

122
201



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

**GRAMATICA VISUAL:
LECTURA DE LA IMAGEN**

T E S I N A
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
**LICENCIADO EN CIENCIAS
DE LA COMUNICACION**
P R E S E N T A :
OLIVIA PINEDA ARZATE



DIRECTORA DE TESINA:
MTRA.: MERCEDES DURAND FLORES

MEXICO, D. F.

1997

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

	Págs.
Introducción	2
I.- Comprensión y definición de la imagen.....	5
A) Teoría de la imagen.....	5
B) Teoría de la percepción.....	11
b.1) Naturaleza y especificidad de la percepción.....	14
C) Semiótica.....	19
II.- Contenido de la alfabetidad visual.....	28
A) ¿Existen analogías entre el lenguaje verbal y el visual?	
B) Sistema visual perceptivo básico.....	30
C) Aproximación a una sintaxis visual.....	31
c.1) Elementos visuales básicos ¿o el abc de la alfabetidad visual?.....	31
c.2) Estructuras perceptivas básicas: sintaxis visual.....	32
III.- Técnicas de composición.....	39
A) Niveles de expresión del mensaje visual.....	41
B) El lenguaje visual.....	42
C) La imagen es un texto.....	44
c.1) ¿Qué es un texto visual?.....	46
c.2) Coherencia textual.....	48
D) ¿Cómo se lee una imagen?.....	51
IV.- Análisis comparativo.....	59
A) Apocalípticos.....	60
B) Integrados.....	60
C) La televisión: ni apocalíptica ni integrada, sino un fenómeno de la época actual.....	61
V.- Conclusiones.....	64
VI.- Bibliografía.....	67

INTRODUCCIÓN.

Mucho se ha hablado de los efectos, reales o imaginarios, que los medios masivos de comunicación tienen sobre el hombre. Sin embargo, no existe información suficiente e irrefutable sobre esta cuestión. No obstante, para valorar de la mejor manera posible los resultados y llevar por caminos más afinados las investigaciones de este trabajo es imprescindible hacer un estudio del lenguaje visual y su respectiva gramática. Tal es el propósito de esta investigación.

Abordar e indagar sobre un tema de esta naturaleza supone la aceptación de que existe un lenguaje audiovisual propio de los medios de comunicación como son el cine y la televisión, mismo que a la mayoría nos resulta incomprensible, incluso ajeno y desconocido, mientras que otros hasta lo niegan.

Es importante aclarar que, por lo menos en nuestro país, el tema ha sido poco investigado, si bien existe consenso en que los medios han generado una nueva gramática, aún no se han elaborado la teoría y metodología correspondiente que permita determinarla y explicarla.

Sin embargo, nadie puede negar que la fuerza cultural y planetaria que tiene el cine, la televisión y la fotografía en la confirmación de la imagen que el hombre posee de sí mismo, define, establece la pertinencia de enseñar la gramática y alfabeto visual tanto a los profesionales de la comunicación como a aquellos que no lo son. Sobre todo, si tomamos en cuenta que ya en los años treinta, Moholy Nagy, profesor de la Bauhaus, afirmaba, con sentido muy profético que "los iletrados del futuro ignorarán tanto el uso de la pluma como el de la cámara". Aquel futuro es ahora presente.

Así como el advenimiento de la imprenta creó el imperativo de una alfabetidad verbal universal, la invención de la cámara fotográfica y de todas sus formas colaterales -cine, televisión, video, etc.- en constante desarrollo, obligan a la identificación y concreción de una alfabetidad visual y, si se puede, también universal.

Los medios de comunicación masiva no sólo han puesto su "magia" a disposición de todo el mundo, sino que la han colocado en manos de cualquiera que desee utilizarlos para la expresión de ideas. En un incansante desarrollo tecnológico, la televisión, la fotografía y el cine se han ido simplificando constantemente para ser usados con una gran variedad de propósitos. Pero debemos reconocer que no es suficiente la habilidad y conocimiento técnico para manipular el equipo, es necesario un adiestramiento formal que ayude a elaborar y comprender los mensajes visuales.

En este trabajo planteo como hipótesis principal que se requiere de una concreción teórico-metodológica de la gramática visual para ubicar a la televisión en una dimensión más real, por lo

que intentaré demostrar que la identificación de dicha gramática permitirá hacer conciente una lectura (análisis y comprensión) de los textos visuales por parte de los receptores, con lo cual, trataré además, de comprobar que los receptores (audiencia) podrán tomar una "distancia", una actitud crítica ante los mensajes televisivos.

Me propongo también desglosar los componentes o elementos de dicha gramática como son sintaxis, texto, alfabeto, etc. Aunado a lo anterior resaltaré la necesidad de estudiar, aprender y enseñar este aspecto de los mensajes de la televisión.

Para ello me auxiliaré de los estudios y conceptos de la gramática visual en el arte, ya que es en esta área donde se ha iniciado y profundizado el trabajo teórico que puede guiarme en el desarrollo de mi tesina. Asimismo, trataré de conocer hasta qué grado es posible utilizar esas mismas teorías y planteamientos como sucedáneos de los medios audiovisuales, sin olvidarme de los aspectos específicos que les imprime su naturaleza tecnológica y electrónica.

El tema lo estructuraré en cuatro capítulos básicos. En el primero realizaré una revisión somera de los principios y conceptos de gramática de la imagen, como son las teorías de la imagen, de la percepción, la pragmática y la semiótica, con el propósito de ir perfilando la nueva gramática generada por los medios electrónicos.

En el segundo capítulo que he denominado "Contenido de la alfabetidad visual" analizaré y definiré los elementos y estructuras visuales como componentes de una alfabetidad visual, la cual nos permite el acercamiento a una gramática y sintaxis que le sean propias.

En el tercer capítulo me dedicaré a analizar, de manera más específica, qué es la gramática visual, cuáles son los elementos que la componen, cómo se estructura y, en consecuencia, cómo se puede hacer una "lectura" de la imagen.

El cuarto capítulo lo conformaré con un análisis comparativo entre los teóricos cuyas posiciones, con respecto a los medios en general y a la televisión en particular, se contraponen, por lo que a unos los han llamado "apocalípticos", mientras que a los otros los denominan como "integrados". Esto es con el propósito de realizar una "lectura" más conciente y argumentada - sobre la base de lo expuesto en los capítulos dos y tres- del papel de la televisión en la época actual.

En términos generales, el propósito de esta investigación es estudiar y definir de manera más precisa la gramática televisiva para que podamos saber cómo se elaboran e interpretan y comprenden los "textos" que ella genera, a fin de ampliar el campo teórico y metodológico de los medios audiovisuales, para encontrarlos en posibilidades de realizar y proponer mecanismos de enseñanza de la alfabetidad visual, que redunden en el mejoramiento de los contenidos y estructura de los programas de televisión.

Finalmente, presentaré las conclusiones a las que llegué después de diversas lecturas que me sirvieron de guía en muchos aspectos. Gracias a ellas pude saber cómo abordar el tema, qué conceptos utilizar, cuáles no y por qué, más aún, comprender la complejidad, valor e importancia de los medios de comunicación en el mundo actual.

Descubrir además, gracias a los comentarios, críticas y especial ayuda de las maestras Mercedes Durand y Lucía Moreno, que mi trabajo de investigación recupera la noción del receptor como sujeto activo del proceso comunicacional, puesto que tradicionalmente se lo ha concebido como el elemento pasivo que sólo recibe la acción, aunque si bien se reconoce que para que exista dicho proceso debe haber una respuesta de su parte, ésta únicamente ha interesado para medir el grado de influencia que puedan tener en él los mensajes.

I.- COMPRESIÓN Y DEFINICIÓN DE LA IMAGEN.

Aunque parezca un cliché decir que vivimos en una "civilización de las imágenes", se tiene que repetir, ellas están en todas partes. Las calles se encuentran prácticamente inundadas y las muestran en las más variadas formas, tamaños y composiciones: las posibilidades parecen infinitas. En los hogares las tenemos en los cuadros, pinturas, fotografías y, sobre todo en la televisión, que parece haberlas dotado de "vida" propia, pues tienen movimiento, tiempo y espacio, categorías perceptivas que les dan una noción de "realidad", y quizá por ello tengan este enorme impacto.

No hay ningún lugar en el mundo donde no existan, ni momento histórico en el que no hayan estado presentes las imágenes, aunque parece que han establecido su reinado en la época actual debido a los medios electrónicos, en los que han encontrado el soporte idóneo para su producción y transmisión; por supuesto esta afirmación aparentemente tan simple no lo es, de ahí que exista un gran interés en desarrollar el presente trabajo.

A) TEORÍA DE LA IMAGEN.

Toda teoría de la imagen presupone una teoría del significado y debe estudiar los sistemas culturales actualizados en las operaciones de representación. Además las imágenes no se representan en forma directa por medio de objetos, sino a través de *operaciones materiales, perceptivas y reglas gráficas y tecnológicas*. Este último enunciado es fundamental para más adelante entender la imagen como texto y su consecuente lectura visual. Pero, por otro lado, la materialidad debe tenerse en cuenta en la relación directa que mantiene la imagen con la representación.

Actualmente no se puede estudiar la imagen visual en un estado puro, digamos, sino que tenemos que referirla al medio en que se produce y los medios en que se la reproduce. Es decir, las imágenes son hoy más numerosas, pero también cada vez más diversificadas e intercambiables, esto es, el cine se ve en la televisión, como la pintura desde hace tiempo se reproduce en multitud de fotografías, por citar algunos ejemplos.

Los cruces, los intercambios, los "pasos" de la imagen son ahora más numerosos, así que ninguna categoría de imagen puede estudiarse hoy sin considerar, por lo menos en algunos aspectos, a todas las demás, así como su contexto y la consecuente teoría que la explica.

Así por ejemplo, para la semiótica, la imagen puede estudiarse como una función semiótica, ésta establece la correlación entre:

a) Las sustancias de la expresión (que son colores y espacios, imágenes físicas, auditivas, visuales a través de las cuales se transmite el mensaje) y

b) Las formas de la expresión (estas formas son la configuración iconográfica de cosas o personas) y ambas se relacionan con):

1) Las sustancias del contenido (que es el contenido cultural propiamente dicho, los elementos narrativos que ahí se generan) y

2) Las formas del contenido (que son las estructuras semánticas de la imagen).

