos, el de los colores, el de la música, el de las banderas, el del comportamiento, el de la acción (relato), el de la vestimenta y todos los demás: códigos de la “naturaleza” y códigos de la cultura. Con la sola diferencia de que en lugar de ser “mostrados” son “descritos”, y con el consiguiente *efecto de sentido* que producen los dos modos de expresión, sin perjuicio de los *valores semánticos* propios de cada código. Aventurando una hipótesis, podríamos decir que en el *texto literario*, tales códigos se

“literarizan”, es decir, adquieren una dimensión literaria, que no ostentan fuera de ese texto.

## **5. Códigos del sonido**

El sonido es un elemento fundamental del *texto fílmico* a partir de los años treinta. Por el sonido ingresan al texto fílmico nuevos códigos que ostentan una autonomía indiscutible, como son los de la *lengua* y los de la *música*, principalmente. Los códigos de los llamados “ruidos” son más difíciles de precisar, aunque no por ello menos importantes. Todos ellos, juntos o por separado, se asocian a los códigos de la imagen para producir ese complejo inextricable que constituye el texto fílmico en su totalidad. Al igual que los códigos de la imagen, son códigos del plano de la expresión, distintos de aquellos códigos que, por relación con ellos, pertenecen al plano del contenido, como ya lo hemos señalado en páginas anteriores.

### **5.1 Código de la lengua**

Es suficientemente conocido como para que nos detengamos en su descripción. Sin embargo, su presencia en el texto fílmico demanda algunas observaciones:

- Las lenguas naturales pueden intervenir en el texto fílmico de múltiples maneras: la más frecuente y cuasi “natural” es la forma dialogada. Por medio de un *desembrague* enunciativo, el enunciador pone en escena personajes que *toman la palabra* para dirigirse a otros personajes, los cuales, a su vez, asumen la palabra para contestar las propuestas y demandas de los primeros. Se “simula” así la conversación ordinaria entre dos o más personas.

Las personas así representadas se convierten en “enunciadores” en el “mundo representado”. Esta estrategia discursiva no se diferencia mucho de la utilizada en la representación teatral. Sin embargo, esas diferencias son importantes, y ellas radican en la estructura sintagmática que adoptan en el texto fílmico. Mientras que en el teatro la palabra se convierte en el vehículo fundamental de la “representación” —de donde resulta que la obra de teatro puede ser leída sin mayor pérdida de significación—, en el cine, el soporte fundamental de la significación es la imagen, y la palabra cumple un papel de “anclaje”, como señalaba R. Barthes (1970), un papel de apoyo, de esclarecimiento. De ahí que el *tratamiento* de la palabra en el texto fílmico, aun permaneciendo siempre el *mismo* código, tiene que ser distinto que en el teatro. Y lo es, efectivamente. La palabra en el texto fílmico ostenta los rasgos de /brevedad/, /concisión/ y /precisión/. No se permite *duplicar* aquello que las imágenes muestran, administra con rigor las referencias contextuales, rehúye convertirse en conductora del relato, sacrifica las alusiones superfluas. Por otra parte, el ritmo de la imagen la obliga a adoptar soluciones rápidas y funcionales. Es decir, que la palabra “dicha” en el cine es una “palabra” que no se dice en otra parte: ni en el teatro, ni en la novela, ni en la vida cotidiana. Podríamos decir que es una palabra “cinematográfica” por no decir “fílmica”, como preferiría decir Ch. Metz. El contagio que se produce dentro del texto fílmico entre los diferentes códigos, determina las características de “textualización” de los códigos que en él intervienen. Porque hay que señalar, para hacer justicia, que también la imagen se contagia de los efectos que produce la presencia de la palabra. Basta comparar una película mu-

da con otra de la época sonora para convencerse de eso. Se podrá observar fácilmente que las imágenes del filme mudo se esfuerzan por “decir” cosas que la película sonora dice más fácilmente con palabras. (No olvidemos que el cine, desde muy pronto, se vio obligado a acudir a la “palabra escrita” para completar lo que, a pesar de sus esfuerzos, no lograba “decir” con las solas imágenes. Esa solución dio origen a los *intertítulos*, textos escritos que se intercalaban entre secuencias de imágenes para conducir el relato y “explicar” la situación en la que se encontraban los personajes). La presencia de la palabra habla obligó a las imágenes a reducir su innecesaria multiplicación, su redundancia, en favor de una mayor fluidez y economía. No se puede negar que, con todas sus limitaciones, el cine mudo hizo de la necesidad virtud, y logró obras cumbres del arte cinematográfico.

En conclusión, la palabra en el texto fílmico es el resultado de un conjunto de operaciones —denominadas “tratamiento”— que le otorgan un perfil particular, un perfil que podríamos llamar “cinematográfico”; es decir, que la palabra en el cine sufre también un proceso de “cinematografización”, pese a la opinión de Ch. Metz. En rigor, y para ser justos con Metz, habría que decir que la que sufre el proceso de “cinematografización” es el *habla* y no la *lengua*.

## **5.2 Código de la música**

Se construye igualmente con un conjunto de códigos específicos, que son bien conocidos por los compositores. Tampoco entraremos aquí en la descripción de tales códigos, por ser materia demasiado especializada en la que no tenemos

competencia. Pero sí es necesario hacer algunas observaciones sobre el comportamiento de la música en el texto fílmico para poder apreciar siquiera someramente los *efectos de sentido* que produce al ser asociada con las imágenes.

Ante todo, es preciso desterrar la opinión, instalada incluso entre los especialistas como uno de los “ídolos” de los que hablaba F. Bacon, de que la música no tiene *significación*, aunque produce *sentido*. Dicho en términos semióticos, que la música no incluye un componente *semántico*, que se reduce a determinadas *relaciones sintácticas*. Esa opinión olvida que el *componente semántico* de cualquier código no se reduce a los “conceptos” o ideas abstractas, sino que incluye invariablemente tres dimensiones fundamentales:

- Dimensión *conceptual*.
- Dimensión *figurativa*.
- Dimensión *tímica* o afectiva.

La teoría greimasiana es muy explícita al respecto, al señalar que el componente semántico se puede descomponer en unidades mínimas, llamadas “semas”. Y esos semas son: *semas conceptuales* (abstractos-interoceptivos), *semas figurativos* (exteroceptivos) y *semas tímicos* (propioceptivos) (Greimas-Courtés, 1979: 333). Y ya la estilística había adelantado esa visión del significado. Dámaso Alonso dice en 1962:

los “significantes” no transmiten [sólo] “conceptos”, sino delicados complejos funcionales. Un “significante” emana en el hablante de una carga psíquica de tipo complejo, formada generalmente por un concepto (en algunos casos, por varios conceptos; en determinadas condiciones, por ninguno), por súbitas *querencias*, por oscuras, profundas *sinestias* (visuales, táctiles, auditivas, etc.) (D. Alonso, 1962: 22).

Lo que sucede es que no todos los “lenguajes”, y menos aún todos los *textos* que produce cada lenguaje, desarrollan de la misma manera las dimensiones semánticas del código; en unos casos por impedirlo la naturaleza del código; en otros, por opción del enunciador. Un sencillo cuadro nos permitirá observar las *tendencias* semánticas de aquellos códigos que nos preocupan en estos momentos:

Códigos Dimensiones	Códigos			
	Lengua	Cine	Música	Ruidos
Conceptual	+/+	-/+	-/-	-/-
Figurativa	+	+/+	-/+	+
Tímica	+	+	+/+	+

+ = presencia de la dimensión  
 - = ausencia de la dimensión

Como se puede observar en este cuadro, en la *lengua* predomina la dimensión conceptual; en el *cine*, la dimensión figurativa y en la *música*, la dimensión afectiva. En la lengua, las dimensiones figurativa y tímica tienen una presencia notable; en el cine, la dimensión conceptual puede ser menor o mayor, según el “tratamiento” que obtengan en el texto fílmico los distintos elementos que componen, incluida la palabra que arrastra siempre una gran carga conceptual; en la música, la dimensión conceptual es prácticamente nula, mientras que la dimensión figurativa puede hacerse presente en composiciones imitativas (*Pedro y el lobo*, de Prokofiev) y en la llamada “música de programa”, género en el que se puede incluir desde la *Sexta sinfonía* de Beethoven hasta *El Moldau* de Smetana. En cuanto a los ruidos, nos limitaremos a decir que no conllevan ningún rasgo de la dimensión conceptual, pero que se asocian fácilmente con ciertos rasgos de la dimensión

figurativa (auditiva) y con rasgos de la dimensión afectiva. Así, por ejemplo, la introducción al final de *Nazarín* (Buñuel, 1958) de los redobles de tambor producen una carga semántica sumamente afectiva.

Lo más significativo, no obstante, es que textos producidos con uno solo de los códigos pueden potenciar, por desig-nio del enunciador, una u otra dimensión por medio de procedimientos diversos de “puesta en discurso”.

Así por ejemplo, el movimiento llamado *Conceptismo* en la literatura española (B. Gracián, F. de Quevedo), acentúa sobremanera la dimensión conceptual del discurso; mientras que Góngora potencia la dimensión figurativa. En la moderna literatura peruana, Chocano desarrolla desmesuradamente la dimensión figurativa, mientras que Vallejo acentúa los valores tímicos y patémicos.

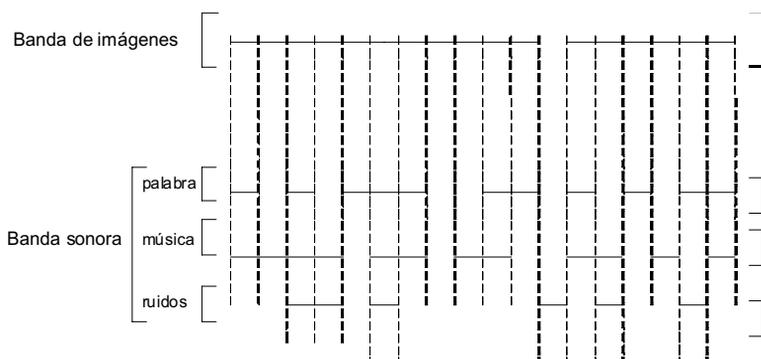
En el ámbito del cine, un mismo autor como Alain Resnais, por una singular asociación entre imágenes y palabras, eleva la dimensión conceptual en *El año pasado en Marienbad* (1961), y por otro giro en el tratamiento de esos mismos elementos, acentúa poderosamente la dimensión afectiva en *Hiroshima mon amour* (1958).

Los códigos de los “ruidos” son códigos muy débiles estructuralmente hablando. Apenas conocemos algo de sus unidades constitutivas, de su morfología y de su sintaxis. Nos limitaremos a hacer unas ligeras observaciones sobre su presencia en el texto fílmico. Como ha señalado acertadamente Ch. Metz (1971: 146), no podemos esperar a identificar las *unidades mínimas* de un código para observar su comportamiento en los textos. Es posible describir determinados *efectos de sentido* que su presencia textual produce sin necesidad de llegar a los niveles más finos del análisis. En ese sentido, los diversos códigos de los “ruidos” actúan por unidades “mola-

res”, es decir, como *enunciados*. El ruido de un motor de automóvil, el sonido de una sirena de ambulancia, un disparo, el golpeteo de una ventana movida por el viento, el barullo ruidoso de los cacharros en la cocina, unas pisadas en el corredor, etc., constituyen otros tantos *enunciados sonoros*.

Dichos enunciados se pueden incorporar tal como son producidos, por medio de la grabación microfónica, al texto fílmico. La primera observación que se impone es la de que esos ruidos, en el texto fílmico, ya no son los *mismos* que los que se produjeron en el “mundo real”. Han quedado reducidos a “imágenes” (sonoras) de aquellos ruidos iniciales, y como tales imágenes, pueden ser trabajados expresivamente: se pueden encoger o alargar; se puede manipular su intensidad y su timbre; es posible igualmente alterar su velocidad y su *tempo*. Con tales estrategias, el enunciador es capaz de producir una infinidad de *efectos de sentido*, que no se pueden reducir a un inventario cerrado. En general los “ruidos” contribuyen a crear un ambiente, una atmósfera determinada: calle, fábrica, fiesta...

Un aspecto particularmente importante de los códigos del sonido es el “tratamiento” sintagmático que pueden recibir en el *texto fílmico*. Además de la sintagmática propia de cada código, que le impone un *orden de sucesión* determinado y lo somete a determinadas combinaciones más o menos rigurosas —pensemos en las reglas sintácticas de la lengua y de la música frente a las normas relajadas o nulas de los “ruidos”—, se impone en el texto fílmico una sintagmática vertical, simultánea, en la que interviene además, y fundamentalmente, la sintagmática de las imágenes. La *banda de imágenes* se combina en simultaneidad con la *banda sonora* de manera muy variada. Un simple diagrama nos permitirá visualizar las posibilidades de combinación vertical o simultánea entre las dos bandas:



El diagrama configura algo así como una partitura musical. La más constante es, obviamente, la banda de imágenes, ya que el texto fílmico se construye fundamentalmente con imágenes, y raras veces es interrumpida por breves momentos. El diagrama elaborado sugiere uno de esos casos excepcionales, que puede ser ilustrado con *Carnal Knowledge* (*Ansias de amar*, M. Nichols, 1971). En esa película existe un momento en el que la pantalla se queda en negro, y el acto de amor se sugiere únicamente con “ruidos”: ruidos de la cama al moverse, “ruidos” guturales de los amantes, quejidos y respiraciones entrecortadas, amplificadas por los recursos técnicos de grabación y de reproducción, etc. La música, tanto la de fondo como la que surge de una fuente sonora *in u off*, se interrumpe con frecuencia y reaparece más adelante. Los “rui-

dos” pueden acompañar a la música y a las palabras, conformando una “polifonía” que, a su vez, se integran, juntos, a las imágenes. La palabra, por su parte aparece y desaparece, según las necesidades de los personajes y del discurso, si se trata de la palabra *en off*, la cual puede cumplir diversas funciones, desde la narrativa hasta la de comentario y la de “monólogo interior”, hecho audible por convención.

Y lo más importante, finalmente, es que el sonido permite valorar el silencio, que no era un elemento “pertinente” en el cine mudo, pues era mera carencia.

Los *efectos de sentido* de la sintagmática vertical o simultánea han de ser observados en cada texto concreto, pues cada texto constituye un *sistema* singular (Ch. Metz, 1971: 69 y ss). Y también aquí son aplicables los *sistemas semi-simbólicos* para dar cuenta de tales correlaciones sintagmáticas.

¿Podemos hablar de “sonidos” en el texto literario? La respuesta es afirmativa, evidentemente, pero desde distintos puntos de vista, desde distintas pertinencias. La materia de la expresión del texto literario es el sonido de la lengua. Entendámonos: Actualmente, el texto literario se presenta bajo el ropaje gráfico de la escritura; pero no olvidemos que la escritura es un código vicario; que la escritura se limita a representar “sonidos”, fonemas en términos lingüísticos, y que la materia prima de *lo literario* es la materia del signo lingüístico, que es primordialmente *sonora*. Ésa es, pues, una presencia fundante del “sonido” en el texto literario.

Pero, por otro lado, en el *plano del contenido* se actualizan por medio de la palabra toda suerte de sonidos “dichos”, es decir, representados: desde “otras” palabras —las palabras que se atribuyen a los personajes—, hasta músicas y “ruidos”. Basta con pensar en la fuerte presencia que tiene en Proust la “representación” de la música para darse cuenta de su inser-

ción en el texto literario<sup>4</sup>. Pero igualmente ingresan al texto literario por medio del “mundo representado” a través de la palabra —el plano del contenido— todos los “ruidos” del universo circundante.

La literatura de todos los tiempos está plagada de cantos de aves, de murmullos de aguas, de susurros de hojas, de gritos de animales, de pasos cercanos, de batidos de puertas y ventanas, de truenos y tempestades, y de miles más, que encantan u horrorizan el “oído” imaginario.

## 6. Tensividad del texto

Los más recientes estudios sobre *semiótica tensiva* (J. Fontanille/Cl. Zilberberg, 1998; J. Fontanille, 1995, 1998; Cl. Zilberberg, 1998, 1999), dirigen nuestra atención a las *tensiones* que se producen en el texto fílmico y en el texto literario para apreciar cómo trabajan la significación, tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido. Hjelmslev (1987: 242) señala que el plano de la expresión está integrado por dos dimensiones: la dimensión de los “constituyentes”, o sea, los fonemas, y la dimensión de los “exponentes”, es decir, los “acentos” y las “modulaciones” (= variaciones de la entonación). Los *acentos* son intensos y localizados; las *modulaciones*, extensas y distribuidas. En virtud del *isomorfismo* entre

---

4 La “pequeña frase de Vinteuil” —frase musical, por supuesto— aparece y desaparece a lo largo de los cientos de páginas de *En busca del tiempo perdido*, pero adquiere especial importancia en *Por el camino de Swann*.

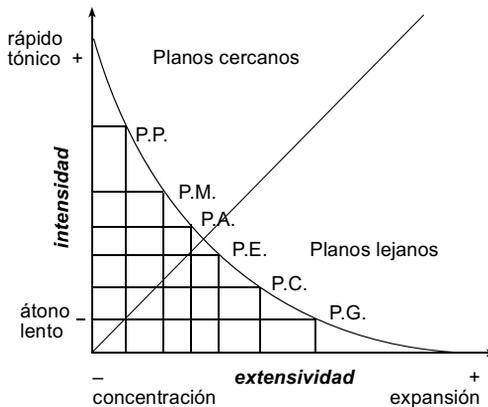
el plano del contenido y el plano de la expresión, los “exponentes” pueden proyectarse al plano del contenido: “A grandes rasgos, los morfemas *extensos* son los morfemas ‘verbales’; los morfemas *intensos* son los morfemas ‘nominales’ (Hjelmslev, 1987: 326). El *acento* y las *modulaciones* se manifiestan de maneras muy diversas de acuerdo con la materia significativa que dichos “exponentes” informen. Así, en el texto fílmico, un *acento* puede ser producido por la inserción de un *primer plano* en la cadena sintagmática de una secuencia; por un movimiento de *zoom-in*; por un procedimiento de iluminación; por un ajuste focal; por la ubicación del objeto en un punto privilegiado del espacio (en primer término, apartado del grupo, en posición más alta o más baja...); por un *picado* o *contrapicado* de la cámara; por la acentuación del cromatismo; y por cualquier otro dispositivo de la puesta en escena. La *modulación* puede ser producida por medio de la alternancia de *planos* de larga duración con *planos* de duración más corta; de *planos* cercanos con *planos* lejanos; por medio de los movimientos de cámara (*travelling* y *panorámica*); por medio de la modulación de la luz y del color, etc.

Del *acento* y de la *modulación* en el texto literario, poco es lo que tenemos que añadir, pues son ampliamente conocidos los dispositivos con los que actúan. Basta con recordar la función que ambos “exponentes” cumplen en la versificación para darnos cuenta del trabajo creativo que siempre han desempeñado en el texto literario.

Todo hecho semiótico —declara Cl. Zilberberg (1998: 10)— está constituido por la “compenetración de dos dimensiones”: la *intensidad* y la *extensidad*, que corresponden de alguna manera a lo sensible y a lo inteligible. La correlación de esas dos *valencias* da por resultado un *valor*, tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido.

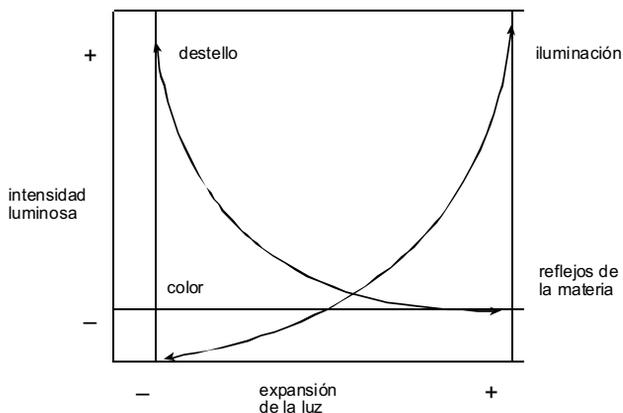
Dichas *valencias* configuran dos grandes campos: el espacio externo, conformado por ambas *valencias*, denominado espacio de control, y el espacio interno, en el que son definidos los *valores* (J. Fontanille, 1998: 24).

El *esquematismo tensivo* es un dispositivo que permite pasar de un valor a otro del campo tensivo en forma continua, evitando la ruptura que produce la *categorización*. De esta forma, cualquier dispositivo cinematográfico encuentra su explicación adecuada en una correlación entre *intensidad* y *extensividad*. Así, por ejemplo, la escala de *planos*, que nos lleva desde el *plano general* al *primer plano*, justifica la continuidad de sus valores expresivos en un diagrama como el siguiente:



El primer plano (P.P.) está marcado por una fuerte intensidad perceptiva y emotiva y concentra la atención en una extensión reducida; el plano general (P.G.), en cambio, ofrece un amplio espacio a la percepción, pero es emotivamente átono. Los planos intermedios definen sus *valores* en función de una mayor o menor intensidad correlacionada con una menor o mayor extensividad, respectivamente.

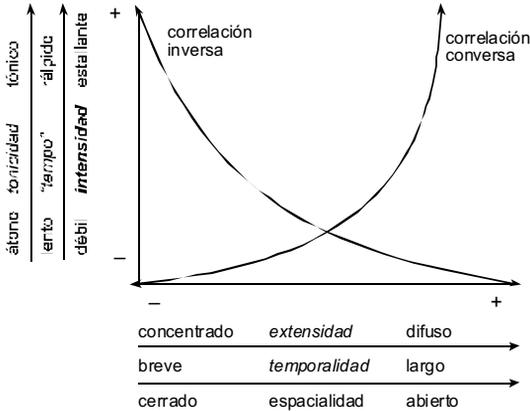
La correlación expresada en un esquema como el anterior es una correlación inversa: a más intensidad, menos extensión; a más extensión, menos intensidad. El arco tensivo puede ser recorrido en ambas direcciones. En cada texto fílmico, la *praxis enunciativa* escogerá la dirección preferida para conducir la atención del espectador, con los consiguientes *efectos de sentido* que la acompañan. En otros casos, es posible trabajar la correlación conversa: a más intensidad, más extensión; a menos extensión, menos intensidad. El trabajo de la luz, como señala J. Fontanille (1998: 26), se distribuye en el campo tensivo de la manera siguiente:



La *iluminación* generalizada invade el espacio perceptivo con una alta intensidad luminosa; el color, en cambio, se *sitúa* en ciertas zonas restringidas y con baja intensidad luminosa.

Afinando el análisis en aras de la exhaustividad, las dimensiones de la *intensidad* y de la *extensión* pueden ser

descompuestas en dos subdimensiones cada una. Cl. Zilberberg (1998: 24) lo aclara con el diagrama siguiente:



La correlación entre dimensiones y subdimensiones produce en cada texto efectos particulares que es preciso captar para poderlos describir con estos dispositivos.

Pensemos en el “tempo”, aspecto que ha sido utilizado desde siempre tanto por el texto fílmico como por el texto literario. Por medio de ciertos recursos semióticos, el texto se acelera considerablemente, produciendo al mismo tiempo una elevada tonicidad. Volvamos los ojos a un ejemplo clásico:

Acude, corre, vuela,  
 traspasa la alta sierra, ocupa el llano,  
 no perdones la espuela,  
 no des paz a la mano,  
 menea fulminante el hierro insano.

[Fray Luis de León, *Profecía del Tajo*].

Suprimiendo simplemente las conjunciones (*asíndeton*), las cuales podríamos catalizar fácilmente, el texto produce un efecto de rapidez fulgurante, acompañado de un aumento no-

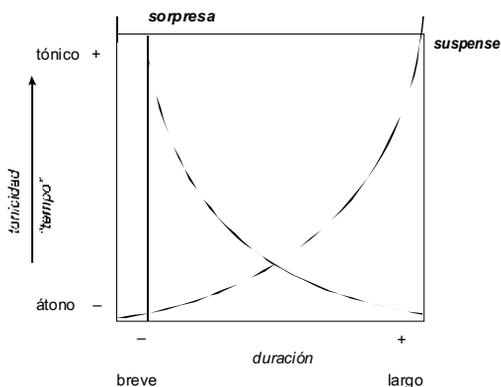
table de tensión o tonicidad, y al mismo tiempo, el *tiempo* se abrevia. En cambio, el mismo fray Luis de León, multiplicando las conjunciones a cada paso (*polisíndeton*), logra un texto reposado, aunque en perpetuo movimiento:

Porque si cualquiera que entra en algún palacio o casa real rica y suntuosa, y ve primero la fortaleza y firmeza del muro ancho y torreado, y las muchas órdenes de las ventanas labradas, y las galerías y los chapiteles que deslumbran la vista, y luego la entrada alta y adornada con ricas labores, y después los zaguanes y patios grandes y diferentes, y las columnas de mármol, y las largas salas y las recámaras ricas, y la diversidad y muchedumbre y orden de los aposentos, hermoeados todos con peregrinas y escogidas pinturas, y con el jaspe y el pórfiro y el marfil y el oro que luce por los suelos y paredes y techos, y ve juntamente con esto la muchedumbre de los que sirven en él, y la disposición y rico aderezo de sus personas, y el orden que cada uno guarda en su ministerio y servicio, y el concierto que todos conservan entre sí, y oye también los menestres y dulzura de música, y mira la hermosura y regalo de los lechos, y la riqueza de los aparadores, que no tienen precio, luego conoce que es incomparablemente mejor y mayor aquel para cuyo servicio todo aquello se ordena, así debemos nosotros también entender que... (Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, [Pimpollo]).

Aquí el “tempo” se lentifica, mientras que el tiempo se alarga y el espacio se abre cada vez más. Los efectos *tímicos* que estamos poniendo de relieve afectan al enunciatario aun antes de ingresar al conocimiento del nivel semántico propiamente dicho, aunque se hallen evidentemente en correlación con ellos. Los lexemas “acude, corre, vuela...” contienen evi-

dentes *semas* de velocidad; así como en el texto de *Los nombres de Cristo* abundan lexemas con rasgos de “detenimiento”: “primero”... “después”, “muchas órdenes de las ventanas”, “juntamente con esto”, “y luego... y luego”, etc. Es indudable que todos los dispositivos del texto concurren al *mismo efecto*, aunque a veces lo hagan en contrapunto, como sucede frecuentemente en el texto musical.

Y en el texto fílmico ocurre lo mismo. Un solo ejemplo para confirmar los efectos de la *tensividad* en su constitución. El *suspense* de las películas de A. Hitchcock surge de una operación muy simple: alargando la duración de los *planos*, consigue acelerar el “tempo” y la intensidad de la emoción. Como puede observarse, el *suspense* de Hitchcock trabaja una correlación conversa: a mayor duración —subdimensión de la *temporalidad*—, mayor rapidez del “tempo” y mayor tonicidad de la *intensidad*.



El mismo Hitchcock es consciente de esta correlación. En sus conversaciones con F. Truffaut, explica:

La diferencia entre el *suspense* y la sorpresa es muy simple: Estamos conversando aquí mismo tranquilamente y tal vez debajo de la mesa han dejado una bomba. Nuestra

conversación es totalmente intrascendente, no pasa nada de especial, y de golpe, ¡bum!, ¡explosión! El público ha sido *sorprendido*, ciertamente; pero antes de serlo, se le ha mostrado una escena absolutamente banal, desprovista de todo interés. Veamos ahora como funciona el *suspense*. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe. Y sabe que va a explotar a una hora determinada, y sabe que faltan unos minutos para el momento de la explosión —minutos que se irán señalando por medio de un reloj que está en el decorado—. La misma conversación anodina de antes se carga súbitamente de interés porque el público forma ya parte de la escena. En el primer caso, le hemos ofrecido al público *quince segundos* de sorpresa; en el segundo caso, le hemos *proporcionado quince minutos de suspense* (F. Truffaut, 1991: 61).

Claro que aquí y en otros textos fílmicos de Hitchcock, intervienen otros elementos que contribuyen a crear el *suspense*, como el mismo director señala: la distribución del *saber* en el discurso fílmico, por ejemplo, dispositivo que nos llevaría necesariamente a tratar el nivel discursivo de las *modalidades* y que no podemos desarrollar en los límites de este trabajo. Baste con decir, para cerrar estas consideraciones, que en *Intriga internacional* (1959), la tensión nace del hecho de que el espectador *sabe tanto* como el protagonista, mientras que en *Frenesí* (1972), el *suspense* surge de que el espectador *sabe más* que la protagonista. En *El asesinato de Rogelio Ackroyd* (Agatha Christie, 1928), el lector adopta, sin saberlo, el punto de vista que le impone el asesino, punto de vista que produce un *saber* delimitado, a pesar de las *marcas* semióticas que el narrador va sembrando a lo largo del texto. La economía del *saber* se convierte así en una fuente constante de *tensiones afectivas*, tanto en el texto fílmico como en el texto literario.

Y es siempre la instancia enunciativa la que gobierna esos dispositivos.

## 7. Final

Tanto el texto fílmico como el texto literario están constituidos por múltiples códigos, que se ubican en distintos niveles de pertinencia. Los códigos que intervienen en la configuración de los textos se interrelacionan unos con otros en un tejido inconsútil, determinándose mutuamente y generando *efectos de sentido* particulares en cada texto singular en el que intervienen. El código dominante en el texto impone sus condiciones a los demás códigos, los cuales, sin dejar de ser lo que son, sin perder su autonomía de códigos, se contagian de ciertos rasgos de la materia y de la forma significativa del código dominante. En el *texto fílmico*, los códigos no cinematográficos se tiñen de *iconicidad*, y más ampliamente, de “cinematograficidad”; en el *texto literario*, los códigos no lingüísticos se contagian de “lingüisticidad” y de *literariedad*. Y hasta la dimensión tímica adquiere resonancias diferentes en cada uno de los textos. Porque —ya lo hemos dicho— *la forma de un código se modula de acuerdo con la materia en la que se inscribe*.

Ésa es precisamente la razón de que “ver” una película no sea lo mismo que “leer” una novela. No son experiencias intercambiables, aunque ambos textos “relaten” la misma historia, ofrezcan los mismos comportamientos, presenten los mismos ambientes.

Los *efectos de sentido* producidos por ambos textos son en parte *los mismos* y en parte, *distintos*. La comparación se puede hacer fácilmente con dos textos clásicos de un nivel de

calidad similar, cada uno en su ámbito: *La dama de las camelias*, novela de Alejandro Dumas (1848) y *Camille*, película de George Cukor (1935). La historia de un amor imposible adquiere tales rasgos específicos en cada *texto*, que terminan por ser *diferentes*, siendo siempre el mismo melodrama. Ambos textos son obras clásicas, referencia obligada en su género. Uno de los textos no es ni mejor ni peor que el otro; simplemente son *diferentes*. Y la diferencia radica precisamente en la forma en que los diferentes códigos que en ellos concurren, se han entretrejado, y en los rasgos de la materia significativa que los soporta: rasgos icónicos-cinematográficos /rasgos lingüísticos-literarios.

## Bibliografía

- Alonso, D.  
1962 *Poesía española*. Madrid: Gredos.
- Barthes, R.  
1970 “Retórica de la imagen”. *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Dorra, R.  
1999 “Artes de la mirada”. *Fronteras de la semiótica*. Homenaje a Desiderio Blanco. Lima: Universidad de Lima/Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U.  
1972 *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- Fontanille, J.  
1995 *Semiótica du visible*. Paris: PUF.
- 1998 “Reflets, transparences et nuages: les figures du visibles”. *Semiótica da Arte*. São Paulo: Hacker Editores/Centro de Pesquisas Socio-semióticas.
- Fontanille, J. y C. Zilberberg

- 1998 *Tension et signification*. Liège: P. Mardaga.
- Greimas, A.J.  
1984 “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”. *Actes sémiotiques*, VI, 60, 1984 [en español: “Semiótica figurativa y semiótica plástica”. *Figuras y estrategias* Selección, traducción e introducción de Gabriel Hernández Aguilar. Puebla: Siglo XXI/Universidad Autónoma de Puebla, 1994].
- Greimas, A.J. y J. Courtés  
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette [en español: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982].
- Groupe  $\mu$   
1992 *Traité du signe visuel*. Paris: Seuil [en español: *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1994].
- Hjelmslev, L.  
1987 *Ensayos lingüísticos*. Madrid: Gredos.
- Metz, Ch.  
1971 *Langage et cinéma*. Paris: Larousse [en español: *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta, 1973].

- 1977 *Essais sémiotiques*. Paris: Klincksieck.
- Panofsky, E.  
1972 *Estudios de iconología*. Madrid: Alianza Universidad.
- Truffaut, F.  
1991 *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial.
- Zilberberg, Cl.  
1998 *Principes de grammaire tensiva*. Paris [inédito].
- (En prensa) *Ensayos sobre semiótica tensiva*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial-Universidad de Lima/México: Fondo de Cultura Económica.