

De lo indicial, lo icónico y lo simbólico en las manifestaciones del sentido

Amparo Rocha Alonso

¿Cuántas veces en estos tiempos la pantalla de Crónica TV nos sacude de nuestro letargo mediático con un titular en grandes letras blancas sobre rojo intenso, acompañado de una -a esta altura-harto reconocida musiquita? Acto seguido, las imágenes correspondientes nos ilustrarán al respecto, ayudadas por subtítulos en blanco.

Ah!, olvidábamos incluir en la descripción el infaltable logo del canal en el vértice superior derecho de la pantalla.

¿Y cuando, apurados, pasamos frente a un kiosco y nos detenemos porque un color, una imagen espectacular, el tamaño de unas letras o lo que ellas dicen nos interpelan fuertemente?

Lo mismo sucede con los afiches callejeros y los libros en las librerías.

También con los sonidos -música, palabras- que provienen de la radio.

Con los íconos de la pantalla de la computadora...

El cuerpo y sus proyecciones

Todo discurso es un discurso sobre el cuerpo (en el doble sentido de “referirse a” y de “basarse en él” (Verón,1975: 42).

En efecto: donde vayamos y encontremos las más variadas y sofisticadas manifestaciones del sentido, sobre materias diversas y articuladas a diferentes dispositivos tecnológicos, allí estará el cuerpo -un cuerpo signifiante- que ha dejado sus huellas en esas materias bajo la modalidad de distintas configuraciones formales.

En sus artículos “Cuerpo signifiante”, “Entre Peirce y Bateson, cierta idea del sentido” y “El cuerpo reencontrado”¹, Eliseo Verón desarrolla una interesante hipótesis sobre la constitución del sujeto en la red de la semiosis social. Un sujeto que no es tal, sino que *lo irá siendo*² en tanto su cuerpo soportará progresivamente la inscripción de ciertas reglas de funcionamiento del sentido: en términos peirceanos, la reglas de *contigüidad, similaridad y convencionalidad*.

De esta manera, y con una perspectiva que es filo y ontogenética a la vez, por cuanto contempla la evolución de la especie humana, paralelamente al crecimiento del niño desde su nacimiento hasta la adquisición del lenguaje, Verón describe el proceso por el cual el cuerpo *actuante* será también cuerpo *hablante* como la aparición de sucesivas reglas de funcionamiento semiótico que irán trabajando la superficie de los cuerpos y su célula básica: el tejido intercorporal madre-hijo. *A la capa metonímica de producción de sentido,*

¹ “Cuerpo signifiante”(1975), en Rodríguez Illera, J.L. (comp.), *Educación y Comunicación*, Barcelona, Paidós, 1988; “Entre Peirce y Bateson: cierta idea del sentido” (1977), en Winkin, I. (comp.), *Coloquio Bateson*, Barcelona, Herder, 1991; “El cuerpo reencontrado”(1980), en *La Semiosis Social*, Barcelona, Gedisa, 1993.

² Louis Althusser, haciendo referencia a la tarea del psicoanálisis, hablará de “ la larga marcha forzada que convierte a larvas de mamífero en niños humanos, en *sujetos*”; *Freud y Lacan* (1964), en *Ideología y aparatos ideológicos de Estado; Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, pág. 83.

sometida a la regla de *complementariedad*, tejido rígido dinamizado por las pulsiones, se agregarán sucesivamente la regla de *simetría o similitud*, que permite la comparación y la equivalencia -y, por lo tanto, la aparición de un nivel segundo o “meta” comunicacional-, y la regla de *arbitrariedad*, propia del lenguaje, portador de la ley social. En este proceso, el tejido rígido del inicio se hará multidimensional y finalmente se “aplanará”, transformándose en una serie de actividades socialmente aceptables. El cuerpo *propio*, que adviene como resultado de la fase “del espejo” será, también, cuerpo *apropiado*, esto es, adecuado a cada función y circunstancia prevista por la norma social (Verón, 1993:146).

Un poco de (pre)historia

Cueva de las manos, lecho del Río Pinturas, provincia de Santa Cruz: allí, hombres que vivieron hace aproximadamente 9300 años estamparon sus manos mediante la técnica del negativo (color sobre fondo oscuro). Detengámonos en esas manos: en ellas tenemos el ejemplo cabal de esta producción de sentido que involucra los tres órdenes de significación peirceanos. Las manos que se imponen a una superficie, dejando su huella -índices-, la analogía de esas siluetas coloreadas con la forma de una mano – íconos- y finalmente, la ejecución según varias técnicas -lo que supone pasos a seguir, un método- y una finalidad probablemente mágica -aspecto simbólico.

También en la cueva se encuentran pintadas escenas de caza de guanacos y figuras geométricas. Las figuras humanas y de guanacos llamarán la atención por su semejanza con personas y animales -íconos-, serán símbolos por su estilización y su sentido encantatorio e índices por ser impresión de la mano del hombre; las figuras geométricas, si bien participan de la iconicidad y la indicialidad (semejanza con las figuras geométricas ideales y huella del trabajo humano) se distinguen por su carácter simbólico: ¿mero ornamento?, ¿formas con sentido religioso? Hay varias respuestas posibles.

Así, podemos pensar la historia de la humanidad como un largo proceso en que el cuerpo, primera materia significativa (y primaria, en el sentido en que lo es la *capa metonímica de producción de sentido*) se va proyectando en otras materias mediante diversos dispositivos técnicos.

A propósito del tema, dice Verón:

“Se podría decir que el surgimiento de la cultura y la constitución del lazo social se definen por la transferencia de estos tres órdenes sobre soportes materiales autónomos en relación con el cuerpo: desde el arte rupestre de la prehistoria hasta los medios electrónicos masivos, la cultura implica un proceso por el cual materias significantes distintas del cuerpo son investidas por los tres órdenes del sentido.”³

³ “El cuerpo reencontrado”, en *La Semiosis Social*, Barcelona, Gedisa, 1993, pág.148. Y agrega: El extraordinario dinamismo de las pinturas primitivas testimonia que no se trata de íconos fijados por la mirada en una pura relación de sustitución; estos bestiarios están marcados por el tejido metonímico del contacto; lo que aquí se representa no es sólo analógico, sino también (y quizá sobre todo) el sistema de relaciones metonímicas que inviste los lazos entre el hombre y las especies animales, como por ejemplo, para usar la terminología de René Thom, la “creoda de captura”. Como se ve, la dimensión indicial es analizada aquí de una forma mucho más sutil y aguda que lo que hemos expuesto anteriormente.

En los distintos sistemas semióticos: lenguaje verbal, las diversas formas de escritura, la música, los distintos tipos de imágenes -dibujo, pintura, grabado, fotografía, animación por computadoras-; en los medios como el afiche, el libro, la prensa gráfica, el cine, la radio y la TV y en los metamedios como Internet, hallamos un juego permanente y complejo de *contigüidad, analogía y convencionalidad* en grados diversos. Como se advierte, no se trata de pensar lo indicial, lo icónico y lo simbólico como conjuntos de signos, sino como modos de funcionamiento de la semiosis, todos ellos deudores de aquella primera constitución del sentido en los cuerpos⁴.

De hecho, gran cantidad de autores de variadas procedencias teóricas han tomado el cuerpo en tanto objeto de análisis semiótico. En general, todos apuntan a señalar cómo la cultura ha impuesto sus restricciones a la conducta corporal, es decir, el aspecto simbólico de la misma⁵. Durante los años de predominio lingüístico existió una considerable preocupación por identificar unidades de un supuesto lenguaje corporal o no-verbal⁶. En el seno de la corriente pragmática de Palo Alto, un conjunto de investigadores se esforzaron por reconocer distintos tipos de signos no verbales: emblemas, ilustradores, muestras de afecto, adaptadores y reguladores (Knapp, 1982:179-208)⁷. Desde nuestro punto de vista, podemos recuperar esa y otras clasificaciones, que son descriptivas y explicativas a la vez, entendiendo que, sobre el continuo del cuerpo, capa metonímica ajena a la modalización, la negación y la contradicción (Verón,1993:144,145) se “recortan” porciones significativas de movimiento o gesto de cierta comprensibilidad *social*. De este modo, los emblemas serían los signos más altamente convencionalizados -predominio del aspecto simbólico-, mientras que los adaptadores, en tanto manifiestan impulsos poco controlables, angustia o ansiedad primarias, serían fuertemente indiciales; los ilustradores, como su nombre lo indica, pueden ser miméticos -orden icónico- pero también funcionan indicando. Como se ve, la norma social trabaja los cuerpos, que se resisten, hay espacios sociales para la liberación esporádica o para estar fuera de la ley *dentro de ella*. Pulsión, imagen, ley serían otros nombres para el juego permanente en que nos hacemos sujetos, actores sociales.

⁴ Peirce elabora tres clasificaciones de los signos, la segunda de las cuales -Segunda Tricotomía- corresponde a la relación Representamen-Objeto. Un signo, pues, puede ser para este autor **ícono**, “un signo determinado por su objeto dinámico por su propia naturaleza interna”, **índice**, “un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de estar en relación real con éste” y **símbolo**, “un signo determinado por su objeto dinámico sólo en el sentido de que así se lo interpretará”, Charles Sanders Peirce, “Carta a Lady Welby, oct. 12, 1904”, en *Obra Lógico Semiótica*, Madrid, Taurus, 1987, págs. 109-120. Los íconos pueden ser imágenes, diagramas y metáforas; los índices, huellas, síntomas, pero también nombres propios; los símbolos, todo signo convencional. Los íconos no necesitan de la existencia de su objeto, a diferencia de los índices, que son existentes (singulares, físicos) que indican a otros existentes; los símbolos son generales que representan generalidades. Como se apreciará, el ícono está en primer orden, seguido del índice. Si bien, desde el punto de vista lógico, esto es correcto en el edificio teórico construido por Peirce, desde el punto de vista genético, psicológico y antropológico *los mecanismos indiciales son anteriores a cualquier relación de analogía* y es así como Verón lo trabaja en sus textos.

⁵ Por ejemplo, el antropólogo David Le Breton, Dominique Picard y otros.

⁶ Es el caso del investigador Ray Birdwhistell y su búsqueda de unidades mínimas del movimiento, los kines, a semejanza de los fonemas lingüísticos.

⁷ Knapp, Mark, “Los efectos del movimiento del cuerpo y la postura”, en *La comunicación no verbal*, Barcelona, Paidós, 1982, págs. 179 a 208.

En el campo de la historia del arte y a propósito de la relación de un espectador con las imágenes, Jacques Aumont (1992) trae a colación las tesis de los teóricos Pierre Francastel y Heinrich Wölfflin, que dan cuenta de un vínculo primario con ellas, anterior al aprendizaje de la perspectiva y demás reglas de composición. En el caso de Francastel, éste considera que existen relaciones espaciales, que él llama *topología*, anteriores a las rígidamente estructuradas por la geometría perspectivista. Dicha *topología* se vincula con la aprehensión del espacio por parte del niño, que se da progresivamente, en la forma de relaciones de vecindad cercana (“al lado de”, “alrededor de”, “dentro de”).⁸ Afirma Aumont al respecto: “Para Francastel estas relaciones primarias con el espacio concreto que nos rodean no desaparecerían nunca del todo. En particular en nuestra relación con la imagen (artística, pictórica o fílmica, por ejemplo), resurgiría esta experiencia primordial del espacio ligada a nuestro cuerpo y, al espacio social de la organización perspectivista se añadiría, de manera a veces contradictoria, el *espacio genético* de la organización ‘topológica’ “.

Por su parte, Wölfflin considera que el arte plástico occidental ha evolucionado de un modo “táctil” a un modo “visual”, entendiendo el primero como aquel organizado a partir de la sensación de los objetos en una visión cercana y el segundo como el modo propiamente pictórico, ligado a una visión lejana y subjetiva, que ordena la relación global entre el todo y las partes de un modo geométrico.

Asimismo, el director de cine soviético Serguei Eisenstein, recogió esta tesis para explicar toda relación con el espacio como un pasaje “de lo concavo, interior” a lo “convexo, exterior”, de una aprehensión “en hueco” a una “en pleno”.⁹

Llama la atención aquí la cercanía con los planteos de Gregory Bateson sobre las estructuras complementarias de interacción, que luego Verón retomará para describir la capa metonímica de producción de sentido. Para el norteamericano, dichas estructuras conciernen, en primer término, a las relaciones con las zonas erógenas: intrusión, invasión, exclusión, eyección, retención; en segundo término, a la locomoción y la mecánica corporal: soporte, equilibrio, levantarse, caer, alcanzar, asir, y en tercero, a los órganos de los sentidos y a la percepción. Para Bateson, los temas relacionados con la relación progenitor-niño y con el territorio son *primarios* y constituirían las fuentes primarias donde posiblemente encuentre sus orígenes todo comportamiento.¹⁰ La conductas llamadas analógicas por Bateson, pero que, en sentido estricto son indiciales, en tanto mecanismos basados en la contigüidad, constituirían el sustrato primordial, metonímico, “táctil” que estaría operando tanto en producción como en recepción y que se activará en mayor o menor medida de acuerdo a la naturaleza del objeto significante en cuestión.¹¹

⁸ Aumont, Jacques, *La Imagen*, Barcelona, Paidós, 1992. Francastel toma el término *topología* de psicólogos como Henri Wallon, que en los años cuarenta estudiaban la aprehensión del espacio por parte del niño.

⁹ Op. Cit., págs.144-147.

¹⁰ Verón, Eliseo, op. cit pág. 142.

¹¹ Para revisar la crítica de Eliseo Verón a la dicotomía *digital versus analógico* ver los tres artículos mencionados anteriormente en el apartado “El cuerpo y sus proyecciones”.

De puño y letra

La escritura es la primera tecnología de la palabra (Ong, 1987:84) y en las distintas formas que fue asumiendo a lo largo de la historia en diversas culturas se advierten claramente procedimientos de representación icónica (pictogramas, escritura *rebus*) o simbólica (idogramas, alfabeto). Se considera que, directa o indirectamente, la mayoría de las grafías deriva de cierto tipo de escritura pictográfica (Ong, 1987:88). Muchos ideogramas chinos derivan de pictogramas anteriores: la palabra “árbol” se representa con el dibujo de un árbol, mientras que el dibujo de dos árboles derivó en “bosque”. Excelente ejemplo para observar cómo de un ícono inicial (dibujo de árbol), por un procedimiento metonímico (el bosque se compone de árboles) se llega a un símbolo (dos árboles como signo convencional para “bosque”).

La escritura manual es, por otro lado, siempre trazo, o sea, índice que manifiesta “por aquí hubo una mano que pasó”, pero el valor de ese trazo es variable en espacio y tiempo: hasta bien entrado el siglo XX era de rigor en Occidente el aprendizaje de la caligrafía. Hoy día, pareciera que se aprecia el mensaje que la escritura vehicula, sin prestar demasiada atención a la belleza de las letras. Esto, sin contar el reducido espacio que la letra manuscrita ocupa en los intercambios actuales.

En Oriente, la escritura fue un arte noble, ligado desde sus inicios al diseño (Barthes, 1972: 61). Todo el cuerpo, como gesto controlado y preciso interviene en la pintura de los ideogramas. Pinceles y tintas en Oriente, plumas, lápices, biromes en Occidente: dos modos de entender la relación con el cuerpo y con el goce. Si en el primero algo bien escrito es una obra de arte, en el segundo reina una suerte de transparencia del significante¹², que sólo se opaca cuando la letra “no se entiende”.

Afiche, Libro, prensa

Los **afiches** que nos interpelan en la vía pública deben ser llamativos y ostentar, en el mejor de los casos, una simpleza de formas que los hagan comprensibles a cierta distancia. Las imágenes apelarán por su iconicidad, su analogía de formas con los objetos que denoten, más allá de su modo de producción -fotográfica, pictórica-. Las formas y los colores pregnantes atraerán nuestra atención en tanto índices “que llaman compulsivamente la atención sobre el objeto” y que harán que la mirada, estructuralmente indicial¹³, se deslice por la superficie significativa siguiendo un camino ya diseñado previamente y con un *ritmo* determinado por la configuración formal allí expuesta; finalmente, también la imagen se construye de acuerdo a parámetros estilísticos correspondientes a la época, a cuestiones de género, etc.: he ahí la dimensión simbólica de la imagen, que puede aparecer también en la forma de

¹² Aquí, el significante sería el grafema y su significado, el fonema que representa.

¹³ Afirma Verón que “el modo de operación de la mirada es *estructuralmente metonímico*: la mirada es un sistema de deslizamientos, sólo puede operar bajo la forma de trayectos (...) es prolongación y anticipación del contacto.” y “En virtud de su relación con la mirada, en consecuencia, toda imagen es a la vez ícono, figura aislable que obedece a la similaridad, a la sustitución, y espacio de deslizamientos metonímicos”, “El cuerpo reencontrado”, en *La Semiosis Social*, Barcelona, Gedisa, 1993, págs. 146-147.

determinados tropos visuales: metáfora, hipérbole, sinécdoque, símil, etc. Ya la primera semiología había reparado en estas cuestiones y había resuelto la contradicción de la imagen como no codificada y continua, y codificada a la vez (Barthes, 1982: 29-47); por su parte, Umberto Eco se referirá a la dimensión topológica de la imagen como aquella trabajada por la retórica visual (Eco,).

Por su parte, la palabra es letra y por lo tanto asume aquí un carácter gráfico a partir de la tipografía, de su cromatismo y tamaño. Esta, que puede ser *estructural* o *gestual*, en tanto esté hecha a partir de patrones ya diseñados anteriormente o sea manuscrita, convoca una cantidad de sentidos sociales, del orden de la convención. Pongamos por caso un cartel escrito en letra gótica, lo que inmediatamente traerá a la memoria la red semántica de “lo germánico”, o el de otro caso, la cursiva de niño pequeño, en cuyo caso se despertarán otros sentidos relacionados con “infancia”, “inocencia”, “primera escolaridad”.

Finalmente, la palabra es lenguaje y, por ende, símbolo. Signo del todo convencional, *arbitrario*, al decir de Ferdinand de Saussure. También aquí podremos estar en presencia de una sobreimpresión simbólica cuando, a la convencionalidad intrínseca del lenguaje se le suma el juego retórico con su enorme catálogo de figuras disponibles.

Por su parte, **el libro** puede ser entendido como un paseo no lineal en que la mirada se desliza y “salta” como langosta atraída por elementos paratextuales tales como ilustraciones, determinada tipografía, blancos en la página, etc. De este modo, convocando los aspectos icónicos e indiciales del diseño y la diagramación, la lectura ya no es vista sólo como seguimiento de las cadenas gráficas -la famosa linealidad del significante visualizada-, sino como proceso cognitivo que implica el contacto con dos materias significantes -palabra e imagen- y toda la riqueza de sus posibilidades semióticas.

Además, la lectura de un libro no involucra solamente su espacialidad, sino la dimensión temporal: al tiempo de lectura se le suman otros -el tiempo de la historia, el subjetivo, la apelación a nuestra propia biografía- que “resuenan” cuando un fragmento convoca otro, en una relación que Verón no duda en llamar hipertextual. Para este autor, el libro, con sus mecanismos intertextuales como punto de pasaje de sentido en una cadena infinita es red y no encadenamiento de palabras sin más (Verón, 1999: 15-27).

Finalmente, el primer gran medio masivo que toma como objeto la actualidad, **la prensa gráfica**, reúne los mecanismos apelativos del afiche y la sucesividad de lectura del libro, con su formato de varias páginas. La palabra impresa corresponderá al aspecto simbólico, mientras que toda clase de imágenes serán los íconos. El aspecto indicial, de contacto y de deslizamiento metonímico estará a cargo de la puesta en página -diseño y diagramación.

Si bien los periódicos siempre tuvieron imágenes que ilustraran los textos, éstas ocupan cada vez más lugar en la página. Fotos a color e infografías funcionan simplificando la lectura y proponiendo un abordaje “en capas”, lo mismo que titulares, volanta y copete, texto destacado en negrita y epígrafes, que se ofrecen al lector “al vuelo”. La **historieta**, que acompaña al diario desde muy temprano en su historia, despliega por su parte todas las convenciones del género: globos, onomatopeyas, símbolos, signos cinéticos, se hallan dispuestos de tal manera de indicar al lector tal o cuál aspecto de la historia, a la vez que las imágenes, de un modo más o menos estilizado, permiten reconocer objetos y situaciones.

La foto, el cine (y una visita a la pintura)

El lógico y filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914) considera el signo fotográfico como ejemplo de índice ¹⁴ y así lo retoma el teórico Jean Marie Schaeffer, que define **la fotografía** como *ícono-indicial*: ícono por su semejanza con la porción existencial de mundo que denota, índice por ser huella de la luz que reflejan los cuerpos sobre una superficie sensible (fotografía mecánica) o sobre unas celdillas que digitalizan la información (fotografía digital). Huella, al fin, el dispositivo fotográfico es productor de signos que guardan una relación existencial con una porción del universo físico. Sin embargo, la fuerte analogía, lo que llevaba al Barthes de “El mensaje fotográfico” a hablar del *análogon perfecto*, hace que en la fotografía se destaque su aspecto icónico¹⁵. A partir de estos polos, que Schaeffer relaciona con otros parámetros como los objetos captados y el tiempo y el espacio, es que él distingue en la fotografía ocho dinámicas receptivas que remiten a estrategias comunicacionales: *la señal, el protocolo de experiencia, la descripción, el testimonio, el recuerdo, la rememoración, la presentación y la mostración* (Schaeffer, 1990: 54,54). En algunas modalidades se destacarán los aspectos relacionados con el *arché* fotográfico, o sea, su origen en cuanto a dispositivo, en otras, el despliegue espacial, en otras, la temporalidad, pero todas ellas acentuarán su indexicalidad o su analogía.

Sin embargo, hay un tercer aspecto que la fotografía puede explicitar y que se hace muy claro en imágenes que, habiendo sido captadas para “arrancar” un instante de su devenir, logran transformarse a partir de determinados procesos sociales en verdaderos símbolos. Hay ejemplos que son ya “clásicos”: la célebre foto del Che en La Habana que ilustra posters, remeras y toda serie de objetos de consumo o la de una niña vietnamita huyendo de los bombardeos durante la guerra¹⁶.

¹⁴ “Las fotografías, especialmente las fotografías instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que en ciertos aspectos son exactamente iguales a los objetos que representan. Pero esta semejanza se debe a que las fotografías han sido *producidas en circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza*. En este sentido, pues, pertenecen a la segunda clase de signos, los constituidos mediante conexión física.”, en *Obra Lógico Semiótica*, Madrid, Taurus, 1987, parágrafo 2.281. Las cursivas son nuestras.

¹⁵ Barthes, Roland, “El mensaje fotográfico”, en *La Semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

¹⁶ La foto del Che, titulada “Guerrillero heroico” por su autor, el fotógrafo Korda (Alberto Díaz) del periódico Revolución fue tomada en 1960, pero sólo accedió a la masividad cuando el editor Feltrinelli la imprimió en un cartel de un metro. El pase a otro soporte y las condiciones históricas (muerte del Che) parecen haber sido determinantes en el destino de la imagen, que en su momento ni siquiera había sido publicada por el periódico.

La foto de la niña Kim Phuc y de otros niños que se hallan en segundo plano, fue tomada por el fotógrafo vietnamita Nick Ut, que estaba en la primera línea de combate. Ganó el Pulitzer en 1973 y fue ampliamente divulgada como ilustración de los horrores de la guerra.



Alberto Díaz Gutiérrez, Korda, *Guerrillero Heroico*, 1960.



Nick Ut: la niña Kim Phuc y otros niños vietnamitas en segundo plano, 1972.

El cine, un medio que resulta de la sucesión de “24 fotogramas por segundo”, según una célebre fórmula de Godard, goza del status indicial de su materia, la fotografía, pero al estar ésta dispuesta en un sintagma, sus propiedades se deslizan a la iconicidad y su efecto “ensoñador” relacionado, en las tesis de Baudry (1975) y de Metz (1978), con el estadio imaginario teorizado por Jacques Lacan.

Asimismo, muchos autores han trabajado el fenómeno de la *interpelación*, situación que implica el simulacro de una comunicación entre un yo y un tú, de orden indicial. El caso más flagrante, expuesto en detalle por Francesco Casetti es el de la *mirada a cámara*, que supone una verdadera ruptura de la diégesis y un punto candente en relación con una interdicción tácita pero poderosa que rige en el universo de la ficción audiovisual, en especial en determinados géneros como el drama o la acción (Casetti, 1983,1989). Esta estructura de mirada “al frente”, versus mirada “de perfil” o “no mirada al frente” tiene una larga historia en el devenir de las imágenes en Occidente. Paolo Fabbri trae a colación los análisis de la pintura griega de vasos hecha por el estudioso Louis Marin, quien descubrió que sólo algunas figuras: la Gorgona, los moribundos, los guerreros, los pederastas, podían mirar de frente, esto es, interpelar. De esto saca como conclusión Fabbri que ya en la pintura se proponen dos estructuras enunciativas diferentes y complementarias: el simulacro de comunicación yo-tú, que sólo algunos podían tomar a cargo en el caso citado, y el de la “historia”, en “tercera persona”, los otros personajes “enfascados” en su mundo. Si tomamos un ejemplo más cercano en el tiempo, el retrato de Jan Vermeer “Muchacha con turbante”, en el que la modelo se da vuelta para mirar en dirección al espectador, notaremos el mismo dispositivo de interpelación, ausente en otro cuadro de ese mismo autor, “La encajera”, en que la joven del título, inclinada sobre la labor, se halla ajena a toda hipotética situación comunicativa¹⁷.



Johannes Vermeer, *Muchacha con turbante*, 1665.



Johannes Vermeer, *La encajera*, 1669.

¹⁷ Jan Vermeer Van Delft (1632-1675) pinta “Muchacha con turbante”, también llamado “La joven con la perla”, en 1665. “La encajera” data de 1669/70.

Resumiendo: ya sea en la imagen fija - los retratos pictóricos o fotográficos-, como en la imagen en movimiento del cine, en que la mirada a cámara aparece como reformulación del aparte teatral, se puede rastrear esta estructura, que implica una destinación del orden del indicio, a la vez que estamos hablando de imágenes y, por lo tanto, del funcionamiento de la analogía. Quien va a dar una explicación más acabada del por qué este eje de los “ojos en los ojos” es del orden indicial será Eliseo Verón en su teorización sobre el noticiero televisivo, que abordaremos más adelante.

El **cine** como medio vehicula distintos tipos de discurso, en especial el narrativo ficcional, -*el cine* por antonomasia, en la opinión común-, y el documental. En ellos, la analogía de las imágenes ejerce un gran poder en la imaginación de los espectadores, debido en parte al dispositivo de proyección de los filmes. Sin embargo, las imágenes documentales cargarán sobre sí con más fuerza el peso del testimonio, lo cual implica un aspecto indicial. Queda por ver en qué medida dichas imágenes hablan por sí solas de su carácter documental, esto es, de que lo que exhiben hubiera ocurrido igual sin la presencia de la cámara o si necesitan de mecanismos paratextuales que anuncien el pacto no ficcional a los espectadores. En todo caso y en relación con el género documental, sí podemos hablar de una suerte de “doble indicialidad” de estas imágenes: primero, por ser fotográficas, segundo, porque el efecto que se genera es la idea de que el universo profílmico es captado “tal como es” y no ha sido dispuesto para la ficción. Creemos que este saber explica la atracción de formatos como el reality show. También el actual furor por “subir” grabaciones a Internet participa de ese sentido de la espectacularidad documental en que los acontecimientos captados transitan la delgada línea entre el “evento en sí” y el show para la cámara, que tan bien ha descrito Umberto Eco.¹⁸

En su clásico libro *La Imagen*, Jacques Aumont

Radio, TV

En **radio** la dimensión indicial es muy poderosa: corresponde al sonido, y en primer lugar, dentro de ese vasto universo, a la voz humana, generadora de contacto (Fernández, 1994 y 2008). Se podría decir que el cuerpo en toda su materialidad se proyecta en ondas sonoras que buscan los oídos del público. Todos los elementos prosódicos del lenguaje: entonación, volumen, pausas, acentuación, segregaciones, tono y color de la voz, contribuyen a establecer un vínculo “primario” con el oyente. Por su parte, el discurso musical también hará contacto a su manera, ya que está hecho de la materia prima del sonido, índice por naturaleza (Rocha, 2000 y 2004).

El lenguaje, en tanto discurso significativo corresponderá, por supuesto, al orden simbólico.

La música, en especial jingles y cortinas serán también del orden de la convención, lo mismo que en numerosas ocasiones actuarán indicando comienzos y finales, en especial las cortinas.

¹⁸ Eco, Umberto, “La transparencia perdida”, en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen De la Flor, 1987. Este autor señalaba cómo la televisación de un evento cualquiera lo modificaba en sus avatares, y cómo se generaban acontecimientos exclusivamente para ser televisados.

La **televisión** fue trabajada por Eliseo Verón en relación con estos temas a propósito del noticiero televisivo. En su artículo “Está ahí, lo veo, me habla”, este autor se dedica en especial al eje de “los ojos en los ojos” como dispositivo de contacto que pone en juego la capa metonímica de producción de sentido a que hacíamos referencia al inicio de este artículo. El que *está ahí, me mira y me habla* es el conductor del noticiero -y por extensión, todo conductor que se dirija al espectador mediante mirada y palabras-, cuyo cuerpo, un cuerpo significativo, lo mismo que el espacio que lo rodea, va a interpelar al espectador generando en él *confianza y creencia*. Como dijimos, si bien Verón se centra en el género noticiero, la conceptualización que desarrolla puede ser aplicada a todo formato televisivo que implique un presentador que mire a cámara y que establezca la relación enunciativa yo-tú propia de lo que Benveniste llama, en sentido restringido, *discurso* (en oposición a la *historia*). Como Verón lo expresa en otro artículo, lo propio de la televisión, más allá de los géneros ficcionales o de la publicidad -para él, un discurso injertado- es el formato que genera el efecto de vivo y directo, aún cuando no lo sea¹⁹. El eje O-O es también *caución de referenciación*, esto es, no sólo contacto con la audiencia, sino índice del régimen de lo real. Mediante este dispositivo enunciativo se anudan ambos polos: se *atrae* a la audiencia hacia las imágenes que corresponden al mundo fáctico.

Así, en el caso de los medios electrónicos, radio y TV, se advierte, según Verón mismo afirma, el predominio de lo indicial por sobre lo simbólico de la palabra y la analogía de la imagen²⁰.

La cuestión musical

Ya mencionamos, a propósito de la radio, la función que cumplía la música y podemos extender la conceptualización a los medios cine y TV, llamados audiovisuales pero generalmente abordados en su aspecto visual y no en el audio²¹. Ciertamente es que sin imagen no hay cine ni TV, pero también es cierto que, aún el cine mudo tuvo desde sus inicios acompañamiento sonoro y preferentemente musical.

La música en los medios es una música fuertemente convencionalizada: jingles, cortinas, música de acompañamiento y banda sonora trabajan en base a la fórmula de la repetición y a los clichés correspondientes a cada objeto. Los dos primeros apelan a la rápida rememoración, que ayude a identificar programas, segmentos o productos. Por su parte, en televisión existe todo un repertorio de músicas *ad hoc*, que servirán de fondo para imágenes según diferentes campos temáticos: tragedia, catástrofe, ridículo, humor, idilio, acción. La banda sonora en el cine también funciona a partir de convenciones muy rígidas: escenas de suspenso, terror, sexo, amor, humor pueden ser identificadas con los ojos cerrados por un espectador que haya transitado algo

¹⁹ “...la publicidad, que es un tipo de discurso con sus reglas específicas, no es, nunca fue, pese a las apariencias, la discursividad estructurante de lo audiovisual para el público en general: éste (por oposición al cine, cuya publicidad está mucho más cerca como régimen discursivo) es una cuestión de contacto y su “figura ontológica fundamental” es lo directo...”, Verón, Eliseo, “Interfaces. Sobre la democracia audiovisual evolucionada”, en *El nuevo espacio público*, Barcelona, Gedisa, 1992, págs. 124-139.

²⁰ Esto en respuesta a quienes sostienen que vivimos en una cultura de la imagen

²¹ Con excepción de los libros de Michel Chion sobre la música en el cine: *La Audiovisión*, Barcelona, Paidós, 1993, *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997 y *El sonido*, Barcelona, Paidós, 1999.

de cine de género de Hollywood. La música acentúa, crea climas y *anuncia* lo que ha de venir, con lo que también pone en juego su aspecto indicial en relación con la historia.

Internet: un metamedio

En su libro *Hacer clic: hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*, Carlos Scolari (2004) explica cómo la interacción persona-computadora sufrió un verdadero sacudón cuando a la codificación alfanumérica, que pocos usuarios podían manejar, sucedió la interfaz gráfica desarrollada según la metáfora del escritorio. De un uso netamente simbólico del código se pasaba a deslizar el ratón por sobre la superficie de la pantalla en la que habitaban *íconos* representativos de diversas funciones y programas. Usamos la palabra ícono con cierta distancia, ya que, a ciencia cierta, no todos lo son en sentido estricto: algunos son sólo símbolos, otros son íconos, pero no en el sentido en que así se los entiende: cuando en mi pantalla veo unos pincelitos que corresponden al programa *paint*, las imágenes de pinceles son íconos de pinceles, pero símbolos del programa y, en tanto están allí para que alguien cliquee, son índices también. Más allá de esta sutileza, que no hará cambiar el uso masificado del vocablo ícono, lo digno de remarcar en este caso es esa dimensión indicial, de contacto, de deslizamiento en la que una prótesis de la mano -o del dedo índice, para ser más precisos- ejecuta acciones y hace trabajar a una máquina. Sin duda, el pasaje de una interfaz simbólica a una gráfica supuso una verdadera revolución en los hábitos de los usuarios de computadoras.

Scolari dedica su libro a desmontar la noción de transparencia de la interfaz, esa concepción instrumental por la que la herramienta “desaparece” para el usuario, como cuando comemos olvidándonos del tenedor que tenemos en la mano. Por ello, descarta hablar de *extensiones* del cuerpo, aunque señala que, desde la perspectiva del usuario, una buena interfaz es aquella que no se nota. Es la teoría la que, a su entender, asumió ese mismo enfoque sin problematizar que, así como usamos, *somos usados por*, esto es, somos configurados a la manera de, por ejemplo, un lápiz, el pincel de los ideogramas chinos o una interfaz gráfica.

Pero, ¿qué sucede con **Internet**? Tras el desconcierto inicial que trae aparejada la aparición de un nuevo medio, los estudios actuales parten de considerar la red más precisamente como *metamedio* (Colombo, 1993:266), en el sentido de que por Internet circulan la prensa, la radio, la TV, el cine, el discurso musical, el científico, diversos géneros, etc. Sin embargo, el acceso a ese mundo de enorme complejidad se da a partir de pocos procedimientos que ponen en juego procesos cognitivos centrados en lo simbólico: leer y escribir entre los más básicos, lo icónico, en la visualización de toda clase de imágenes y lo indicial: audición de música, deslizamiento de flechas hacia un lugar determinado.

¿Un mundo de sensaciones?

Hombres y mujeres de todo el mundo, a toda hora están en contacto vía chat o con el uso de sus celulares. Lo que siempre existió parece ahora

multiplicarse en virtud de estos adelantos (¿cuándo serán antigüedades?) técnicos. ¡La función fática de Jakobson (1960) al centro de la escena!

Como los hombres de las cavernas, hombres y mujeres vuelven a imponer sus manos, ya sin lápiz ni pincel, ni siquiera ratón, sólo que ahora sobre una superficie cristalina llena de imágenes multifacéticas.

¿Asistimos al reinado de una nueva forma de cultura táctil, que se superpone a la audiovisual, a la escrita y a la oral? ¿Estamos hechos, fragmentariamente, de todas esas lógicas?

Algunos autores, desde distintos puntos de vista, han sugerido que vivimos en una época de predominio del *contacto*, en que la capacidad de construir colectivos en el sentido político se ve jaqueada por el reinado, en los grandes medios -radio, TV-, de la seguridad -experiencia pura, y de la primeridad -sensación (Verón, 1998). Ya a comienzos de los '90, Francesco Casetti y Roger Odin hablaban de la *neo TV*, como aquella que suponía “una puesta en fase energética”, en contraposición con la *paleo TV*, que ponía en juego un “tercero simbolizante”²². Desde otro enfoque, Omar Calabrese invertía la fórmula macluhaniana de la televisión como *medio frío*, sindicándola como *medio caliente*²³. En definitiva: una cultura centrada en el contacto, aún en aquellos medios eminentemente simbólicos como la prensa.

Por su parte, la semiótica narrativa, de raigambre greimasiana ha desarrollado en las últimas décadas un interés muy vivo por las “pasiones”, entendiendo que no hay modo de abordar el sentido si se separa lo cognitivo de lo afectual.²⁴

Nosotros, los de entonces, los mismos

Hemos pasado revista a una cantidad de ejemplos en los que, a pesar de la diversidad de materiales y formatos advertíamos el funcionamiento de los tres órdenes de sentido peirceanos que Verón retomaba a propósito del cuerpo significante y su transferencia en otras superficies²⁵. **Índice**, contacto, contigüidad, deslizamiento; **ícono**, imagen, analogía, correspondencia, comparación, equivalencia; **símbolo**, convención, hábito, norma, ley: pareciera que están en todas partes. Sin embargo, este tipo de análisis como el que hemos expuesto puede ser una empresa vana y peligrosa si se queda en esto:

²² Fórmula muy cercana al **interpretante** de Peirce. Casetti, Francesco y Odin, Roger, “De la Paleo a la Neo televisión. Aproximación Semiopragmática”, en Revista Communications, N° 51, Télévisions Mutations, 1990.

²³ “Entra en crisis, así, el principio de Marshall Mc Luhan según el cual la televisión pertenecería al grupo de los medios “fríos”. Al contrario, se podrá observar a través de la investigación sobre las pasiones, de qué manera la TV se ha convertido en un medio muy “caliente” de comunicación, ya sea por la forma en que el público es convocado por los autores de la comunicación (presentadores, conductores, periodistas), sea por cómo es seducido por la estructura de la comunicación (la dirección, los anuncios, las promociones).”, Calabrese, Omar, “Antes que un *medium* frío, un teatro de las pasiones”, en Telema, N° 10, FUB, 1999, (trad. Carla Ornani).

²⁴ Parret, Herman, *Las Pasiones*, Buenos Aires, Edicial, 19... y *De la Semiótica a la Estética*, Buenos Aires, Edicial, 1995. También, Fabbri, Paolo, *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 2000.

²⁵ Hemos seguido la conceptualización de Verón en todo, menos en un punto: cada vez que él se refiere al orden simbólico menciona sólo el lenguaje verbal. Nosotros consideramos, siguiendo en esto a Peirce, que símbolo es todo signo convencional, no sólo el signo lingüístico, y que, por lo tanto, la convencionalidad permea todas las materias de muy variadas formas, tal como intentamos demostrarlo.

donde vayamos, nos lleva a encontrar siempre lo mismo. De ese modo la investigación se hace circular: sé lo que voy a buscar y lo hallo.

Una sociosemiótica que quiera trabajar a partir de esta matriz teórica debe partir *de aquí hacia delante*, en la búsqueda de las operaciones de asignación de sentido que son propias de cada materia significante, tipo de discurso, género, medio y dispositivo²⁶.

Entendemos como una invariante la fórmula con que Jakobson describía la actividad de todo hablante de una lengua: selección y combinación y la extendemos a toda producción de sentido: musical, pictórica, conductal, etc. Por supuesto que en nuestro paradigma esas actividades se despojan del carácter necesariamente intencional que solía atribuírseles y se cruzan con una teoría sobre el inconsciente ya inscripto en los cuerpos. Sin embargo, como operaciones básicas productoras de sentido nos siguen pareciendo pertinentes; falta entonces desentrañar lo propio de cada objeto específico, sometido a capas de condiciones productivas de muy diversa índole: las operaciones de segunda clase, específicas de cada objeto abordado. Por dar un ejemplo: ¿cómo pensar la enunciación en el discurso musical?, ¿qué marcas es posible encontrar de subjetividad o de modalización en la cadena y en el espesor sonoros?

Queda por hablar de una cuestión crucial. Ese cuerpo que se proyectó de modos a veces tan complejos, ¿qué encuentra del otro lado, en recepción? Ahí seguimos siendo los mismos mamíferos parlantes dotados de cinco sentidos y un cerebro, como sea que funcione. Algunas prótesis amplifican nuestra sensorialidad: teléfonos, auriculares, anteojos para ver 3D.²⁷ Bagatelas que no hacen sino desnudar nuestra humanidad. La idea de que en el actor en escena, en la música electroacústica, en el diario digital, en todos lados laten personas que piensan sintiendo o sienten pensando.

Tocamos las paredes pintadas de las cavernas para encontrarnos con los que fuimos y del mismo modo tocamos nuestro Ipod. De un lado, la entera historia de las tecnologías de producción semiótica, del otro, la misma mano que toca, que acaricia en busca de un encuentro de subjetividades, que no otra cosa es la comunicación.

BIBLIOGRAFÍA

Aumont, Jacques, "El papel del dispositivo", en *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.

Barthes, Roland [1972], "Variaciones sobre la escritura", en Campa, Riccardo, *La escritura y la etimología del mundo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989.

Barthes, Roland, "El mensaje fotográfico", en *La Semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

²⁶ Hemos trabajado con las nociones de **medio, tipo de discurso y género** que Verón desarrolla en su artículo "Prensa gráfica y teoría de los discursos sociales: producción, recepción, regulación" (1988), pero creemos conveniente "cruzarlos" con la noción de **dispositivo**, más elástica y ubicua. Ver al respecto Aumont (1992), Traversa (2001) y Meunier (1998).

²⁷ También desde tiempos inmemoriales las sustancias químicas, naturales o de síntesis, han ampliado, distorsionado, modificado la percepción.

Barthes, Roland, "Retórica de la imagen", en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1982.

Baudry, J. L., "Le dispositif: approche métapsychologique de l'impression de réalité", en *Communication*, 23, "Psychanalyse et cinéma", Le Seuil, 1975

Casetti, Francesco, "Los ojos en los ojos", en *Enontiation et cinéma*, Communications, N° 38, París, 1983. (trad. María Rosa del Coto)

Casetti, Francesco, "La figura del espectador", en *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989.

Colombo, Fausto, "La comunicazione sintetica", en Bettetini, Gianfranco e Colombo, Fausto, *Le nuove tecnologie della comunicazione*, Milano, Bompiani Strumenti, 1993.

Eco, Umberto, "La transparencia perdida", en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen De la Flor, 1987.

Fabbri, Paolo [1998], *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 2000.

Fernández, José Luis, *La construcción de lo radiofónico*, Buenos Aires, La Crujía, 2008.

Fernández, José Luis, *Los lenguajes de la radio*, Buenos Aires, Atuel, 1994.

Jakobson, Roman [1960], "Lingüística y Poética", en *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

Knapp, Mark [1980], *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Barcelona, Paidós, 1982.

Metz, Christian, "El film de ficción y su espectador", en *Psicoanálisis y Cine, El significativo imaginario*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1978.

Meunier, Jean Pierre, "Dispositivo y Teorías de la comunicación: dos conceptos en relación de codeterminación", GreMS, Département de Communication, Université catholique de Louvain, Belgique, 1998.

Ong, Walter [1982], *Oralidad y Escritura*, México, FCE, 1987.

Parret, Herman, *Las pasiones*, Buenos Aires, Edicial,

Parret, Herman, *De la semiótica a la estética*, Buenos Aires, Edicial, 1995

Peirce, Charles Sanders, *Obra Lógico Semiótica*, Madrid, Taurus, 1987.

Rocha, Amparo, "Meredith Monk: el Arte en las fronteras", en López Gil, Marta (ed.), *Mujeres fuera de Quicio*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

Rocha, Amparo, "La Música/las músicas: un enfoque peirceano del discurso musical", material de cátedra, Seminario de Música y Comunicación, 2004.

Scolari, Carlos, *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*, Barcelona, Gedisa, 2004.

Traversa, Oscar, "Aproximaciones a la noción de dispositivo", en *Signo y Señal* N° 12, Buenos Aires, abril, 2001.

Verón, Eliseo, "Está ahí, lo veo, me habla", en *Enontiation et cinéma, Rev. Communication* 38, París, 1983.

Verón, Eliseo [1975], "Cuerpo significativo", en Rodríguez Illera, J. L. (comp.), *Educación y Comunicación*, Barcelona, Paidós, 1988.

Verón, Eliseo [1977], "Entre Peirce y Bateson: cierta idea del sentido", en Winkin, I. (comp.), *Coloquio Bateson*, Barcelona, Herder, 1991

Verón, Eliseo, *La Semiosis Social*, Barcelona, Gedisa, 1993.

Verón, Eliseo, *Esto no es un libro*, Barcelona, Gedisa, 1999.

Verón, Eliseo, "La mediatización de lo político. Estrategias, actores y construcción de los colectivos", en *Comunicación y Política*, (Gauthier, Gosselin y Mouchon, compiladores), Buenos Aires, Gedisa, 1998.