Debo aclarar que analizaré la imagen como una función semiótica que se manifiesta en forma de textualidad dentro de un contexto comunicativo. Pero antes, es necesario plantear una serie de preguntas sobre las imágenes, cuya respuesta, que será lo más sintética posible por las exigencias de la tesina, ayudará a establecer sus características, funciones y naturaleza en el lenguaje visual.

Empecemos por preguntarnos: ¿qué es una imagen?

La imagen puede tener tantas definiciones y explicaciones como el número de disciplinas que la aborden; y así hablaríamos de ella desde el terreno de la psicología, la sociología, la percepción y la semiótica, entre otras más, y si bien cada una la tratará con sus especificidades teóricas y metodológicas puede y, diríamos, que hasta debe haber cruces y colaboración entre una y otra para explicarla más amplia y contextualmente.

En términos generales y por el propósito de esta investigación, debo señalar que la imagen es un objeto cultural, histórico por excelencia, infinitamente singularizado en mil formas diferentes. Es necesario recordar, aunque sea perogrullada, que no hay imagen "sin percepción de una imagen", lo cual indica la relación intrínseca que se establece entre ambas, por lo que el estudio de una conlleva necesariamente al estudio de la otra, afirmación que con el desarrollo del trabajo quedará aclarada. La imagen es, pues, arbitraria, inventada, plenamente cultural y, su visión, es casi inmediata.

¿Cuántos tipos de imágenes existen?

Existen cuatro y son las imágenes literarias, auditivas, mentales y visuales. Son éstas últimas las que me interesan y analizaré en este trabajo en tanto que han dado origen al lenguaje visual.

Para entender y explicar lo que es una imagen visual tengo necesariamente que hacer referencia a cuáles son sus funciones: ¿representar, imitar, simbolizar la realidad? De hecho realizan todas estas funciones y casi siempre al mismo tiempo, aunque depende de la intención de quienes las elaboran, de la cultura y de el momento histórico en que se produzcan.

¿Por qué existen o han existido en casi toda la historia del hombre?

Una primera respuesta a esta pregunta es: que la producción de imágenes nunca es o ha sido absolutamente gratuita, en todos los tiempos se han elaborado para ser utilizadas con ciertos fines, individuales o colectivos, como serían propagandísticos, informativos, religiosos y, en general, con propósitos ideológicos. Pero, se puede afirmar que una de las razones esenciales para producir imágenes es la que (se) deriva de la pertenencia de la imagen en general al campo de lo simbólico y que, consecuentemente, la sitúa como mediadora o mediadora entre el espectador y la realidad.

Dicho de otro modo y para responder a la pregunta sobre cuáles son las funciones de la imagen, diré que éstas son las mismas que han tenido todas las demás producciones humanas en el curso de la historia: establecer una relación con el mundo, con la realidad.

En este sentido y siguiendo a uno de los estudiosos más importantes en esta área, Rudolf Arnheim, propone una tricotomía para hablar, no de funciones, sino de valores de la imagen en su relación con lo real. Y así tenemos: 1) un valor de representación, 2) un valor de símbolo y 3) un valor de signo para hablar de tres tipos de imágenes en tres situaciones diferentes.

Sin embargo, se debe aclarar que la realidad de las imágenes es mucho más compleja y muy pocas encarnan perfectamente sólo una de estas funciones, ya que la inmensa mayoría de ellas participa, en diferentes grados, de las tres al mismo tiempo. Para explicar de una forma menos radical que Arnheim la relación que el hombre establece con el mundo a través de la imagen, existen documentados tres "modos" que son considerados principales:

a) El modo simbólico: éste señala que los símbolos sirvieron primero como símbolos religiosos esencialmente. Este modo ha sobrevivido la laicización de las sociedades occidentales, aunque sea sólo para transmitir los nuevos valores, como son Democracia, Libertad, Progreso, etc., ligados a las nuevas formas políticas.

b) El modo epistémico (significa información o conocimiento). Este modo indica que la imagen aporta informaciones visuales sobre el mundo.

c) El modo estético: aquí se establece que la imagen está destinada a complacer a su espectador, a proporcionarle sensaciones específicas. Función que actualmente es casi indisoluble de la noción de arte.

Resumiendo, en todos sus modos de relación con lo real y con sus funciones, la imagen depende, en conjunto, de la esfera de lo simbólico o, mejor aún, de la esfera de la significación, entendida ésta como el campo de las producciones socializadas, utilizables en virtud de las convenciones que rigen las relaciones entre los individuos. En términos psicológicos y siguiendo a E.H. Gombrich, se puede decir que la imagen tiene como función primaria el asegurar, reforzar, reafirmar y precisar nuestra relación con el mundo visual.

Ahora bien, es importante saber cómo vemos las imágenes y de qué manera las entendemos y "memorizamos". Para ello existe en las teorías de la imagen y de la percepción, lo que se llama búsqueda visual. Dicho proceso consiste en encadenar varias fijaciones de la mirada seguidas en una misma escena visual para explorarla con detalle.

El proceso de búsqueda está íntimamente ligado a la atención y a la información que provenga de una imagen.: por ejemplo si se mira un paisaje desde lo alto de una colina, la búsqueda visual no será la misma (tampoco los puntos de fijación, ni el ritmo) según se trate de un geólogo a una persona extraviada. Aunque son simples los ejemplos, ayudan a los expertos a ilustrar que hay búsqueda visual sólo si existe una intención más o menos conciente de hacerlo.

Pero al mirar una imagen sin ningún propósito particular, las fijaciones sucesivas duran apenas unos segundos cada una y se dirigen estrictamente a las partes de ésta más provistas de información. En las fijaciones que efectuamos hay una total ausencia de regularidad: no se da un barrido uniforme de la imagen de arriba a abajo, ni de izquierda a derecha, ni esquema visual de conjunto, sino que, al contrario, se efectúan varias fijaciones muy cercanas a cada zona fuertemente informativa y, entre esas áreas, parece que se da un recorrido complejo, arbitrario, difícil de establecer.

En algunos libros sobre el tema, se muestran gráficamente los trayectos de exploración de una imagen por el ojo, y como no existe ningún plano o consigna explícita, los trayectos son un indescifrable entramado de líneas quebradas. El único resultado constantemente verificado es que esa ruta se modifica por la introducción de "consignas particulares" lo que significa que una MIRADA INFORMADA SE DESPLAZA DE MODO DIFERENTE POR EL CAMPO QUE EXPLORA. De hecho, es posible encontrar una especie de formas y articulaciones constantes que permiten vislumbrar una forma de lectura visual.

Estas pruebas me permiten adelantar sobre lo que he considerado como las "estructuras visuales básicas", que se verán en un capítulo correspondiente como "alfabetidad visual", y cuya forma de estructuración y significación más o menos definida y permanente, suponen la posibilidad de realizar una "lectura" de la imagen en el mismo sentido. Aunque probablemente podría encontrar una o algunas variaciones al tratar de "leer" una imagen fija o una en movimiento como la televisiva y la fílmica.

Para aclarar y respaldar lo antes dicho retomaré la cuestión del ¿Cómo vemos? Al respecto, Jacques Aumont, experto en cine, proporciona una respuesta bastante amplia, pero sólo me interesa destacar cuando dice que miramos las imágenes no globalmente, de una sola vez, como pudiera pensarse, sino que lo hacemos por fijaciones sucesivas.

Es decir, que la imagen, aunque es sintética y no analítica como la palabra, no la percibimos en conjunto. Entonces es fundamental destacar que la forma o mecanismo por el cual la mirada llega a la imagen total es por intervalos, por fijaciones sucesivas. (El cerebro se encarga de unir los fragmentos, los intervalos y dar la sensación de unidad). Ahora bien y para continuar perfilando los objetivos de esta tesina, recordemos que en el lenguaje verbal la palabra la construimos y la comprendemos por medio del encadenamiento de las letras, o sea, de mancha sintagmática, lineal. En lo que respecta al lenguaje visual, ¿podríamos establecer un sintagma que le corresponda?. A manera de premisa diré que sí, con la consecuente aclaración de que esta respuesta será ampliada más adelante.

Por otro lado, diremos que las imágenes son siempre bidimensionales, pero a partir de un proceso mental las podemos percibir como objetos de tres dimensiones, según los teóricos esto se debe a que las imágenes muestran objetos ausentes, de los que son una especie de símbolos, por lo tanto, la capacidad de responder a las imágenes es ya un paso a lo simbólico.

Las imágenes tiene "doble realidad"por así decirlo, porque como indica Jacques Aumont en su texto, percibimos una imagen simultáneamente como un fragmento de superficie plana y como un fragmento de espacio tridimensional, a este fenómeno, que es de naturaleza psicológica, se le llama "*doble realidad perceptiva de las imágenes*"

Ahora bien, estas dos realidades son de naturaleza diferente, puesto que la imagen como porción de superficie plana es un objeto que puede tocarse, desplazarse y verse, mientras que la imagen como porción o espacio tridimensional existe únicamente por la vista. Es decir, que la tridimensionalidad de las imágenes es un percepción, no una cualidad, mucho menos una realidad, lo cual implica que la tridimensión de una imagen debe ser elaborada, construida.

Para aclarar un poco más esta situación aparentemente paradójica de la imagen, se utiliza la hipótesis llamada "compensación del punto de vista", en la cual se plantea que desde el momento en que puede registrarse la bidimensionalidad (2-D) y tridimensionalidad (3.D) de una imagen: 1) se determina el punto de vista correcto de dicha imagen, que corresponde a la construcción de perspectiva y 2) pueden compensarse todas las distorsiones retinianas engendradas por un punto de vista incorrecto.

Lo anterior quiere decir que el hecho de apreciar la imagen como una superficie plana es lo que permite percibir eficazmente la tercera dimensión imaginaria representada en una imagen.

Esta hipótesis parece ir contra el sentido común, según el cual se creará tanto más en la realidad representada en una imagen cuanto más olvidemos su naturaleza de imagen. Sin embargo, no hay realmente contradicción, porque este planteamiento no considera el *saber* del espectador, ni los efectos de *credibilidad* provocados eventualmente por ésta, ya que se refiere a un nivel anterior a estos fenómenos psicológicos. En este estudio se han registrado numerosas confirmaciones experimentales evidenciando el valor del *mecanismo compensador*.

Dicho mecanismo resulta más eficaz debido a que el espectador puede desplazarse y utilizar sus dos ojos, para confirmar por todos los medios disponibles la existencia y la situación de la superficie de la imagen. Este concepto es muy importante, pues en un museo, en el cine o frente a la televisión excepcionalmente estamos en el punto exacto que supone la construcción de perspectiva, sin este mecanismo de compensación, únicamente veríamos imágenes distorsionadas, deformadas.

Por otro lado y ya en el terreno de la semiótica visual, la relación imagen-realidad se plantea de manera diferente con preguntas aparentemente tan obvias como: ¿Qué sucede para que algo se haga visible? ¿Qué significa que un observador, además de ojos, tenga una competencia visual? Esta competencia visual, ¿supone que una imagen se lea como un texto? y ¿Qué tipos de textos encontramos en una imagen filmica, televisiva, en un cómic o en una fotografía?

Desde esta perspectiva, nuestro tema nos conduce necesariamente al concepto de semejanza surgido a propósito del "iconismo", el cual ha sido ampliamente tratado en los estudios sobre semiótica y que yo sólo mencionaré. Un objeto icónico se nos presenta con una apariencia sensible semejante al objeto real. A partir de aquí se establece una relación de tipo semiótico, producto de la interacción entre un signo, un significado y un objeto.

El término "semejanza" en el estudio de la imagen es fundamental y para la semiótica ésta no aparece como una competencia natural, sino adquirida. Es más, se puede decir que el código de la imagen sería tan arbitrario como el de la palabra escrita y para la semiótica, la fotografía de un

automóvil no podría ser de ningún modo más semejante que la palabra "automóvil". "El nivel de la expresión visual es tan <artefacto> como el del lenguaje oral" (1).

Todos sabemos que una imagen, sea fotográfica, televisiva o de cualquier otro tipo, es una producción en la que intervienen factores humanos y técnicos que manipulan unos materiales. Sin embargo, los usos y el significado de la imagen parecen depender de la variedad de representaciones de una sociedad que influyen sobre las modalidades de su transformación.

La fotografía, por ejemplo, es un trazo visible producido por un proceso mecánico y psíquico de un universo preexistente, pero no adquiere significación sino por el juego dialéctico entre un productor y un observador. Estaremos hablando de un proceso semiótico, que será aclarado en el capítulo correspondiente.

Para la semiótica, la imagen es una proposición y no un enunciado, más aún, la imagen no es un icono, sino un texto visual y, en tanto tal, no hará referencia ni a proposiciones ni a enunciados, sino a temas. Este concepto, que ha servido para analizar la función pragmática de la comunicación, me será de gran ayuda para la estructuración del lenguaje visual y la creación de una alfabetización que le corresponda, entre otras líneas de investigación, que no necesariamente abordaré.

Resumiendo, la imagen es un texto que, definido como una unidad de comunicación, no sólo tiene que ser producida por el emisor, sino que requiere de la competencia discursiva del receptor, quien al percibirla y comprenderla, la hace existir, es decir, el espectador construye la imagen, pero también la imagen lo construye a él. En el proceso de comunicación los emisores y receptores no elaboran palabras o frases, sino textos: temas.

La imagen es, además, siempre modelada por estructuras profundas, ligadas al ejercicio de un lenguaje, así como a la pertenencia a una organización simbólica, léase cultura, sociedad y época histórica; pero la imagen es, como ya dije, un medio de comunicación y representación del mundo que tiene su lugar en todas las civilizaciones. Es cierto, la imagen es universal, pero siempre particularizada.

B) TEORÍA DE LA PERCEPCIÓN.

La percepción visual es uno de los procesos más importantes para el ser humano. La visión es quizá el medio adaptativo esencial con que cuenta el hombre para sobrevivir.

La percepción visual ha sido objeto de estudio tanto para la filosofía como para la ciencia y, desde ésta última, se ha tratado de identificar con tal grado de exactitud el mecanismo de la visión

que se le ha llevado a un reduccionismo extremo que tan sólo exhibe el correlato necesario de todo fenómeno. Aunque este conocimiento es de gran utilidad y tiene amplia aceptación debido al rigor experimental de las condiciones de laboratorio, no dice nada del sujeto perceptor que realiza el acto de ver.

Ha sido desde la perspectiva de la psicología Gestalt donde la noción del "yo que percibe" se ha desarrollado, lo cual significa aceptar que existe un ente activo que percibe; con ello se implica a la conciencia y con ésta, la existencia de un sujeto histórico tras la maquinaria corporal.

¿Cómo vemos? El solo hecho de plantear esta pregunta nos señala de inmediato un problema. La visión nos transmite una sensación de realidad tan inmediata y tangible que nos resulta difícil pensar en otra respuesta que no sea la fisiológica. Excepto en los ciegos, la primera evidencia de la realidad se adquiere a través de la vista pero, realmente ¿vemos todas y cada una de las características físicas del estímulo y sólo eso, o el ver implica algo más?

La respuesta es relevante aunque parezca obvia, ya que permite comprender una de las leyes fundamentales de la percepción visual que denuncia la psicología Gestalt: la ley del agrupamiento. Esto significa, que la visión trabaja a partir de la tendencia a constituir formas, unidades tan simples como sea posible. Es decir, la visión se constituye, por este hecho, en un proceso activo.

El ver no sólo se limita al registro de la realidad, tal cual, sino que implica de cierto modo un juicio. Ante lo cual, podemos afirmar que la percepción visual es llevada a cabo por un sujeto actuante, lo que supone la existencia de un proceso cognitivo de aprehensión del mundo fenoménico a través del sentido de la vista y representa una actuación interpretativa y propositiva de parte del yo.



Candelabro o dos rostros de perfil

Estas son algunas de las razones por las que he decidido utilizar la teoría Gestalt como cuerpo de conocimiento que explican las leyes fundamentales de la percepción. No pretendo aportar nuevos datos empíricos sobre la visión, sino que me limitaré a interpretar la teoría de la Gestalt

desde el punto de vista de la semiótica, con el propósito de concretar una gramática de la visión que contemple la conformación de una alfabetidad visual.

Considero que este es el camino más adecuado, el marco teórico a fin de cuentas, para llevar mi investigación a un punto realmente concreto, pues con los textos de Rudolf Arnheim, encuentro varios elementos de confluencia entre la Gestalt y la Semiótica. Por ejemplo, este teórico acuñó un concepto muy interesante para fundamentar su planteamiento de que la percepción no es sólo un proceso sensorial, sino que es enteramente activo y por lo tanto cognitivo, y lo denominó *percepto*, el cual esquemáticamente planteado, estaría formado por dos caras: una dada por una clase general de formas y la otra por una clase general de objetos.

Ello me permite establecer una analogía entre él y el concepto fundacional de la teoría del lenguaje que es el *signo*, concebido por Ferdinand de Saussure (1906) e integrado por un *significante* o imagen acústica y un *significado* o concepto mental. Además, psicólogos expertos en los textos de Arnheim, afirman que con él, la Gestalt desemboca necesariamente en el requerimiento de una interpretación semiótica.

Partiendo, pues, del supuesto de que la percepción visual es un proceso cognitivo, se puede decir que, de todos los modos de relación que el hombre mantiene con el mundo que lo rodea, éste es uno de los que mejor se conocen. Sin embargo, no deja de ser una actividad sumamente compleja, imposible de separar de las grandes funciones psíquicas, como la intelección, cognición, la memoria y el deseo.

Según Rudolf Arnheim, al lado del pensamiento oral, formado y manifestado por mediación del lenguaje, hay lugar para un modo de pensamiento más inmediato que no pasa, o no lo hace enteramente, por éste, sino que se organiza directamente a partir de perceptos en nuestros sentidos: es un pensamiento sensorial, que concede un lugar privilegiado al pensamiento visual. Para el enfoque gestáltico, la percepción del mundo es un proceso de organización, de ordenación de los datos sensoriales para conformarlos con cierto número de grandes categorías y "leyes" innatas que son las de nuestro cerebro:

-Ley de proximidad.- los elementos próximos se perciben más fácilmente que los alejados como pertenecientes a una forma común;

-Ley de similitud.- unos elementos de la misma forma o del mismo tamaño se ven más fácilmente como pertenecientes a una misma forma de conjunto;

-Ley de la continuación adecuada.- existe una tendencia "natural" a continuar de manera racional una forma, si no está acabada;

-Ley de la clausura o del destino común.-afecta a las figuras en movimiento y afirma que los elementos que se desplazan al mismo tiempo se perciben como una unidad y tienden a constituir una forma única.

-Ley prägnanz .-denomina "buena" aquella organización psicológica en la que prevalece lo regular, lo simétrico y lo simple.

b.1.- NATURALEZA Y ESPECIFICIDAD DE LA PERCEPCIÓN.

Este apartado sirve para aclarar que la percepción visual debe entenderse en dos momentos: uno ubicado en la fisiología y el otro en la historia y cultura humanas. Además ayudará a entender que muchos criterios para la comprensión del significado de la forma visual, del potencial sintáctico en la alfabetidad visual, surgen de investigar el proceso perceptivo.

Por otro lado, en la elaboración de mensajes visuales, el significado no radica sólo en los efectos acumulativos de la disposición de los que en este trabajo se han llamado elementos básicos y que fueron retomados de los estudios teóricos de las artes plásticas, sino también en los mecanismos perceptivos que comparte universalmente el hombre.

La fisiología del sistema de la visión no puede tener muchas diferencias entre individuos de otras sociedades y épocas, pues en todos ellos los objetos del mundo producen por reflexión una cierta distribución de la luz en el ojo. Esta luz entra a través de la pupila, se filtra por la lente del cristalino y se proyecta en la retina. Allí, una red de fibras nerviosas pasa la luz por medio de un sistema de células hasta los "conos" y "bastoncillos", que son los receptores sensibles a la luz y el color, desde donde se conducen hacia el cerebro. En este punto el sistema perceptivo visual es uniforme para todos los seres humanos; hasta aquí es un fenómeno natural.

Pero, a partir de ese punto se convierte en fenómeno cultural, es decir, en algo construido, elaborado: lo que significa que el cerebro interpreta los datos de luz y color de acuerdo con mecanismos aprendidos, a través de los cuales selecciona los aspectos pertinentes, según una serie de esquemas, categorías y hábitos que otorgan a las complejas informaciones provenientes del ojo una estructura y un significado.

Dicho de otro modo, la visión humana no es un simple reflejo neurológico de una cadena causal que empieza con un haz de luz sobre el ojo, aunque si bien es una condición necesaria, la visión misma es una práctica humana, es decir, vemos nosotros, no nuestros ojos. Vemos con nuestra memoria e historia, en contexto y no de manera aislada.

La visión humana es algo construido, producto de nuestro propio hacer, es un artefacto histórico y cultural, creado y transformado por los modos de representación que tenemos. Dichos modos no son fijos, sino históricamente variables y son los que transforman la base natural de la visión en un instrumento cultural.

La percepción visual puede entenderse o definirse como el tratamiento, por etapas sucesivas, de una información que nos llega por mediación de la luz y entra a nuestros ojos. Como toda información, ésta es "codificada", pero no en un sentido semiológico, pues los códigos son aquí reglas naturales (no arbitrarias ni convencionales) que determinan la actividad nerviosa en función de la información contenida en la luz.

En este sentido, hablar de codificación de la información visual significa, de hecho, que nuestro sistema es capaz de localizar e interpretar ciertas regularidades en los fenómenos luminosos que alcanzan nuestros ojos. El manejo de los colores, o del blanco y negro en la producción de imágenes nos demuestran que éstas representan la realidad de manera convencional, es decir, lo que es aceptado socialmente. Esta afirmación debe estar muy presente a la hora de pensar en una lectura visual.

El sistema visual está equipado con instrumentos capaces de reconocer un borde visual, una ranura, una línea, un ángulo, un segmento, esto es, perceptos que funcionan como las unidades elementales de nuestra percepción de los objetos y del espacio. Debemos tomar en cuenta que estos perceptos nunca se producen aisladamente, de manera analítica, sino siempre de forma simultánea y la percepción de unos afecta la de los demás.

Si bien es cierto que la visión es ante todo un sentido espacial, también lo es que los factores temporales insiden considerablemente en ella por tres principales razones:

- 1) La mayoría de los estímulos visuales varía con la duración o se producen sucesivamente.*
- 2) Los ojos están en constante movimiento y hacen variar la información recibida por el cerebro.*
- 3) La percepción misma no es un proceso instantáneo; algunos de sus estadios son rápidos y otros lentos, pero el tratamiento de la información se hace siempre en el tiempo. Esta característica de la percepción es muy importante y me servirá para explicar como si es posible leer una imagen.*

Respecto a los colores diré que, contrariamente a nuestra impresión espontánea, éstos no están en los objetos, sino en nuestra percepción, lo mismo que la noción de *tiempo*. En cuanto al *espacio*, éste es percibido intuitivamente en sus tres dimensiones por referencia a nuestro cuerpo y a su posición en él. La primera dimensión es la *vertical*, la segunda es la *horizontal* y, la tercera, es la de *profundidad*, equivalente a la perspectiva en la imagen visual. La noción espacio-tiempo es una de las categorías fundamentales para la lectura de las imágenes fijas o móviles. Y aunque éstas son esenciales en este trabajo, las investigaciones hasta el momento no ofrecen gran cosa y parece que no hay mucho terreno por dónde caminar.

Otros conceptos básicos, aparte de los arriba mencionados, que son pertinentes para esta tesina y que mencionaré de forma muy sintética son: constancia y estabilidad perceptiva, movimiento, forma, reconocimiento y rememoración.

Recordemos que las propiedades físicas del mundo no dependen de nuestra mirada. Éste, a *grasso modo*, tiene "siempre" la misma apariencia o, al menos, esperamos todos los días encontrar cierto número de elementos invariantes. La percepción de aspectos invariantes, como son tamaño de los objetos, formas, emplazamientos, etc., es lo que se designa mediante la noción de *constancia perceptiva*: a pesar de la variedad de las percepciones, siempre encontramos unas constantes.

Esta noción se relaciona con la que se denomina *estabilidad perceptiva*. Se dice que nuestra percepción es realizada mediante un muestreo continuo (alternancia de movimientos del ojo y fijaciones breves), pero nosotros no tenemos conciencia de ello, sino que la interpretamos como una escena estable y continua. La constancia perceptiva en la comparación incesante que hacemos entre lo que vemos y lo que ya hemos visto.

Respecto al *movimiento*, existen varias teorías, pero la más ampliamente aceptada es la que atribuye esta percepción a dos fenómenos: por un lado, la presencia en el sistema visual de detectores de movimiento, capaces de codificar las señales que afectan a puntos cercanos en la retina y, por otra, una información sobre nuestros propios movimientos oculares y corporales, que nos impiden atribuirles movimiento a los objetos percibidos.

Según la teoría Gestalt son los bordes presentes en el estímulo los que proporcionan la información necesaria para la *percepción de la forma*. Esta teoría señala que la separación figura/fondo es una propiedad organizadora (espontánea) de la vista, que realiza una división del campo visual en dos zonas, separadas por un contorno. En el interior de éste (borde visual cerrado) se encuentra la figura que tiene una forma, un carácter más o menos objetivo, es fácilmente asociada a valores semánticos, estéticos y emocionales. El fondo, por el contrario, se percibe como extendido tras la figura, éste es más o menos homogéneo.

El *reconocimiento* significa, aunque parezca redundante, reconocer en una imagen algo de lo que se ve o podría verse en la realidad. Es decir, que un buen número de las características visuales del mundo real se reencuentran tal cual en las imágenes: bordes visuales, colores, tamaño, textura, etc. El reconocimiento se apoya en la memoria, en una reserva de formas de objetos y disposiciones espaciales memorizadas. En semiótica, se habla de "códigos de reconocimiento".

Con mayor certeza puede decirse que la noción de constancia perceptiva, arriba definida, es la base de nuestra aprehensión del mundo visual que nos permite atribuir cualidades constantes a los objetos y al espacio, es también el fundamento de nuestra percepción de las imágenes. El término de 'constancias' cubre la totalidad de tendencias o compensaciones estabilizadoras que impiden que nos dé "vueltas" la cabeza al enfrentarnos a este mundo de apariencias tan fluctuantes.

Por su parte, la *rememoración*, en la teoría de la percepción hace una referencia obligada a imagen y codificación, ya que la primera aparte de su relación mimética más o menos acentuada con lo real, transmite, de forma necesariamente codificada un cierto saber sobre lo real. El mecanismo de la rememoración es lo que podría llamarse *esquema*, entendido éste como una estructura relativamente sencilla, memorizable como tal más allá de sus diversas actualizaciones. La codificación en este concepto es aplicada en un sentido muy cercano al de la semiolingüística.

En lo que se refiere al espectador, al hablar de su papel o función, se hace referencia al conjunto de los actos perceptivos y psíquicos, por medio de los cuales al percibirla y comprenderla, hace existir la imagen. Según la posición constructivista (recuérdese que también está la innatista: Gestalt), la percepción visual es un proceso casi experimental, que implica un sistema de expectativas, sobre las que se emiten hipótesis que en seguida se verifican o invalidan.

Este sistema de expectativas es, a su vez, ampliamente informado por nuestro *conocimiento* previo del mundo y de las imágenes: o sea, en nuestra aprehensión de éstas nos anticipamos y añadimos ideas estereotipadas a la percepción. Esto quiere decir, que al hacer intervenir un saber previo, el espectador *suple* lo que no está representado. Esta complementación interviene en todos los niveles, desde el más elemental hasta el más complejo.

Dicho de otro modo, el papel del espectador es *proyectivo*: tendemos a identificar cualquier cosa en una imagen, siempre que haya una forma que se parezca mínimamente a esa 'cosa'. Prácticamente, el espectador puede llegar, en cierta medida, hasta "inventar", total o parcialmente la imagen. Aunque esta tendencia proyectiva puede hacerse excesiva y desembocar en una interpretación errónea de la imagen.

La facultad de proyección que tiene el espectador descansa en la existencia de *esquemas* perceptivos. Se realiza igual como lo hacemos de manera corriente, la actividad del espectador ante la imagen consiste en utilizar todas las capacidades del sistema visual, en especial sus

habilidades organizadoras de la realidad y en confrontarlas con los datos icónicos previamente encontrados y almacenados en la memoria de forma esquemática.

Sin embargo, es necesario destacar que en la vida cotidiana percibimos sin ser conscientes de la mecánica a través de la cual se lleva a cabo este proceso, menos aún, nos planteamos el problema de la existencia o del carácter convencional de lo percibido.

Ahora bien, es a través de la percepción visual como obtenemos la constancia más cercana de la realidad y ésta es construida por medio de un "proceso de simbolización" del que no podemos evadirnos. Entramos en contacto con la realidad a partir de las ideas que de ella nos formamos y para relacionarnos con el mundo fenoménico requerimos de un sistema simbólico, es decir, siempre que contemplamos la realidad utilizamos una forma de lenguaje para representarnosla. Y la visión como proceso cognoscitivo no tiene porque ser la excepción. En resumidas cuentas, la percepción es en sí misma la conciencia que tenemos de la realidad, pero esta conciencia sólo puede tener lugar como proceso social e histórico.

Lo anterior quiere decir que la percepción, en tanto procesos cognoscitivo, implica que "donde quiera que percibamos una forma, consciente o inconcientemente suponemos que representa algo y, por lo tanto, que es la forma de un contenido" (2) No vemos sino como personas con memoria e historia, con toda la carga de subjetividades, emociones y fantasías, en un momento particular de nuestro devenir como seres humanos.

Nunca percibimos una cosa aislada ya sea de su contexto espacial como de nuestro contexto personal, lo que vemos se estructura en el acto mismo de la visión como imagen de 'algo', es decir como "signo" de algo.

Para Rudolf Arnheim "una forma no se percibe nunca sólo como la 'forma' de una cosa concreta, sino siempre como una clase de cosas". (3) Separando así la imagen mental de la cosa concreta y de su contenido simbólico, cada imagen percibida contiene de esta manera tanto la percepción de una 'cosa' como la percepción de un contenido simbólico.

Y cuando Arnheim diferencia esos dos planos, el de la imagen mental de la cosa y su contenido simbólico, introduce la posibilidad de pensar la visión como constituida y constituyente de la red simbólica de la experiencia humana. "La forma -sostiene este teórico- va siempre más allá de la función práctica de las cosas, al hallar en su forma las cualidades visuales de redondez o agudeza, fuerza o fragilidad, armonía o discordia. Con ello las lee simbólicamente como imágenes de la condición humana (...) toda forma es semántica, esto es, que sólo con ser vista ya hace afirmaciones sobre clases de objetos". (4)

De este modo, Arnheim, introduce la posibilidad de establecer un símil entre "percepto" o imagen percibida y el concepto de signo. Ya que el signo es al igual que la imagen percibida "una unidad del plano de la manifestación constituida por la función semiótica, es decir, por la correlación entre el plano de la expresión (o significante) y el plano del contenido (o significado) durante el acto del lenguaje". (5)

Como vemos hay una confluencia entre semiótica y teoría Gestalt de la percepción que permitirán concretar los objetivos de esta investigación.

C) S E M I Ó T I C A .

Para estudiar el lenguaje visual y tratar de establecer una alfabetidad es necesario contar con una semiótica de la imagen que analice y sea el soporte teórico de sus unidades, signos y/o estructuras. Para ello definiré esquemáticamente algunos conceptos semióticos que permitan precisar si los mensajes visuales están sometidos a alguna codificación, es decir, si son susceptibles de un tratamiento semiótico.

Como es evidente, la semiótica es una macroteoría, muy difícil de sintetizar, por ello seguiré el procedimiento sencillo de nombrar, definir y establecer los puntos de relación de los conceptos pertinente utilizados en este trabajo

Se dice que el tratamiento teórico de los mensajes visuales encuentra en su camino, tarde o temprano, la noción de iconicidad, puesto que este tipo de mensajes se consideran como procesos icónicos. No obstante, la bibliografía actual se ha dedicado a poner en tela de juicio la concepción de iconicidad establecida en la teoría de Pierce, según la cual los signos icónicos son tales por tener la propiedad de semejanza o de analogía con respecto a los objetos de los que son signos.

Umberto Eco retoma estos dos últimos conceptos (semejanza y analogía) y establece que el signo icónico no mantiene ninguna vinculación natural con el objeto, por lo tanto sólo es posible pensar en una correlación de tipo *convencional*. La semejanza no se da a causa de las propiedades físicas del objeto sino a través de la activación de una estructura perceptiva en el sujeto observador. Es él quien determina qué zona de semejanza del objeto icónico puede actualizar, valiéndose para ello de ciertas reglas de pertinencias perceptivas.

Es más, si se quiere hablar de semejanza en semiótica, ésta se debe estudiar como una correspondencia no entre un objeto real y una imagen, "sino entre el contenido cultural del objeto y la imagen. Y ese contenido cultural es el resultado de una convención social". (6)

Pero, ¿se puede pensar que los signos icónicos son tan arbitrarios como la palabra? ¿En qué consiste, por consiguiente, la semejanza entre un signo y lo real?

Para Eco, como ya mencioné, los signos icónicos tienen un carácter convencional y, según él, la historia del arte probaría que el artista ha inventado reglas para expresar los contenidos de la realidad. No es el objeto quien motiva la organización de la expresión, sino el contenido cultural que le corresponde a ese objeto. Este contenido cultural pasa por la estructura perceptiva del objeto y no por su naturaleza material.

Aunque relevante este planteamiento, ha provocado fuertes críticas, puesto que parece negarle todo valor a la experiencia genética del sujeto. Al desmaterializar así al signo icónico, niega que las propiedades de los objetos sean importantes para nuestra adaptación (el sol, el agua, etc.). En fin, considero que este es un aspecto importante que debe mencionarse, pero que no desarrollaré en esta tesina.

Lo que sí debo mencionar es que a mediados de los años setenta se introduce un nuevo concepto, el de TEXTO, y que Umberto Eco desarrolla para superar el estancamiento y la serie de problemas surgidos a raíz de que, en el lenguaje visual, al signo icónico se le adjudicaba un valor similar o análogo al del signo lingüístico, el cual es, como sabemos la unidad mínima del lenguaje verbal.

Ahora bien, -SIGNO lingüístico, es una unidad psíquica, compuesta de dos elementos íntimamente unidos que se requieren mutuamente: *significante* y *significado*. El primero designa la imagen acústica o verbal, que es la materia fónica (los sonidos), mientras que el segundo se refiere al concepto mental, a la representación psíquica de la cosa. El signo lingüístico es, además y por definición, imotivado y arbitrario.

Con respecto al SIGNO ICÓNICO, su definición y comprensión se establece a partir de la relación convencional, y no natural, que mantiene con el objeto. Es decir, representar icónicamente un objeto es transcribir, según convenciones gráficas, propiedades culturales de orden óptico y perceptivo, de orden ontológico (las cualidades esenciales que se le atribuyen a los objetos) y de orden convencional, que es el modo acostumbrado de representarlos.

Los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto, pero después de haberlos seleccionado según códigos de reconocimiento y registrados de acuerdo a convenciones gráficas por las cuales un signo arbitrariamente dado denota un percepto reducido a una representación simplificada por un acuerdo social y que se denomina esquema.

En la actualidad como están las investigaciones semióticas sobre la imagen resulta difícil encontrar autores que afirmen de manera tajante que todo signo icónico es o bien natural o bien arbitrario. En estos momentos el problema del iconismo se halla en el terreno epistemológico, pues

los planteamientos de Eco respecto a la producción icónica parecen más importantes desde el punto de vista metodológico de una teoría de la imagen, (y no desde la perspectiva filosófica).

Sin embargo, me interesa resaltar el postulado en el que señala que los signos icónicos no se pueden analizar en unidades pertinentes y que tampoco se articulan como los signos verbales. Es decir, que las unidades visuales no se pueden utilizar igual que las categorías lingüísticas, sino más bien concebirlas en un sistema lógico-simbólico de categorías visuales. Estas unidades varían: a veces se encuentran grandes representaciones que pueden reconocerse por convención, en otras ocasiones se trata de pequeños segmentos de línea, punto, espacios en blanco, como en el caso de un perfil humano donde un punto representa al ojo y un semicírculo al párpado.

En otro contexto, estos mismos trazos pueden representar cualquier otra cosa. Lo signos que puede haber en un tipo de imagen, el dibujo, por ejemplo, no son elementos de articulación que correspondan a los fonemas de la lengua porque no tienen valor oposicional y fijo, no significan por el hecho de aparecer o no: pueden asumir significados contextuales sin tener significado propio, pero no se constituyen en un sistema de diferencias rígidas según el cual un punto, por el hecho de serlo, significa que se opone a la línea recta o al círculo. Su valor posicional varía según la convención que el tipo de imagen instituye y también bajo la mano de otro creador o que éste adopte un estilo diferente.

Ahora bien, en la semiótica se ha verificado que las codificaciones icónicas sí existen. Esto nos sitúa ante el hecho de que hay grandes bloques de codificación cuyos elementos articulatorios son difíciles de discernir. Pero la operación para codificar nos permite hacerlo apenas en un sector infinitesimal del proceso de codificación icónica, que consiste en transcribir esquemáticamente un objeto por su solo contorno lineal.

El planteamiento arriba señalado me indica, por lo menos hasta ahora, que si es posible realizar un estudio del lenguaje visual tomando como modelo al verbal. Además, como sostiene Christian Metz existen nociones o conceptos propiamente lingüísticos como fonema, monema, doble articulación, etc., pero también existen otros que se integran sin dificultad y con pleno derecho en una semiología general, ya sea porque desde el principio se los concibió dentro de esta perspectiva (sintagma, paradigma, forma, sustancia, plano de la expresión, plano del contenido...), o bien aunque se les definió en relación a la lengua, existe un pensamiento más general para poder aplicarse, sin contradicción, a otros objetos significantes, sobre todo, a la imagen.

Es cierto que las figuras icónicas no pueden ser la contraparte visual del fonema o palabra del lenguaje verbal, la cual se define y determina por su valor oposicional dentro del sistema. No obstante, se puede plantear la existencia de unidades pertinentes no lingüísticas, pues no podemos descartar en principio la existencia de pertinencias temporales y espaciales propias de la imagen, como tampoco se puede negar que todo valor oposicional depende del contexto global de ésta.

Retomemos el concepto de TEXTO y veamos de qué manera es posible utilizarlo en la alfabetidad visual. Este concepto ha sido ampliamente teorizado por la lingüística textual, la pragmática y la semiótica que lo han seleccionado como objeto de análisis. Parte de la premisa que el "texto debe ser considerado como el medio privilegiado de las intenciones comunicativas." (7)

El texto es un todo discursivo coherente por medio del cual se llevan a cabo estrategias de comunicación. De ahí se desprende su carácter comunicativo, capaz de aceptar los signos lingüísticos como los no lingüísticos. Luego entonces, si se reconoce el texto como una unidad de comunicación, la unidad pertinente en semiótica será, desde una perspectiva pragmática, el TEXTO, no el signo ni la palabra. Umberto Eco lo define como "bloques macroscópicos, cuyos elementos articulatorios son indiscernibles".(8)

SEMEJANZA:- Aunque ya mencioné algunos criterios sobre este concepto, considero necesario recordar que ésta se refiere a la selección cultural de algunos elementos en el mensaje icónico y no a una relación natural; el juicio de semejanza se establece a partir de criterios de pertinencia basados en convenciones. La semejanza es producida y tiene que aprenderse. Se la puede establecer por medio de la comparación, confrontación o analogía.

-SINTAGMA.- es una combinación de signos que tiene como soporte la extensión. En el lenguaje hablado esta extensión es lineal e irreversible. El sintagma muestra el carácter lineal de la lengua, que impide la pronunciación de dos elementos a la vez. Para el lenguaje visual también existen los sintagmas, aunque con su particularidad. Por ejemplo, Greimas propone el concepto de isotopía sintagmática aplicado a la articulación de la imagen. Christian Metz, por su parte, habla de un sintagma de "coactualización", con el cual nos muestra que es el propio lector quien decide por dónde empieza a ver, qué elementos actualizar y cuáles dejar en la sombra. Queda claro, entonces, que esas decisiones no pueden ser impuestas por un recorrido normativo, establecido de la vista.

-ISOTOPÍA.-Greimas define este término como un conjunto de categorías semánticas redundantes que permiten la lectura uniforme -que no lineal- de un texto. El juego de las isotopías puede establecerse tanto en el plano del contenido como en el plano de la expresión. La relación que se da entre estos dos planos constituye lo que se conoce como:

"FUNCIÓN SEMIÓTICA"

Por su lado y partiendo del concepto greimasiano, Roger Odin, considera que la noción de isotopía sintagmática no implica la noción de linealidad. Sobre este concepto me extenderé un

poco más, pues quiero suponer que es la clave que necesito para proponer una forma de lectura visual.

Lorenzo Vilches señala que la isotopía semántica o plano del contenido tiene que ver con la coherencia interpretativa del texto, (aunque me parece que esta noción la aplica únicamente a las imágenes fijas). Continúa diciendo que la isotopía tiene doble condición (reglas) de coherencia:

- a) Reglas de *yuxtaposición*, que son los semas indéticos que pueden encontrarse en el texto y
- b) Reglas de *composición*, son la ausencia de semas exclusivos en el orden sintáctico y en el orden lógico.

En el caso de la imagen, existe dificultad para determinar exactamente el estatus de los semas (o unidades mínimas de contenido). Ahora bien, en la perspectiva semiótica, toda decodificación supone una competencia lingüística; por tanto, en la imagen no existe ninguna representación posible de una noción abstracta, sino que cuando se define el significado de la expresión icónica, se realiza un análisis sémico.

Resumiendo, se puede decir que un texto visual tiene un significante o plano de la expresión visual y un significado visual (similaridad con los componentes del signo lingüístico), y ambos concurren como isotopías para construir un significado sintético que podría designarse, según Vilches, como el significado de la imagen.

Siguiendo los postulados de este autor, las isotopías del contenido pueden ser definidas en términos de reglas retoricosemánticas de representación. Podemos distinguir tres reglas, que finalmente son de coherencia textual:

- 1) La regla de supresión, indica que la competencia perceptiva del 'lector' completa la imagen.
- 2) La regla de adunción, con ella el lector redimensiona su competencia para abducir un nuevo significado de la imagen.
- 3) La regla de adunción/supresión o regla de construcción.

-PARADIGMA.- son las asociaciones que une términos entre sí en una serie mnémónica virtual.

-CODIGO.- consenso o convención social que posibilita la comunicación. Sistema para la codificación de signos o bien conjunto de signos con ayuda de otros signos (codificación).

-TEXTO.-unidad de comunicación, signo lingüístico primario o bloque macroscópico, puede describirse como una unidad sintáctica/ semántico/ pragmática que viene interpretada en el acto comunicativo mediante la competencia del receptor.

-COLOR/FORMA.- La llamada semiótica del color-forma pertenece a la semiótica de la percepción. Parte del hecho que no se percibe color sin forma y viceversa. De modo que las relaciones entre estos dos términos son base del mundo perceptivo visual.

-COMPOSICIÓN.- Proceso de reunión de elementos formando un conjunto, que presenta los rasgos de una Gestalt; semióticamente, es la formación de un supersigno a partir de signos simples. Según la teoría de la información, tiene como característica el descenso en la cantidad de información de los signos simples y del paso a un nuevo repertorio más elevado.

-PRINCIPIO DE PERTINENCIA.- principio metodológico limitativo de la investigación semiológica, que consiste en describir los hechos recogidos *sólo desde un punto de vista*, sin retener toda la masa informativa, más que los rasgos que interesan a ese punto de vista, con exclusión de todo lo demás (dichos rasgos son llamados pertinentes).

-ARBITRARIEDAD/ARBITRARIO.- se refiere a que la relación o lazo que une a dos elementos semióticos o lingüísticos no tiene ningún fundamento natural con la realidad, sino que se establece de manera convencional.

- CÓDIGOS DE RECONOCIMIENTO.- éstos indican que los signos icónicos reproducen ciertas condiciones de la percepción de los objetos y que implantamos en nuestra memoria.

Es fundamental aclarar que estos conceptos son básicos para integrar una línea metodológica que permita una lectura de la imagen, pero, sobre todo, es importante entender que éstos aunque han sido utilizados en lingüística para el estudio y comprensión del lenguaje verbal, no son de su absoluta propiedad y dominio, ya que pueden aplicarse (sin distorsión) a otros objetos significantes, sobre todo, a la imagen. No es obligatorio que un concepto haya sido elaborado inicialmente por lingüistas para que su campo de aplicación se limite únicamente a objetos de su área exclusiva.

En este sentido, el camino a seguir debe ser la búsqueda de paradigmas en la imagen y no querer encontrar a toda costa fonemas, pues la imagen no se puede comparar con la palabra, puesto que la primera es un texto, no un enunciado ni una proposición.

Por otro lado, el cine procede por montaje, por articulación de planos o secuencias que repercuten unos sobre otros, lo mismo que la televisión, por lo cual la noción de sintagma se aplica desde lo que es la composición de una sola imagen hasta el todo que conforma el texto visual.

II.-CONTENIDO DE LA ALFABETIDAD VISUAL.

¿EXISTEN ANALOGÍAS ENTRE EL LENGUAJE VERBAL Y EL VISUAL?

Empecemos por explorar el sentido de la vista, la cual asumiremos como paradigmática, y preguntémonos ¿cuánto y cómo vemos?. Se dice que la primera experiencia de aprendizaje de los seres humanos se realiza a través de la conciencia táctil. Esto es, que desarrollamos primero el sentido del tacto, posteriormente se suman el olfato, el oído y el gusto en un increíble e inacabable contacto con el entorno. Sin embargo, el sentido de la vista (la capacidad de ver, reconocer y comprender visualmente fuerzas ambientales y emocionales) supera rápidamente a los otros.

Afirman los expertos que desde nuestra primera experiencia con el mundo organizamos nuestras exigencias, placeres, preferencias y hasta temores, dentro de una intensa dependencia respecto a lo que vemos. O lo que queremos ver. Pero, en realidad ¿cuánto vemos? Esta simple pregunta implica un amplio espectro de procesos, actividades, funciones y actitudes: percibir, comprender, observar, contemplar, descubrir, reconocer, visualizar, examinar, leer, mirar. La lista es larga y las connotaciones son múltiples: desde la identificación de objetos simples hasta el uso de símbolos y lenguaje para conceptualizar desde el pensamiento inductivo al deductivo.

El extenso número de situaciones y procesos que motiva esa sencilla pregunta muestra la complejidad del carácter y contenido de lo que podremos denominar inteligencia visual.

Históricamente se ha comprobado que la conducta humana tiene una evidente propensión a la información visual. Permanentemente buscamos un apoyo visual para nuestro conocimiento por muchas razones, pero sobre todo por el carácter directo de la información y por su proximidad a la experiencia real.

¿Por qué buscamos ese apoyo visual? Al respecto, la profesora norteamericana Donis A. Dondis responde: "La visión es una experiencia directa y el uso de datos visuales para suministrar información constituye la máxima aproximación que podamos conseguir a la naturaleza auténtica de la realidad". (9)

Al ver, tenemos la sensación de experimentar lo que está ocurriendo de una manera directa, descubrimos algo que nunca habíamos percibido, o quizá ni siquiera "mirado"; nos hacemos conscientes por medio de una serie de experiencias visuales, de algo que eventualmente llegamos a reconocer y saber. Por esta razón, la palabra así como el proceso de la vista han llegado a tener implicaciones mucho más amplias. Tanto que "ver" ha llegado a significar comprender.

De este modo, expandir nuestra capacidad de ver implica ampliar la capacidad de comprender los mensajes visuales y, más aún, de elaborarlos. Ahora bien, visualizar es la capacidad de formar imágenes mentales. Por ejemplo, cuando tenemos que ir a algún lado o realizar un viaje, cuántas veces no elaboramos primero el recorrido en nuestra mente: trazamos una ruta, recorremos las

FALTA PAGINA

No. 27

II.-CONTENIDO DE LA ALFABETIDAD VISUAL.

¿EXISTEN ANALOGÍAS ENTRE EL LENGUAJE VERBAL Y EL VISUAL?

Empecemos por explorar el sentido de la vista, la cual asumiremos como paradigmática, y preguntémosnos ¿cuánto y cómo vemos?. Se dice que la primera experiencia de aprendizaje de los seres humanos se realiza a través de la conciencia táctil. Esto es, que desarrollamos primero el sentido del tacto, posteriormente se suman el olfato, el oído y el gusto en un increíble e inabarcable contacto con el entorno. Sin embargo, el sentido de la vista (la capacidad de ver, reconocer y comprender visualmente factores ambientales y emocionales) supera rápidamente a los otros.

Afirman los expertos que desde nuestra primera experiencia con el mundo organizamos nuestras exigencias, placeres, preferencias y hasta temores, dentro de una intensa dependencia respecto a lo que vemos. O lo que queremos ver. Pero, en realidad ¿cuánto vemos? Esta simple pregunta implica un amplio espectro de procesos, actividades, funciones y actitudes: percibir, comprender, observar, contemplar, descubrir, reconocer, visualizar, examinar, leer, mirar. La lista es larga y las connotaciones son múltiples: desde la identificación de objetos simples hasta el uso de símbolos y lenguaje para conceptualizar desde el pensamiento inductivo al deductivo.

El extenso número de situaciones y procesos que motiva esa sencilla pregunta muestra la complejidad del carácter y contenido de lo que podremos denominar inteligencia visual.

Históricamente se ha comprobado que la conducta humana tiene una evidente propensión a la información visual. Permanentemente buscamos un apoyo visual para nuestro conocimiento por muchas razones, pero sobre todo por el carácter directo de la información y por su proximidad a la experiencia real.

¿Por qué buscamos ese apoyo visual? Al respecto, la profesora norteamericana Donis A. Dondis responde: "La visión es una experiencia directa y el uso de datos visuales para suministrar información constituye la máxima aproximación que podamos conseguir a la naturaleza auténtica de la realidad". (9)

Al ver, tenemos la sensación de experimentar lo que está ocurriendo de una manera directa, descubrimos algo que nunca habíamos percibido, o quizá ni siquiera "mirado"; nos hacemos conscientes por medio de una serie de experiencias visuales, de algo que eventualmente llegamos a reconocer y saber. Por esta razón, la palabra así como el proceso de la vista han llegado a tener implicaciones mucho más amplias. Tanto que "ver" ha llegado a significar comprender.

De este modo, expandir nuestra capacidad de ver implica ampliar la capacidad de comprender los mensajes visuales y, más aún, de elaborarlos. Ahora bien, visualizar es la capacidad de formar imágenes mentales. Por ejemplo, cuando tenemos que ir a algún lado o realizar un viaje, cuántas veces no elaboramos primero el recorrido en nuestra mente: trazamos una ruta, recorremos las

calles, contrastamos claves visuales, etc., todo ello en nuestra mente antes de efectuar realmente ese viaje. Pero de manera misteriosa y casi mágica vemos, creamos la visión de cosas que nunca hemos observado físicamente.

Esa visión o previsualización funciona como medio primario para resolver problemas. Y es este mismo proceso (el primario) de darle vueltas a las imágenes creadas en nuestra mente el que nos lleva muchas veces al punto de ruptura y a la solución que se requiere en determinado momento. Arthur Koestler lo plantea de la siguiente manera: "El pensamiento en conceptos emergió del pensamiento en imágenes a través del lento desarrollo de los poderes de abstracción y simbolización, de la misma manera que la escritura fonética emergió, por procesos similares, de los símbolos pictóricos y los jeroglíficos".(10)

De este ejemplo podemos extraer una lección aplicable a la comunicación: la evolución del lenguaje empezó con imágenes, progresó a las viñetas autoexplicativas, pasó a las unidades fonéticas y finalmente al alfabeto. Cada logro significó un progreso hacia una comunicación más eficiente.

Pero en la época actual, con los medios electrónicos, nos percatamos que se está dando (o se ha dado) un retorno de este proceso hacia la imagen, una vez más con el propósito de lograr una mayor y mejor eficiencia comunicacional.

Hasta aquí y con lo dicho podemos darnos cuenta que lo fundamental es la alfabetidad y lo que ésta significa en el contexto del lenguaje verbal, así como plantear qué analogías pueden establecerse y aplicarse al lenguaje visual.

El hecho de que el lenguaje verbal tenga una estructura lógica bien organizada hasta en su forma más simple, provoca una fuerte tentación para tratar de estudiar y descomponer el lenguaje visual del mismo modo: si un lenguaje es tan fácil de desglosar en elementos y estructuras, ¿por qué no va a serlo el otro? todos los sistemas de símbolos son invención del hombre. Los lenguajes son sistemas de símbolos que en otro tiempo fueron percepciones del objeto de una mente basada en la imagen, luego entonces, ¿qué pasa con el lenguaje visual?

Los lenguajes son conjuntos lógicos, es cierto, pero la sencillez y la lógica no son precisamente las características de la expresión visual. Con la bibliografía hasta ahora revisada me doy cuenta que algunos teóricos afirman que no es muy conveniente ni operativo querer establecer analogías entre un lenguaje y otro, además existe la convicción entre algunos otros que es imposible el empleo de cualquier metodología o medio para alcanzar la alfabetidad visual.

De entrada, esto parece plantearme un problema, sin embargo, la realidad visual generada por los medios electrónicos, en particular la televisión, está ahí, y parece rebasarnos.

Recapitemos entonces en algunos aspectos. Se sabe mucho de los sentidos humanos. No todo, pero sí mucho, lo suficiente quizá para continuar investigando. También se cuenta con diversos sistemas de trabajo para el estudio y análisis de los componentes de los mensajes visuales. El problema, lo lamentable es que dentro de todos los medios de comunicación humana, el visual es el único que parece no tener régimen ni metodología, ni un sistema con criterios explícitos para su expresión y comprensión.

Por tal motivo tengo que buscar y desarrollar una nueva aproximación al tema. Debo dedicarme a buscar, establecer y explicar la alfabetidad en muchos lugares y de diferentes maneras: en los estudios y métodos de adiestramiento de los artistas, en la semiótica, en la pragmática y en las teorías psicológicas de la percepción.

Partamos entonces que sí hay una sintaxis visual. Desde luego, primero existe un lenguaje visual. Existen también elementos básicos que pueden aprender y comprender los estudiantes de los medios de comunicación, los cuales son susceptibles, junto con técnicas manipuladoras, de utilizarse para crear mensajes visuales claros.

B) SISTEMA VISUAL PERCEPTIVO BÁSICO.

Ahora bien, captamos la información visual de diferentes maneras. Las fuerzas perceptivas y kinestésicas, que son de naturaleza fisiológica, son vitales para el proceso visual. Es decir, la forma en que permanecemos de pie, la manera de movernos, de reaccionar a la luz y a la oscuridad, etc., son factores importantes para nuestro modo de recibir e interpretar los mensajes visuales. Todas esas respuestas son naturales y actúan sin esfuerzo, no las tenemos que aprender. Sin embargo, existen tres tipos de factores que bien las pueden determinar y modificar:

- a) Los estados psicológicos o anímicos: *el cómo vemos el mundo afecta casi siempre a lo que vemos. Después de todo, el proceso es individual en cada uno de nosotros.*
- b) Los condicionamientos culturales: *el control de la mente viene frecuentemente programado por las costumbres sociales. Tenemos preferencias visuales muy arraigadas.*
- c) Las expectativas ambientales: *el entorno también ejerce un control profundo sobre nuestra manera de ver. (El habitante de las montañas, por ejemplo, debe orientar su modo de ver cuando se encuentra en un llano, en un valle).*

A pesar de estos factores que modifican y altera nuestra manera de ver existe un sistema visual perceptivo básico que todos los seres humanos compartimos, pero dicho sistema está sometido a variaciones que se refieren a (temas o elementos) estructurales básicos.

Lo anterior hace evidente una cosa: *la alfabetidad visual nunca podrá ser un sistema lógico tan claro como el del lenguaje verbal.* Esto se debe a que no existe en ella un sistema estructural arbitrario y externo como en el lenguaje verbal. Lo cual nos indica que la característica dominante de la sintaxis visual es su complejidad. Pero este hecho no implica la imposibilidad para definirla y determinar los elementos ("letras") que la constituyen.

C) APROXIMACIÓN A UNA ALFABETIDAD Y SINTAXIS VISUAL.

Los lenguajes son sistemas contruidos por el hombre para codificar, almacenar y decodificar información. Aunque en el modo visual esto no pueda aplicarse exactamente, si es posible establecer una sintaxis e intentar definirla al ubicar lo que denominaremos como los elementos visuales básicos, léase "letras" del lenguaje visual.

En el lenguaje verbal la sintaxis significa la composición ordenada de palabras en una forma y disposición apropiadas. Luego se establecen unas reglas que debemos aprender a utilizar de manera inteligente.

Pero en el contexto de la alfabetidad visual, sintaxis solo puede entenderse como la disposición ordenada de "partes", no existen reglas absolutas, sino únicamente cierto grado de comprensión de lo que puede ocurrir en términos de significado al organizar los elementos de tal o cual forma.

Ahora bien, para poder continuar adelante, debo primero aclarar cuáles son esos elementos y estructuras visuales básicas, retomados de los propuestos por la profesora norteamericana Donis A. Dondis. Respecto a éstas últimas es necesario señalar que para comprenderlas y explicarlas más claramente es necesario recurrir al proceso de percepción humana; además ambos, (elementos y estructuras) se han aplicado en la gramática de las artes plásticas, en las imágenes de la pintura, por lo que considero pertinente reconducirlos hacia las imágenes de la televisión y el cine.

c.1) Elementos visuales básicos. (¿o el abc de la alfabetidad visual?)

Podemos partir del hecho que la materia prima de todas las comunicaciones visuales son los elementos básicos, ellos se convierten en la fuente compositiva de cualquier mensaje de esta naturaleza, digamos que son las "¿letras?":

El punto: es la unidad visual mínima, es también señalizador y marcador del espacio.

La línea: es el articulante fluido e infatigable de la forma, ya sea en la flexibilidad del objeto o en la rigidez del plano técnico.

El contorno: los contornos básicos son el círculo, el cuadrado, el triángulo y sus infinitas variantes, combinaciones y permutaciones dimensionales y planas.

La dirección: canalizadora del movimiento que incorpora y refleja el carácter de los contornos básicos, la circular, la diagonal y la perpendicular.

El tono: presencia o ausencia de luz, gracias a la cual vemos.

El color: es la coordenada del tono con la añadidura del componente cromático, elemento visual mas emotivo y expresivo. Cada color tiene numerosos significados asociativos y simbólicos, por lo cual nos ofrece un enorme vocabulario de gran utilidad en la alfabetización visual. El color tiene tres dimensiones definibles y medibles: el matiz, la saturación y el brillo.

La textura: puede ser óptica o táctil, carácter superficial de los materiales visuales.

La escala o proporción: se refiere al tamaño relativo y la medición. Esto quiere decir que todos los elementos visuales tienen capacidad para modificar y definirse unos a otros. En otras palabras, no puede existir lo grande sin lo pequeño

La dimensión y el movimiento: ambos están presentes con más frecuencia que lo aceptado. Pero el movimiento es una de las fuerzas visuales predominantes en la experiencia humana. Con la creación de la cámara filmica pudimos lograr el milagro de la representación del movimiento. Sin embargo, no es auténtico y mucho menos podemos atribuírselo al medio, ya que es en el ojo del observador-receptor donde se da el fenómeno de la "persistencia de la visión".

El filme o el video son un conjunto de imágenes inmóviles que se diferencian poco unas de otras y cuando el hombre las contempla en intervalos de tiempos apropiados, se mezclan en la visión de manera que el movimiento parece real.

Estos elementos visuales se presentan, hasta ahora, como los componentes irreductibles de los medios visuales. Son los ingredientes básicos que utilizamos para el desarrollo del pensamiento y la comunicación visuales.

Tienen la espectacular capacidad de transmitir información de una manera directa y fácil, mensajes comprensibles sin esfuerzo para quienquiera que los vea. Esta capacidad de transmitir un significado universal ha sido reconocida, pero no buscada con el imperativo que el momento exige.

Los elementos visuales básicos constituyen, aunque sean pocos, la materia prima de toda la información visual que está formada por elecciones y combinaciones selectivas. De tal modo que la estructura del trabajo visual es la fuerza determinante para decidir qué elementos básicos estarán presentes y con qué énfasis. Es decir, el primer paso para realizar una "composición", enunciación o declaración visual, es una elección apropiada de estos elementos para el medio en cuestión.

c.2) Las estructuras perceptivas básicas: sintaxis visual.

El mayor poder del lenguaje visual se da en su inmediatez, en su evidencia espontánea. Podemos ver al mismo tiempo el contenido y la forma. Un mensaje visual adecuadamente elaborado y compuesto, se canaliza directamente hasta nuestro cerebro para ser comprendido sin que medie ningún tipo de decodificación, mucho menos un traslado o retraso consciente. Es decir, vemos lo que vemos. La inmediatez es el incomparable poder de la inteligencia visual. Aspecto que tiene relación con la forma en que se realiza la "lectura" de un texto visual y que más adelante abordaré.

Reconocer este hecho y esta capacidad es poner de manifiesto su enorme importancia ya que solo se da en la comunicación visual, y mediante el uso de ciertas técnicas permite controlar el significado que hay dentro de una estructura. Técnicas que serán señaladas en otro apartado.

Debo reiterar, estas estructuras se comprenden y explican dentro del terreno de la percepción humana. Este aspecto lo define claramente la psicología Gestalt al señalar que cuando vemos hacemos muchas cosas a la vez: cubrimos periféricamente un campo enorme, vemos mediante un movimiento de arriba a abajo y de izquierda a derecha. Imponemos a lo que aislamos en nuestro campo visual, ejes implícitos para ajustar el equilibrio, así como un mapa estructural para representar y medir la acción de esas fuerzas compositivas que son vitales para el contenido y, por lo tanto, para la entrada y salida de los mensajes. Todo esto ocurre al mismo tiempo que decodificamos gran variedad de símbolos.

Es, en suma, un proceso multidimensional y, como ya lo anoté, la característica más notable es su simultaneidad. Toda función está ligada a dicho proceso, pues la vista no sólo nos ofrece opciones metodológicas para obtener información sino también opciones que coexisten, que están disponibles y son operativas en el mismo momento.

Había señalado que existe un sistema perceptivo básico que compartimos todos los seres humanos y este se da a través de la acción de ver y de la puesta en marcha del aparato sensorial. El acto de ver es otro paso distinto de la comunicación visual. Es el proceso de absorber información dentro del sistema nervioso a través de los ojos, del "sentido de la vista". "Este proceso y esta capacidad es común a todas las personas en mayor o en menor grado, y encuentra su significancia en el significado compartido" (11)

Según Donis A. Dondis, existe sólo un factor "que es moneda corriente entre 'emisor' y 'público', en realidad, entre todos los hombres: el sistema físico de sus percepciones visuales, los componentes psicofisiológicos del sistema nervioso, el funcionamiento mecánico, el aparato sensorial gracias al cual vemos". (12) Y que la psicología Gestalt denomina sistema o nivel psicofisiológico básico de percepción y que está sometido a variaciones que se refieren a elementos estructurales también básicos y ellos son equilibrio, tensión, escala o tamaño, dirección, contorno o distancia y, ellos, aunque abstractos y de naturaleza psicofisiológica, son los que utilizaré para conformar algo que bien podría ser la sintaxis visual.

Pero antes es necesario aclarar que el significado de una producción, de una imagen visual depende tanto del emisor como del receptor. Éste último también modifica e interpreta el significado por medio de sus propios criterios subjetivos, "a través de la activación de una estructura perceptiva en el sujeto observador" (13)

La psicología Gestalt ha aportado valiosos estudios y experimentos en esta área, buscando el significado de los esquemas (patterns) visuales y descubriendo cómo el organismo humano ve y organiza la entrada (input) y articula la salida (output) del mensaje visual. En conjunto, lo físico y lo psicológico son términos relativos y no absolutos.

Cada esquema o pattern visual tiene un carácter dinámico que no puede definirse intelectual, emocional o mecánicamente por el tamaño, la dirección, el contorno o la distancia. Los estímulos son solamente las medidas estáticas, pero las fuerzas psicofísicas que ponen en marcha, como las

de cualquier estímulo, modifican, disponen o deshacen el equilibrio. Juntas, estas fuerzas crean la percepción de un diseño, de un acontecimiento visual.

Por abstractos que puedan ser los elementos psicofisiológicos de la sintaxis visual, podemos tratar de definir su carácter general. Esto es, el significado inherente a la expresión abstracta es intenso, pone directamente en contacto emociones y sentimientos, encierra el significado esencial y cruza el nivel consciente para llegar al inconsciente:

Equilibrio: la influencia psicológica y física más importante sobre la percepción humana es la necesidad de equilibrio. Éste se convierte en la referencia visual más fuerte y firme del hombre, es su base consciente e inconsciente para la formulación de juicios visuales. No hay un método de cálculo tan rápido, exacto y automático como la sensación intuitiva de equilibrio que es inherente a las percepciones de los seres humanos.

En la emisión y recepción visual el proceso de estabilización impone a todas las cosas vistas y planeadas un "eje" vertical con un referente secundario horizontal; entre los dos establecen los factores estructurales que miden el equilibrio. Este eje visual, también llamado eje sentido, expresa mejor la presencia no vista, pero dominadora del eje en el acto de ver. Esta es una constante inconsciente.

Tensión: muchas cosas en nuestro entorno parecen no tener estabilidad y el círculo es un buen y simple ejemplo de ello. Crea tensión visual porque no se ajusta al "eje sentido". Por mucho que lo miremos esta sensación permanece, pero en el acto de verlo suplimos esa carencia de estabilidad imponiéndole el eje vertical que analiza y determina su equilibrio en cuanto a forma, y añadimos después la base horizontal como referencia que completa la sensación de estabilidad.

Este proceso de ordenación, de reconocimiento intuitivo de la regularidad o falta de ella, es inconsciente y no requiere explicación ni verbalización. El valor, la importancia de la tensión para la teoría de la percepción está en cómo se use en la comunicación visual, es decir, en cómo refuerce el significado, el propósito, la intención y, además, la forma en que pueda usarse como base para la interpretación y la comprensión.

En este sentido, la tensión o la ausencia de ésta se nos presenta como el primer factor que podemos usar sintácticamente en nuestra búsqueda de la alfabetidad visual.

Nivelación y aguzamiento: son los dos polos opuestos de la armonía y estabilidad. En un mapa estructural, la nivelación indica la existencia de un punto centrado, armonioso y que no ofrece ninguna sorpresa visual. En cambio, el aguzamiento implica, también en un mapa estructural, un punto excéntrico no solo respecto al eje vertical sino también al horizontal. A través de nuestras percepciones automáticas podemos establecer un equilibrio o una acusada falta de ésta, reconociendo fácilmente las condiciones visuales abstractas.

Ambigüedad: la podemos definir como el tercer estado de la composición o proposición visual que no está nivelado ni aguzado, y en el que el ojo ha de esforzarse mucho más para analizar el estado de equilibrio de los componentes. La ambigüedad visual, como la verbal, no sólo oscurece la intención propositiva, sino también el significado, de ahí que sea totalmente indeseable desde el

punto de vista de una sintaxis visual correcta. Además, la ambigüedad transgrede la ley Gestalt de la simplicidad.

Preferencia por el ángulo inferior izquierdo: aparte de estas influencias debidas a relaciones en el mapa estructural perceptivo, la tensión visual se maximiza de otras dos maneras porque el ojo se dirige, "favorece", dicen algunos autores, la zona inferior izquierda de cualquier campo visual. Esta acción del ojo representada en forma de diagrama, significa que existe un esquema primario de escudriñamiento del campo que responde a los referentes verticales-horizontales, ya mencionados; y otro esquema de escudriñamiento secundario que responde al impulso perceptivo inferior-izquierdo.

Las razones reales de estas preferencias perceptivas secundarias se desconocen, aunque hay varias explicaciones que no son tan concluyentes como las que se dan con respecto a las preferencias primarias. Por ejemplo, hay quienes dicen que este favoritismo para con la parte izquierda del campo visual puede estar influido por los hábitos occidentales de impresión y por el hecho de que aprendemos a leer de izquierda a derecha. Por supuesto, esta circunstancia cambia para las personas zurdas o para aquellas cuya lengua no se lee de izquierda a derecha.

Aunque sea sólo como conjetura, existe el hecho de que las diferencias de peso arriba-abajo e izquierda-derecha tienen un valor determinante en las decisiones que tomamos para la composición o enunciación visual. Por su parte el peso, que aquí definiremos como fuerza de atracción para el ojo, tiene desde luego un lugar muy importante para el equilibrio compositivo.

Atracción y agrupamiento: la fuerza de atracción en las relaciones visuales constituye otro principio Gestalt fundamental para la composición, se trata de la llamada ley del agrupamiento, la cual esta conformada por dos niveles de significancia para el lenguaje visual, estos son la similitud y la diferencia. De tal modo que dentro del lenguaje visual, los opuestos se repelen y los semejantes se atraen. El hombre a través de sus percepciones, siente la necesidad de construir conjuntos completos de unidades. Por eso, el ojo "agrega" las conexiones que hagan falta y relaciona automáticamente las unidades semejantes con mayor ímpetu.

Positivo y negativo: entenderemos por positivo lo que domina la mirada en la experiencia visual, mientras que lo negativo será lo que actúe con mayor pasividad. La visión positiva y negativa a veces engaña al ojo. Al mirar algunas cosas, vemos en las claves visuales lo que no está realmente allí.



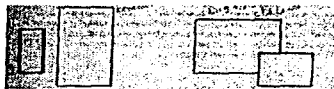
Letras o signos



Letras o signos

Existen otros ejemplos de hechos psicofísicos de la visión que pueden emplearse para la comprensión del lenguaje visual. Así tenemos, que los elementos más anchos parecen más cercanos a nosotros dentro del campo visual (figura 'dos barras'). Sin embargo, la distancia relativa es claramente perceptible cuando se utiliza la superposición (2 cuadrados superpuestos). