



De la estructura a la retórica en la semiótica visual

Göran Sonesson

Universidad de Lund

Suecia

No cabe duda de que, en los últimos 20 años, pocos ámbitos de la semiótica han tenido un desarrollo tan rápido y tan fecundo como el que se refiere a las imágenes. Podemos considerar que hoy existe una verdadera ciencia de las imágenes, con sus propios planteamientos, métodos y modelos, que, además, ha generado resultados relativamente ciertos (sobre la iconicidad, el lenguaje plástico, etc.), aunque todavía falta mucho por corroborar. Este desarrollo se debe a los modelos propuestos por la escuela de Greimas, en particular por Floch y Thürlemann, por una parte, y por los del Groupe {Imagen}, por la otra (cf. Sonesson, 1987; 1988; 1992c; 1993; 1996b); así como a la sistematización de la psicología de la *Gestalt* y de la topología matemática, por la escuela de Quebec, y a la aplicación de las funciones de comunicación de la imagen, por la escuela de Perth; a las cuales hay que añadir, según Saint-Martin (1994: 2),

el trabajo de la escuela de Lund, que se caracteriza por enfocar las contribuciones de las otras tradiciones, [318] desde una perspectiva meta-crítica y sintética, integrándolas en un marco a la vez psicológico y sociológico. Las consideraciones que siguen tienen el carácter metodológico y teórico que es un rasgo fundamental de esta última concepción.

1. LA CUADRATURA DEL CÍRCULO HERMENÉUTICO

A la salida de la ciudad de León, en México, se encuentra un cartel que lleva la inscripción siguiente: «¡Ciudadano! Es importante saber leer. ¡Alfabetízate!».

Gracias a esa paradoja, probablemente formulada a pesar suyo, el autor anónimo del cartel debería haber ganado el derecho de ser citado como uno de los maestros del género, junto con Epiminondas, Lewis Carroll, Gödel, Russell y Bateson. En los términos de Greimas, se puede decir que este cartel conlleva, como parte del enunciado, una incitación a realizar un programa narrativo consistente en la adquisición de un hacer interpretativo. Pero ese mismo hacer interpretativo, o sea, la capacidad de leer, está presupuesto por la enunciación del mismo enunciado. O más exactamente: es una presuposición de la presencia del enunciatario, en este caso el lector, dentro del mensaje. Como el famoso barco de Natorp construido en mar abierta, el código tiene que usarse y hacerse al mismo tiempo.

1.1. Maneras de cuadrar el círculo

El cartel leonense lleva a su extremo la paradoja del círculo hermenéutico. Originalmente una tradición paralela, la hermenéutica, o su modo de ver, se ha integrado a la semiótica, primero con la noción de dialogismo según Bajtín, luego con la dialéctica de las normas concebida por la escuela de Praga, más tarde en forma de la cooperación interpretativa de Eco, y en muchas variantes más. En general, el círculo se ha aplicado a la literatura, aunque en ese caso la

interpretación se puede basar, al menos en parte, en un código de lo más consistente y sólido, el de la lengua verbal. En comparación, el caso de la imagen parece mucho más grave. Ya Barthes dijo que la fotografía es un mensaje sin código. Según Jean-Louis Schéfer, el cuadro constituye su propio sistema. Benveniste niega el carácter semiótico del arte por no haber un código anterior a la creación de la obra. Y hasta Thürlemann, al defender la semiótica de la crítica de Benveniste, observa que el [319] modo de producción del sentido en la imagen es otro que el de la lengua verbal. Las palabras sin lengua de Pasolini y el lenguaje sin lengua o sin signos de Metz y Mitry son otras tantas descripciones que no hacen más que apuntar hacia el mismo misterio.

Se ha preguntado si el círculo no podría ser en realidad una espiral. Se ha buscado la manera de entrar -o de entrar correctamente- en el círculo. Comparado con esto, el método de cuadrar el círculo es más radical. Como es sabido, la cuadratura del círculo hermenéutico, como la de otros círculos, no se deja demostrar. Pero sí existe la posibilidad de circunscribirlo.

Según Paul Ricœur los modelos de Greimas y Lévi-Strauss se pueden considerar como categorías *a priori*, comparables a este respecto a los de Kant, y esa descripción ha sido aceptada por los interesados. Sin embargo, creemos que, para los semióticos, los modelos se tienen que entender en un sentido más hipotético y provisional. La cuadratura del círculo hermenéutico consiste para Greimas sobre todo -y aquí el término conviene perfectamente- en el cuadrado semiótico. En el caso de Lévi-Strauss se trata, entre otras cosas, de la proporción según la cuál A tiene la misma relación con B que la que C tiene con D.

El psicólogo norteamericano Howard Gardner (1973), contrastando a los que llama los dos grandes estructuralistas, Piaget y Lévi-Strauss, afirma que mientras el primero busca la universalidad en las relaciones, el segundo hace hincapié en las cualidades. En otro lugar hemos tratado de demostrar que cada vez que Lévi-Strauss hace declaraciones teóricas, de hecho está insistiendo en la forma, o sea en las relaciones, mientras que afirma que las cualidades que reúnen se dejan intercambiar libremente. No obstante se puede constatar que

lo que tiende a repetirse en la práctica analítica de Lévi-Strauss son muchas veces las cualidades. Y estas cualidades, como hemos expuesto en otro lugar (Sonesson, 1989a), son muy a menudo aptas para ser reducidas a categorías topológicas, en el sentido matemático del término.

En lo que sigue, vamos a empezar por considerar las relaciones -pero no el cuadrado semiótico, ni la proporcionalidad de Lévi-Strauss, sino la oposición binaria, de la cuál los dos otros están constituidos, y que aparecen en muchos contextos más, dentro de la semiótica actual. [320]

1.2. La semiótica como estudio de regularidades

El método de la escuela de Lund consiste en analizar menos las imágenes en sí profundizando más en los análisis de imágenes, tal como han sido realizados por la Escuela de Greimas, el Grupo {Imagen}, y muchos más. Sin embargo, esta práctica implica también recurrir a los modelos de estas corrientes para analizar imágenes nuevas, combinar elementos de los diversos modelos y buscar una forma de modificar los modelos para tomar en cuenta el residuo sin analizar de estos mismos. Pero más allá de estos métodos y modelos, esta concepción exige el aislamiento de los elementos repetidos que caracterizan a las significaciones en general y las imágenes en particular -y a las diferentes subcategorías de imágenes, todavía más en particular.

Según nuestro modo de ver, hay al menos un punto en el que la semiótica todavía debe imitar a la lingüística, si quiere contribuir en algo que no brinden ya las viejas ciencias humanas, y es el de ser una ciencia *nomotética* (aunque cualitativa), una ciencia en búsqueda de leyes o de otras generalidades (véase Sonesson, 1989a; 1992a; 1992b; 1992c; 1993). Vista desde esta óptica, la semiótica de imágenes tiene la tarea de constituirse en una ciencia general de la representación por vía de imágenes. En sus últimos años, el psicólogo de la percepción James Gibson se quejaba de la falta de una «science of depiction», comparable a la lingüística. Y como la psicolingüística no es toda la lingüística,

hay que suponer que Gibson estaba pensando en algo más que la psicología de la percepción de las imágenes que contribuyó a fundar por la misma época.

Félix Thürlemann (1990) nos dice que la semiótica debe simplemente sentar las bases de la historia del arte. Sin embargo, existen muchas imágenes que no son artísticas, pero que sin lugar a duda comparten muchas de las mismas propiedades. Jean-Marie Floch (1986c) oscila entre la idea de que es la imagen particular la que se debe analizar en la semiótica también, y la concepción de que la semiótica tiene que aislar unas formas de organización más abstractas, comunes a la imagen y a otros tipos de significación. Las dos metas son legítimas: seguramente podemos brindar excelentes métodos de análisis a la historia del arte, tan pobre en este dominio: y no cabe duda de que habrá niveles más abstractos de organización significativa que los de la imagen.

Pero la imagen es una noción que tiene sentido para sus usuarios en la sociedad actual, exactamente como las nociones de palabra y de oración. La tarea de la semiótica de imágenes es el explicitar esta noción [321] de sentido común, como ha hecho la lingüística en el caso de las nociones antes citadas. No se puede negar la existencia de la noción de imagen, optando a la vez por algo más concreto y algo más abstracto, como lo hace Floch. Ni se puede poner en su lugar otra noción de imagen juzgada más coherente, como lo hace Nelson Goodman, sin abandonar asimismo la semiótica por la vieja filosofía (cf. Sonesson, 1989a).

La semiótica de imágenes no tiene solamente que enseñarnos lo que es específico de la imagen en general, pero también de ciertas *categorías* de imágenes. Nos parece, por lo pronto, que se pueden aislar al menos tres categorías de categorías de imágenes: las categorías de construcción, que se determinan por la *manera en que la expresión está relacionada con el contenido* (por ejemplo: pintura, dibujo, papel cortado, fotografía); las categorías de función, que resultan de *los efectos socialmente intencionados* (que son a veces obvios, como en la publicidad o la pornografía, otras veces menos determinados, como en las obras de arte, o que ocupan una posición intermedia, como en la caricatura; cf. Sonesson, 1990a); y las categorías de

circulación, que dependen de *los canales de circulación social* de las imágenes (que son diferentes para un póster, un cartel, una tarjeta postal, un cuadro, etc.). Es verdad que, con excepción de los muchos estudios concernientes a lo que es específico de la fotografía (de Lindekens a Schaeffer; v. Sonesson, 1989b), existen hoy en día muy pocas contribuciones que tienden a ahondar sobre las diferentes categorías de imágenes.

Además se puede concebir una categorización de las imágenes de acuerdo con su manera de organizarse en configuraciones, aunque las categorías correspondientes no tienen nombre en la lengua ordinaria. Este problema lo vamos a retomar más adelante.

1.3. La semiótica como ciencia de modelos

Pasando ahora a otra característica, parece que la semiótica se diferencia de otros acercamientos a las ciencias humanas porque está basada en la construcción de modelos. La semiótica supone, en los términos de Gombrich, que el ojo desnudo es ciego, o al menos sujeto a ilusiones ópticas. Es así como procede la percepción de todos los días: a partir de un vistazo erigimos un modelo que tiene que probarse, modificarse o rechazarse en la confrontación con otras apariencias de [322] la realidad. En la ciencia ese proceso se vuelve consciente. La oposición binaria, el cuadrado semiótico, la proporcionalidad de Lévi-Strauss, la distinción entre lo plástico y lo icónico, entre los sistemas simbólicos y semi-simbólicos, entre la norma y la desviación, todos son modelos más o menos abstractos, más o menos complicados, que tienen que verificarse, ser modificados o abandonados en el proceso de investigación.

Por lo tanto, hemos visto que la semiótica se puede caracterizar por su objeto de estudio y por el hecho de construir modelos. En cambio, no se diferencia por tener un método particular y a menos de que se excluya arbitrariamente de la semiótica a muchos que se consideran semióticos, no se puede afirmar que haya un sólo método de análisis de la semiótica. Peirce y Eco, por ejemplo,

recurren a razonamientos abstractos, de estilo filosófico. Otros, como Lindekens, Krampen y Espe, han realizado experimentos comparables a los de la psicología. Y el método de análisis de textos, muchas veces considerado como el método semiótico por excelencia, tiene un estatuto poco asegurado: al menos no es idéntico al método de la lingüística, y no nos puede dar el mismo tipo de comprobación. Esto no significa que no sea valioso: probablemente ha sido la fuente más importante de descubrimientos nuevos en la semiótica visual.

En la lengua hay muchos elementos que se repiten: al examinarlos en diferentes textos, podemos determinar dónde se encuentran realmente sus límites, y cuáles entre ellos son unidades nuevas o variantes de unidades ya conocidas. Esto implica que el resultado de un análisis puede tener consecuencias para análisis anteriores. En cambio, nunca se ha visto a un semiótico revisando sus análisis precedentes a la luz de resultados más recientes. En las imágenes, en todo caso, lo que se repite no parece de naturaleza tal que permita este tipo de trabajo. Pero si nos interesamos por regularidades de tipo más abstracto, podemos tal vez proceder de una manera comparable, como vamos a sugerir en el estudio de las oposiciones binarias que sigue.

Otra concepción heredada de la lingüística que ha perjudicado mucho a la semiótica europea es el postulado de la autonomía introducido por Saussure. Ignorando grandes partes de los conocimientos que se tienen de su objeto de estudio en otras ciencias como las psicologías perceptiva y cognoscitiva, la filosofía, la sociología, etc., o refiriéndose a resultados anticuados de estas ciencias, la semiótica llega a menudo a defender posiciones absurdas. Por otro lado, en América del Norte existe la tendencia a ver la semiótica simplemente como un [323] espacio de reunión e intercambio para las diferentes ciencias humanas. En contra de ambos extremos, hay que afirmar aquí que la semiótica debe de estar abierta a los resultados de todas las ciencias que tocan a los mismos objetos, pero tiene que evaluarlos, reinterpretarlos y modificarlos, desde el punto de vista fijado por su propia problemática.

2. ESTRUCTURAS Y OPOSICIONES EN LA SEMIÓTICA VISUAL

Mientras hablamos de modelos no se puede evitar el tocar el tema del modelo lingüístico que reinaba soberanamente en la semiótica de los años sesenta. Tanto los lingüistas como los representantes de otras ciencias humanas de esa época expresaron su desacuerdo. Los primeros, porque esto implicaba un abuso de los conceptos lingüísticos y los segundos, por la deformación que ocasionaba en sus objetos de estudio. Después hubo un abandono paulatino del modelo lingüístico en favor de otros modelos, o bien, una renuncia a la modelización en general, dando lugar a la regresión a un estadio pre-semiótico, llamado a veces postestructuralismo, o postmodernismo.

No cabe duda de que la semiótica necesita buscar sus propios modelos, como ya ha hecho, en cierta medida, con la teoría de Greimas, y con los modelos de semiótica visual sistematizados por Floch y Thürlemann, el Grupo {Imagen}, y Saint-Martin. Pero el uso del modelo lingüístico en la semiótica implica comparaciones muy complejas, a muchos niveles diferentes, que tienen que ser evaluadas separadamente. Rechazarlas todas de un sólo golpe es igual de ingenuo que aceptarlas todas. En nuestros trabajos anteriores, hemos investigado el por qué de que el modelo lingüístico muchas veces no resulta satisfactorio para el análisis de imágenes. Las razones que explican su inadecuación pueden también arrojar luz sobre lo específico de las significaciones visuales. A otros niveles, en cambio, como cuando se trata de qué tipo de ciencia es la semiótica, no hay ninguna razón para desechar el precedente de la lingüística. Por último, también es cierto que en las teorías actuales quedan unos residuos de la inspiración lingüística, como son las oposiciones binarias, de las cuales no se sabe bien si se justifican fuera del campo lingüístico. Importa asimismo investigar si realmente tienen derecho de existencia ahí, y en caso de que la tengan, comprobar la identidad de su naturaleza en los dos casos. [324]

2.1. La estructura y las máscaras de Lévi-Strauss

Como es bien sabido, fue Lévi-Strauss quién introdujo la moda del estructuralismo en París en los años sesenta. La paradoja es que si se toma el término «estructuralismo» en un sentido estrictamente lingüístico, Lévi-Strauss no es estructuralista. O más bien, las estructuras que pretende descubrir en las máscaras de los indígenas de la costa noroeste de los Estados Unidos, así como en numerosos mitos, no son estructuras en el sentido de la lingüística estructural. Para verlo, basta con estudiar el caso de las máscaras antes mencionadas (cf. fig. 1).

La máscara Swaihwé tiene, según Lévi-Strauss (1975; I. 32 ff) las siguientes propiedades: el color que predomina es el blanco, está decorada con plumas, la boca está abierta de par en par, la mandíbula inferior está caída, dejando ver una lengua enorme; y finalmente tiene los ojos saltones. Dadas estas propiedades, resulta posible deducir la existencia de otra máscara que tenga las cualidades opuestas, según lo que nos dice Lévi-Strauss (p. 34, 102 f). Esta máscara debe ser de color negro predominante, tener pelos en lugar de plumas, los ojos sumidos, y la forma de la boca debe impedir el paso de la lengua. Una vez descrita la máscara, Lévi-Strauss necesitó solamente buscarla en la realidad y casualmente la encontró en un pueblo vecino. Su nombre es Dzonokwa. Más tarde este autor (p. 105 ff, 119) nos sugiere incluso que hay una oposición más fundamental entre la convexidad de la máscara Swaihwé y la concavidad de la Dzonokwa (cf. fig. 2).

Ahora imagínense a un lingüista que se encuentra con un sonido físicamente idéntico al sonido «r» del español. Procediendo de la manera de Lévi-Strauss, tendría que decir que, a causa de ciertas propiedades que tiene, se opone a otra unidad, «l», que también tiene que haber en el sistema; y que por otras propiedades suyas se opone a la «doble-r». Tendría razón, si estuviera analizando el sistema fonológico del español. Pero un sonido que tenga las mismas propiedades físicas existe en muchas otras lenguas. Existe en sueco, pero ahí no se opone a la «doble-r», porque cambiando el uno por el otro, no resulta ninguna diferencia de significado en las palabras. Aún más, existe en

japonés, pero no se opone ni a la «doble-r», ni a la «l»; porque cambiando una «l» por una «r» en una palabra japonesa se podría dar lugar a una pronunciación extraña, pero no produciría un sentido diferente.

Para visualizar -literalmente- la diferencia entre el procedimiento de Lévi-Strauss y el estructuralismo, podemos también recurrir a un ejemplo visual: un par de señas muy abstractas para los aseos de [325] señoras y caballeros. Aquí existe nada más una diferencia entre las dos señas, la presencia o no de la línea inferior. Con más razón que en las máscaras de Lévi-Strauss, la oposición podría parecer estructural. Pero conociendo nada más una de las señas, no podemos deducir la otra. Dada la segunda, resulta igualmente justificado el quitar cualquiera de las otras líneas. Y si no hay reglas que nos prohíban de añadir líneas o moverlas, las posibilidades se vuelven infinitas.

Una estructura nada más puede existir dentro de un universo cerrado: si conocemos dos elementos, podemos deducir las propiedades de ambos por medio de su oposición. Pero partiendo de un elemento único, no se puede sacar ninguna conclusión estructuralmente justificada. De hecho, las señas de los aseos sí forman una estructura, pero solamente dentro del contexto en el que aparecen: en dos puertas normalmente vecinas, y en un mundo dividido entre dos sexos.

Importa notar que hay un error doble en el procedimiento de Lévi-Strauss: no es solamente el hecho de que estructuralmente un elemento no se puede deducir del otro; pero sin conocer de antemano los dos (o más) elementos, no se puede saber qué propiedades de un elemento son capaces de variar dentro de la estructura. Conociendo un elemento y una regla general, en cambio, se puede deducir otro elemento. Y como de costumbre aplicamos en estos casos las regularidades que prevalecen en el mundo de todos los días, podemos decir con Peirce que hacemos una abducción; y por lo tanto vamos a llamar *abductivas* a las oposiciones que no son *estructurales*.

No estamos diciendo que el análisis de Lévi-Strauss esté equivocado, solamente que no es estructural. Pues lo que Lévi-Strauss hace es algo muy

diferente: parte del prototipo de la cara humana, y después de encontrar en la máscara Swaihwé ciertas desviaciones en relación al prototipo, postula la existencia de otra máscara que llevará las divergencias al extremo opuesto. Tendremos oportunidad de regresar al concepto de prototipo en lo que sigue.

[\(157\)](#)

2.2. Marilyn y las oposiciones regulativas

Vamos a estudiar ahora una imagen que sí funciona estructuralmente, porque parte de su significación resulta de relaciones entre pares de [326] elementos, aunque en cada caso uno de los elementos se encuentra ubicado en otra imagen. Se trata de la publicidad para los calcetines Kindy (fig. 3). Como nos hace notar Pierre Fresnault-Deruelle (1983: 53ff), recuerda inmediatamente una escena (fig. 4), o, alternativamente, el póster, de una película famosa de Billy Wilder con Marilyn Monroe, *The seven year itch* (fig. 5). Pero en comparación con la película, lleva a cabo una permutación de los papeles del hombre y de la mujer. Sin embargo, no es hasta que empezamos a explorar el residuo analítico dejado por las observaciones de Fresnault-Deruelle que salta a la vista el verdadero interés de este ejemplo.

Como se sabe bien en la fonología, una oposición supone no solamente que haya diferencias, sino también semejanzas entre sus elementos. Es sobre la base de lo parecido como se perciben las divergencias. En este caso vemos primero la similitud general de la escena: un hombre y una mujer encima de una salida de aire. Más en particular, el arreglo del pelo de la mujer, su vestido, sus zapatos, la posición de sus brazos y de su cuerpo en general se parecen a los de la película; también su cara recuerda la de Marilyn. El hecho de que está riéndose y su posición a la izquierda corresponde a la situación de la película; y en comparación con el póster coincide también el reflejo de la luz en su pelo. Observaciones semejantes se aplican al caso del hombre.

Las diferencias aparecen como modificaciones muchas veces sutiles de las semejanzas (cf. fig. 3). El vestido no tiene escote ni está pegado al cuerpo. No lleva los hombros desnudos, la falda cuelga derecha, y las piernas así como el cuerpo en general se encuentran en una posición más neutra. No baja la cabeza ni levanta los hombros. Queda un poco atrás del hombre en lugar de estar frente a él. Y si tiene las manos juntas delante del cuerpo, como las tiene Marilyn, éstas han perdido su justificación funcional, pues no hay ninguna falda levantada por el aire que retener.

Es el hombre el que se encuentra enfrente, y en una posición casi frontal (cf. fig. 3). Levanta la cabeza que el hombre en la película tiene inclinada. Exactamente como el hombre junto a Marilyn, tiene las manos en los bolsillos, pero mientras las manos de la chica han perdido su función, las del hombre han ganado una: sirven para levantar los pantalones encima de los calcetines. Aunque ésta no es la única explicación de los pantalones levantados sugerida por la escena: la corbata echada encima del hombro sirve para indicar, junto con la salida de aire, que aquí también han intervenido poderes naturales en el suceso. [327]

Las oposiciones que dan sentido a esta imagen se parecen en cierta manera a las de la fonología: son oposiciones *in absentia*, porque nada más que un miembro de cada par aparece realizado en la obra. Son diferentes, sin embargo, en la medida en que no están definidas en un código dado de una vez por todas, como el sistema fonológico, pues resultan de la interpretación de la imagen a la luz de otra imagen. Por lo tanto, podemos decir que se trata de oposiciones *intertextuales* o (usando la terminología de Genette, 1982) *transtextuales* (y, en este caso, más exactamente *hipertextuales*), mientras las de la fonología son *sistémicas*. Difieren de las oposiciones fonológicas también de un segundo modo: son *regulativas* en lugar de ser *constitutivas*, porque no crean a la chica Kindy y a su galán, como las oposiciones fonológicas producen -y forman toda la realidad de- los fonemas.

De hecho, el caso es más complejo. Conociendo la película o el póster correspondiente vemos que es el hombre del anuncio el que ha asumido el

papel de Marilyn, mientras la chica se ha hecho cargo, de manera menos unívoca, del papel del hombre. En lugar de tener dos elementos, hay *cuatro* que están involucrados, de los cuales dos se encuentran en la misma imagen. Tenemos, en realidad, una oposición *in absentia* entre dos oposiciones *in praesentia*. Vistas de esta manera, sin embargo, las oposiciones *in praesentia* no preexisten, sino resultan de la oposición *in absentia*. Además, como la primera impresión al ver el anuncio es de reconocimiento de una imagen antes vista, se produce en seguida una *ruptura de expectativas* (pero aún no de una norma) cuando se percibe la inversión de papeles. Las oposiciones sirven para establecer una retórica.

Sin conocer la película o el póster podemos en realidad ver casi lo mismo. De hecho, la imagen manifiesta también unas *oposiciones sistémicas* que no son particulares a las imágenes, sino caracterizan al «mundo natural» en general. La dicotomía entre hombre y mujer aparece como básica a toda la sociosemiótica. En este sentido, unas de las oposiciones *in absentia* del anuncio aparecen como fundadas en la oposición *in praesentia* entre hombre y mujer, y su retórica sí está basada en la trasgresión de una norma. La retórica en cuestión opera a dos niveles: como una ruptura de la norma según la cual en nuestra cultura nada más la desnudez femenina tiene valor sexual; y de la norma del sistema de vestir según la cual los calcetines no tienen ninguna carga erótica. Desplazada de la mujer al hombre y de una porción del cuerpo cercana al sexo, a los pies, la trasgresión es doblemente trasgredida, y la escena resulta -ligeramente- divertida. [328]

2.3. El tomate y la botella como prototipos

Según un principio enunciado por Jean-Marie Floch, todas las imágenes deben contener una oposición *in praesentia*, o sea, un contraste. Aunque tal oposición no podría ser constitutiva a nivel figurativo, parece posible imaginar que sea capaz de asumir este papel a nivel plástico. La imagen de la botella y del tomate, analizada a nivel figurativo exclusivamente por Guy Gauthier (1979):

56ff), presenta, según nos parece, una organización plástica de particular interés (fig. 6). Para empezar, contiene tan pocos objetos, que no provoca ningún problema determinar entre qué elementos existe la oposición. Y en segundo lugar, los elementos se dejan concebir como aproximaciones a unas configuraciones elementales, el círculo y el rectángulo.

Nuestro análisis de la botella y del tomate exige el previo conocimiento de la noción de prototipo, que es un concepto básico de la psicología cognoscitiva. Eleanor Rosch (1978) y sus colaboradores han demostrado que el pensamiento humano no procede normalmente a la categorización usando criterios suficientes y necesarios como lo requiere la lógica, sino que emplea *prototipos*, los casos más característicos, alrededor de los cuales se organizan, a distancias variables, otros miembros de la categoría. Así, el pájaro típico tiene alas, plumas y vuela, pero no todos los pájaros tienen estas propiedades, y hay animales, como por ejemplo el murciélago, que tienen algunas de las propiedades de prototipo, pero no son pájaros. [\(158\)](#) Hemos indicado en otro lugar las consecuencias devastadoras que tiene este descubrimiento para la semiótica estructural (cf. Sonesson, 1989a; 1992b).

De particular trascendencia parece, en el contexto actual, la demostración hecha por Rosch (1973) de la identidad de naturaleza entre el prototipo y la configuración perceptiva, como fue concebida anteriormente por la psicología de la *Gestalt*. Pues la configuración es una totalidad de otra índole que la de la estructura: mientras la segunda [\[329\]](#) tiene como función principal la de diferenciar las partes, la primera tiende a borrarlas en favor del conjunto. Por otro lado, una estructura puede estar presente o no, pero la configuración, que se percibe ya que las condiciones de su surgimiento perceptivo están aproximadamente dadas, permite integrar las desviaciones como tantos detalles suplementarios.

De acuerdo al comentario de la misma Rosch, su concepto de *prototipo* corresponde a la noción más famosa de *idealtipo* que debemos a Max Weber. Siguiendo la interpretación de muchos epistemólogos (cf. Nyman, 1951), los pares conceptuales del tipo «clásico contra barroco», preconizados por Riegl y

Wölfflin, y recientemente retomados por Floch (1986), están basados en *idealtipos*. Pero Rosch se equivoca al identificar los dos conceptos. En efecto, el *idealtipo* se distingue del *prototipo* en que el primero exagera los rasgos más característicos de su objeto, y en que puede contener contradicciones. [\(159\)](#)

La imagen de la botella y del tomate da lugar a una lectura a cuatro niveles de abstracción (cf. Sonesson, 1988; 1990b; 1992b):

Primero se perciben las oposiciones primarias entre las configuraciones, A y B, o sea el círculo y el rectángulo, de la cual el primero se acerca más a su prototipo. Como lo notaron ya los psicólogos de la *Gestalt*, las configuraciones co-presentes se determinan y se definen entre sí (cf. Sander & Volkelt, 1962). Son apoyadas, además, de manera redundante en la imagen por pares correlacionales de propiedades globales (fig. 7).

Una vez percibidas estas configuraciones y los rasgos en oposición que las confirman, entran en juego los detalles divergentes, o sea, las propiedades de tipo A en B, y las propiedades de tipo B en A. En los términos familiares del Grupo {Imagen} (1977, 1992), podemos decir que se introduce una ruptura de una norma a la vez global y local, creada por las dos configuraciones y por la estructura de oposiciones que las apoyan. Pero se trata de algo más que de una ruptura de la norma, pues hay inversión de los valores centrales de los elementos principales a un nivel de organización inferior (un poco como en el símbolo *ying/yan*; cf. fig.7b). [\[330\]](#)

En un tercer nivel se puede notar una serie de elementos en paralelismo o que contienen tales semejanzas entre A y B que no atañen más a A que a B, o viceversa. Estos elementos confirman simplemente la unidad de los miembros de la oposición (cf. fig. 7c). Finalmente, hay divergencias suplementarias en relación a los niveles anteriores, que requieren de otros sistemas de interpretación, o que solamente se dejan justificar a nivel figurativo.

2.4. La generalidad del principio de oposición binaria

En resumen, hemos encontrado un tipo de imagen en la cual las oposiciones binarias son patentes. Un análisis de tipo bastante semejante lo hemos podido hacer de una de las numerosas obras de Marc Rothko que lleva el título «Sin título» (Sonesson, 1994b). Sin embargo, si las oposiciones binarias surgen nada más de un conjunto de configuraciones, muchas imágenes no se dejan asimilar al modelo en cuestión. [\(160\)](#)

El modelo se puede fácilmente extender para usarse también en el caso de imágenes que abarquen más elementos, y que no contengan aproximaciones obvias a las configuraciones elementales (Sonesson, 1990b; 1992b,c). En otros casos, sin embargo, no existe ni siquiera un conjunto de configuraciones bien demarcado dentro de la imagen; las unidades presentes son demasiado numerosas para que una oposición dominante sea fácil de descubrir; y muy a menudo el cuadro que corta los objetos identificados a nivel figurativo, también reduce la capacidad de significar de los campos que corresponden a los mismos objetos a nivel plástico. Entonces hay que proceder a enumerar todos los rasgos globales en los cuales el campo A se opone a los campos B y C juntos, luego las oposiciones entre A y B de un lado, y C del otro; y las propiedades que tienen A y C comparados con B. En todos los casos existen ciertas coincidencias: podemos tener, por ejemplo, correlaciones de colores, de formas, de homogeneidad, etc.

Importa insistir aquí a la vez en el cambio de naturaleza de la oposición binaria en casos como éste, y en el hecho que sigue teniendo su valor justo. La oposición cambia de naturaleza porque ya no es directamente perceptible en la imagen, sino se convierte en instrumento [\[331\]](#) heurístico de una interpretación ya mucho más rebuscada. No se puede negar su valor, porque es un hecho comprobado por la psicología de la percepción (en particular gracias a los trabajos de Garner y de James y Eleanor Gibson; cf. Gibson, 1969) que dos datos presentados en conjunto, que además comparten algunas propiedades, adquieren su identidad perceptiva a partir de las oposiciones que existen entre ellos. Pero no se puede presumir que tengan que ocupar siempre un nivel igualmente dominante en la organización de la imagen.

Ahora bien, existen casos en los cuales el principio de división binaria no solamente no aparece, sino que tampoco parece justificarse. Sin lugar a dudas, sería posible, si tuviésemos una infinidad de tiempo a nuestra disposición, dividir cualquier imagen en una cantidad muy grande de campos, y luego proceder a enumerar todas las oposiciones de rasgos que existen, entre uno de estos campos, de un lado, y todos los demás campos juntos, del otro, en todas las combinaciones posibles. Pero este procedimiento no solamente toma mucho tiempo; tiene algo de absurdo. Incluso si suponemos que se trate de modelar el comportamiento de un observador de imágenes sumamente atento, no cabe duda de que los límites impuestos al proceso de percepción le impiden tomar en cuenta la mayoría de las oposiciones binarias potencialmente presentes en la imagen. Y existen casos en los cuales hay buenas razones para suponer que son otras relaciones las que predominan en la percepción de las imágenes.

3. DE LAS DESVIACIONES A LA NORMA

Uno de estos casos se deja también concebir como un género de oposición, pero no, en primer lugar, entre las configuraciones presentes en la imagen, sino entre lo que esperamos ver y lo que realmente aparece ahí, como ya hemos visto en el caso de la inversión de papeles de Marilyn y de su galán en la publicidad Kindy.

Pensamos, por supuesto, en muchas de las imágenes analizadas con el modelo retórico elaborado por el Grupo {Imagen} (1977, 1992), que van de la botella, tomando el papel de los ojos en la cara del capitán Haddock, al gato que es, al mismo tiempo, una cafetera, pasando por el techo de la torre y la calle en perspectiva lineal que dan lugar a la misma forma geométrica en una pintura de Magritte. Según lo que pretende el Grupo {Imagen}, las figuras de retórica visual pueden ser clasificadas en las que son presentes o ausentes, y las que son conjuntas o disjuntas; pero en realidad, [332] como lo hemos demostrado en otros lugares (Sonesson, 1996a; 1996b), todas las figuras

suponen a la vez elementos que son ausentes y presentes, y existen varios grados de ruptura de la integración anticipada, así como diferentes tipos de relación entre los elementos mencionados.

3.1. Más allá de la noción de isotopía

Hay que empezar por liberarnos de la noción de isotopía, heredada de Greimas, que fue criticada en nuestras obras anteriores (Sonesson, 1988; 1999b) por no corresponder su definición formal ni a sus caracterizaciones intuitivas ni a su empleo efectivo en los análisis. En las obras de Greimas, la isotopía se define por la redundancia, la permanencia de rasgos ya presentes desde el principio; pero lo importante en la producción del sentido en general, y en los análisis, empleando la noción de isotopía en particular, es la dialéctica de lo que se espera que vaya a seguir y lo que eventualmente no sigue; y muchas veces se espera un cambio (que puede ser un cambio especificado, prescrito por el esquema), de manera que la ruptura viene de que nada cambia.

Claro es que, ya por sus consideraciones sobre las normas y las desviaciones, es un concepto del último tipo el que hubiera necesitado el Groupe {Imagen} (1977, 1992). Una noción de norma de este tipo aparece ya en los trabajos de la escuela de Praga, donde también tiene la ventaja de concebirse como una función social. A nivel primario, sin embargo, la norma concierne, no a las reglas de una sociedad particular, a la sociabilidad misma, el *Lebenswelt* de la fenomenología husserlianna, o sea el mundo dado por supuesto, en tanto que esfera de la percepción así como de la interacción (cf. Sonesson, 1994a; 1996b). En este sentido, la norma debe entenderse sencillamente como lo que es más normal, lo que, en el transcurso de la vida de todos los días, no se pone en duda.

Según Worth (1974: 209), la caricatura de David Levine que representa a Beckett como un buitre se puede concebir como una metáfora, y por lo tanto tiene la forma semiótica de la proporcionalidad según Lévi-Strauss: la imagen

de Beckett tiene la misma relación con su semblante real como la que tiene nuestra actitud frente a las aves de rapiña con nuestra actitud frente a las obras de Beckett. ⁽¹⁶¹⁾ Dicho de otra [333] manera, Beckett-como-buitre reúne dos funciones significativas, las dos icónicas, pero de diferente manera: la primera es una imagen, pero la segunda es un símbolo (en un sentido más cercano al de Goethe que al de Peirce), porque señala una propiedad abstracta que encarna parcialmente (cf. Sonesson, 1988: III. 6; 1990a).

Al conjunto que resulta lo podemos llamar metáfora, así como lo propone Worth, teniendo en cuenta que por ser visual funciona de otra manera que lo que hace su homólogo verbal. Lo que es más importante, sin embargo, es que, contrariamente a lo que pretenden Worth, así como Wingenstein y Peirce, la imagen se puede entender como una afirmación: en el caso presente, como una afirmación de la semejanza entre (el estilo de) Beckett y un buitre (Sonesson, 1996a).

3.2. La dimensión indexical en la retórica

El caso citado se parece a uno de los ejemplos predilectos del Grupo {Imagen}, una imagen de gato combinada con una cafetera, así como a la proyección realizada por Magritte de una cara sobre la parte inferior de un cuerpo femenino. En otro lugar (Sonesson, 1989a: I. 2.5 y III. 6) hemos estudiado en detalle otros ejemplos de la misma estirpe, como las frutas-y-verduras en forma de corona y el tarro-de-confitura creado por rebanadas-de-naranja, demostrando por una parte que al nivel de la expresión de la figura, constituida por otros signos más elementales, funciona de manera diferente, mientras que a nivel del contenido de la figura, su efecto semiótico es aproximadamente el mismo. Al nivel de la expresión se trata de una contigüidad o de una relación de (una) parte(s) a la totalidad, que en el texto antes citado hemos bautizado como una factorialidad; y los dos son casos de lo que, en la terminología de Peirce, se suele llamar la indexicalidad.

O más bien: según la manera en la cual se suele emplear esta terminología peirceana en la semiótica actual (por ejemplo, Nöth, 1977). Porque si analizamos los ejemplos de Peirce (como lo hemos hecho en Sonesson, 1989a: I. 2.), vamos a ver, que al menos en la mayoría de los casos, no se trata de una contigüidad o factorialidad actualmente presente, sino de una relación que, por nuestro conocimiento del mundo, suponemos realizada en otro lugar. Retornando otro término de Peirce, vamos a llamar a esto una indexicalidad abductiva, porque está basada en regularidades habituales en el mundo de la percepción. Pero la contigüidad o factorialidad que produce sentido en las metáforas visuales [334] está creada por los signos mismos: por esto llamamos a este tipo indexicalidad performativa. Debe quedar claro que, en este sentido, la indexicalidad es el principio mismo de la percepción.

En lo que el Grupo {Imagen} llama figuras disjuntas y conjuntas podemos ver diferentes grados de contigüidad y de factorialidad. Hay contigüidad cuando los dos elementos que aparecen juntos son considerados, en el mundo de la vida cotidiana, como objetos distintos. Hay factorialidad cuando se trata de elementos sacados de diferentes objetos del mundo de la vida reunidos en el mundo de la imagen, como el gato y la cafetera, o de elementos de un objeto del mundo de la vida, que forman un conjunto identificado como otro objeto, como el tarro-de-confitura formado por rebanadas-de-naranja. Dentro de la contigüidad, sin embargo, también existen diferentes grados de integración: fuera de una imagen publicitaria, una corona y una botella de ginebra no aparecen juntas muy a menudo en la vida de todos los días; pero si una botella de aperitivo aparece, encima de un montón de hielos, ubicada, no en un cubo para hielo, sino en el Coliseo, el efecto no resulta solamente de la presencia del Coliseo, pero también de la ausencia del cubo para hielo, que forma parte de un conjunto de objetos muy a menudo combinados en la vida ordinaria (fig. 8; v. Sonesson, 1996a; 1996b). En todos estos casos se puede decir que, de una manera más o menos decisiva, la figura depende a la vez de objetos presentes que no fueron anticipados y de objetos ausentes que si fueron anticipados.

3.3. De la oposición a la identidad

Al nivel de contenido, la metáfora visual resulta muy a menudo la aserción de una equivalencia. Puede ser una equivalencia orientada, como cuando la publicidad B&W sugiere que sus frutas y verduras se parecen a una corona, más bien que lo contrario; o al doble sentido (en los dos sentidos), como cuando Magritte afirma la identidad entre una cara y la parte inferior de un cuerpo femenino. Pero la naturaleza de la equivalencia también es modificada por las particularidades del signo específico llamado imagen. Suponiendo que hay algo que se puede llamar los últimos constituyentes de la imagen, no se comparan ni con las unidades de la primera articulación de la lingüística, ni con las de la segunda articulación, porque como los últimos, no tienen sentido por sí mismos cuando están aislados, pero una vez integrados al conjunto de la imagen, cada elemento lleva dentro de sí una parte del significado total, contrariamente a lo que pasa con los fonemas. Por ejemplo, [335] en las dos lecturas de la imagen de Magritte, los dos puntos superiores simétricamente ubicados tienen un sentido parcial: una vez como ojos, otra vez como pezones (cf. Sonesson, 1989a: III. 4.1). Pero esta propiedad no se traduce necesariamente a la metáfora: por afirmar la semejanza entre la cara y la parte inferior del cuerpo, Magritte no sostiene obligatoriamente el parecido de unos ojos con unos pezones.

Aunque el resultado es una afirmación de semejanza, lo que la produce puede ser una oposición. En unos casos, se trata de una relación de pura alteridad: los elementos integrantes son nada más diferentes, como son el gato y la cafetera, y también la corona y la botella de ginebra, si hacemos abstracción del hecho de que, en nuestra cultura, el primer objeto forma parte de un grupo de cosas que tienen gran valor económico y, sobre todo, simbólico, y el otro no. Desde este último punto de vista, la botella y la corona realizan términos contrarios culturalmente valorizados. Forman, por lo tanto, una figura retórica más fuerte que los términos contrarios que no tienen ningún valor cultural específico, como, por ejemplo, si un objeto normalmente rojo se representa en azul. Más fuertes aún son los objetos que realizan términos contrarios que son universales antropológicos, como la oposición entre hombre y mujer, o entre

niño y adulto, como el ejemplo de la niña con boca de hombre adulto creado por Inez van Lamsweerde (cf. Sonesson, 1996a). Del mismo tipo podría ser la oposición entre rasgos pictóricos y plásticos, tal como en el ejemplo citado por el Grupo {Imagen} (1996; en respuesta a Sonesson, 1996a), «El pájaro» de Brancusi, que representa una cosa ligera, o sea un pájaro, por medio de materiales pesados, el mármol y el bronce. Pero ni siquiera aquí se trata de una contradicción en el sentido lógico, que probablemente no puede existir en una imagen. Nada más entre una imagen y su título puedo haber contradicción lógica, como, por ejemplo, en «Ceci n'est pas une pipe» de Magritte, según una de las interpretaciones posibles.

Aquí encontramos de nuevo la oposición, aunque a otro nivel de la organización de la imagen. Las oposiciones binarias de la fonología son comparables a las contradicciones lógicas, mientras las oposiciones del tipo revelado por el modelo de Greimas son, en la mayoría de los casos, meros términos contrarios. Aquí, en muchos casos, no llegamos ni siquiera a los contrarios: entre el gato y la cafetera hay solamente alteridad. Pero cuando hay oposición, resulta a la vez *in presencia* o *in ausencia*: hay oposición en la boca de hombre adulto y la niña, pero también, y finalmente sólo en el contexto de la oposición [336] entre las otras partes de hombre adulto que faltan en la imagen, y la boca de la niña que también faltan ahí.

El resultado, en la percepción, es muchas veces, no una oposición, sino una identidad: directamente, en la imagen de Magritte donde la torre y la calle se parecen por la forma; y de manera más indirecta, cuando, por ejemplo, el Coliseo resulta capaz de tomar el lugar de un cubo para hielo. Pero ya sabemos, por la fonología, que una oposición es una diferencia sobre una base de semejanza: resulta normal que la operación opuesta, la identidad, que debe ser entonces una semejanza sobre la base de una diferencia, también forme parte del repertorio de la semiótica.

3.4. Dos operaciones retóricas más

La retórica, en tanto que ruptura de expectativas basadas en el mundo dado por supuesto, se funde también en otras dimensiones, aparte de la integración y la oposición. Otra dimensión concierne al nivel de ficción: suponiendo que la función pictórica es un tipo de ficción particular, hay que admitir que, cuando los Cubistas introdujeron objetos reales, como boletos de metro o asientos de sillas, en sus composiciones, no solamente mezclaron materiales de diferentes tipos, como lo afirma el Grupo {Imagen}, sino que también rompieron con el principio de nivel de ficcionalidad homogéneo. Se produce también esta ruptura en la otra dirección, como por ejemplo en ciertas de las imágenes de la publicidad «Absolut Vodka», donde la configuración que recuerda la forma de la botella característica del producto en cuestión, no aparece directamente en la imagen, pero resulta de una combinación de objetos realmente representados, como un farol de calle y unas prendas colgadas de unas cuerdas a través de la calle.

Hay que tomar en cuenta también una dimensión directamente social de la retórica visual: se puede romper con las normas de una correlación entre cierta categoría de construcción, cierta categoría de función, y cierta categoría de circulación. En el siglo pasado, la obra de arte era, en el caso ideal, un objeto construido mediante color al óleo, distribuido por los canales de las galerías y museos, con la intención de producir una experiencia de belleza. El modernismo en el arte ha consistido en romper de diversas maneras nuestras expectativas de una correlación entre estas categorías. Desde una perspectiva opuesta, la publicidad Benetton rompe con nuestras expectativas sobre la [337] publicidad, enseñándonos imágenes de prensa en un lugar donde esperamos imágenes publicitarias.

En estos últimos casos, la oposición ya no parece ser el instrumento fundamental de la producción de sentido en las imágenes.

4. OPOSICIONES COMO ESTRATEGIAS INTERPRETATIVAS

Hemos sugerido que las oposiciones binarias de las imágenes, en la medida en que las haya, en lugar de ser estructurales, son de naturaleza de configuraciones o, más en general, de prototipos. Hemos demostrado que una vez percibidas pueden funcionar como normas locales, a partir de las cuales otros elementos de la imagen aparecen como desviaciones. Muchas veces, según hemos indicado, tienen una función regulativa en relación a significaciones ya constituidas, en lugar de producir un sentido nuevo. En otros casos, aparecen en un nivel más bajo de la organización de la imagen, tal vez dominadas por otros principios de organización. Finalmente, parece haber casos en los cuales no contribuyen de manera alguna a la manera de ordenar las configuraciones en la imagen.

Dentro de la psicolingüística se habla de «estrategias perceptivas» que son aplicadas por el oyente a la interpretación de las oraciones de su lengua natal. Confrontado a una oración, el oyente trata primero de entenderla partiendo del presupuesto de que realice el orden de palabras más común en su lengua (por ejemplo, sujeto, verbo, objeto). Si no da resultado, aplica otras hipótesis, siguiendo cierto orden de preferencias. En la psicología cognoscitiva y la inteligencia artificial, se afirma también la naturaleza procesual de todo tipo de conocimiento. Se trata, en los términos greimasianos, de la manera en la cual se organiza la competencia interpretativa del sujeto competente.

Encerrado en el círculo de la interpretación, el sujeto competente tiene buenas razones para tratar de aplicar, como uno de sus primeros recursos, la estrategia de división binaria. Pero si falla, no cabe duda de que dispone de otros métodos para demostrar la cuadratura del círculo -o al menos, para circunscribirla-. La ruptura de las normas, con o sin oposiciones, también forma parte de los recursos de interpretación de los cuales dispone el sujeto de percepción. Al fin y al cabo, la estrategia binaria se concibe mejor como uno de los muchos instrumentos de interpretación contenidos en la caja de herramientas de la retórica visual. [338]

Referencias bibliográficas

- FLOCH, J-M. (1984). *Petites mythologies de l'Sil et l'esprit*. París: Hadès.
- (1986). *Les formes de l'empreinte*. Périgueux: Pierre Fanlac.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. (1983). *L'image manipulée*. París: Edilig.
- GARDNER, H. (1973). *The quest for mind. Piaget, Lévi-Strauss, and the structuralist movement*. New York: Knopf.
- GAUTHIER, G. (1979). *Initiation à la sémiologie de l'image*. París: Edilig.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes*. París: Seuil.
- GIBSON, E. (1969). *Principles of perceptual learning and development*. New York: Apeleton-Century-Crafts.
- GROUPE {Imagen} (1977). *Rhétorique de la poésie*. Bruxelles: Complexe.
- (1992). *Traité du signe visuel*. París: Seuil.
- (1996). «Rhétorique du visible. Introduction». *Protée* 24: I, 5-14.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1975). *La voie des masques I-II*. Geneva: Skira.
- NÖTH, W. (1975). *Semiotik*. Tübingen: Niemeyer Verlag.
- NYMAN, A. (1951). *Gränsbegrepp och renodling inom vetenskapen*. Lund: Gleerups.
- ROSCH, E. (1973). «On the internal structure of perceptual and semantic categories». En Th. Moore (ed.), *Cognitive development and the acquisition of language*, 111-114. New York & London: Academic Press.
- (1978) «Principles of categorization». En *Cognition and categorization*, E. Rosch & B. Lloyd (eds.), 27-48. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Ass.

SANDER, F. & VOLKELT, H. (1962). *Ganzheitspsychologie*. München: Verlag C. H. Beck.

SAINT-MARTIN, F. (1987a). *Sémiologie du langage visuel*. Québec: Presses de l'Université du Québec.

- (1994). «Avant-propos. Pour en finir avec la nuit de la peinture». *Nouveaux Actes Sémiotiques* 34-36, 1-4.

SONESSON, G. (1987). «Notes sur la macchia de Kandinsky; le problème du langage plastique». *Actes sémiotiques: le Bulletin X*, 44, 23-28.

- (1988). *Methods and models in pictorial semiotics*. Reporte 3 del Proyecto de semiótica. Universidad de Lund, Suecia (mimeografiado).

- (1989a). *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance to the interpretation of the visual world*. Lund: Lund University Press.

- (1989b). *Semiotics of photography. On tracing the index*. Reporte 4 del Proyecto de semiótica. Universidad de Lund, Suecia (mimeografiado).

- (1990a). «Rudimentos de una retórica de la caricatura». En *Investigaciones Semióticas III. Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, II, 389-400. Madrid: UNED. [339]

- (1990b). «Cuadraturas del círculo hermenéutico. El caso de la imagen». En *Actas de las Jornadas de semiótica visual, Bilbao, 1990* (en prensa).

- (1992a). «The semiotic function and the genesis of pictorial meaning». En *Center/Periphery in representations and institutions. Proceedings of the 3rd Annual Meeting and Congress of The International Semiotics Institute (Imatra, Finland, July 16-21, 1990)*, E. Tarasti (ed.), 211-156. International Semiotics Institute.

- (1992b). «Comment le sens vient aux images. Un autre discours de la méthode.» En *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, M. Carani (ed.), 29-84. Québec: CELAT/Septembrion.
- (1992c). *Bildbetydelser*. Lund: Studentlitteratur.
- (1993). «Pictorial semiotics, perceptual ecology, and Gestalt theory». *Semiotica* 99: 3/4, 319-399.
- (1994a). «Semiotique visuelle et écologie sémiotique». *RS/SI* 14: 1/2, 31-48.
- (1994b). «Les rondeurs secrètes de la ligne droite». *Les Nouveaux Actes Sémiotiques* 34/35/36, 41-76.
- (1996a). «Le silence parlant des images». *Protée* 24: I, 37-46.
- (1996b). «An essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics». *Semiotica* 109-1/2, 41-140.

THÜRLEMANN, F. (1990). *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. Köln: DuMont.

WORTH, S. (1974). «Seeing metaphor as caricature». *New Literary History* VI: 1, 195-209. [340]

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

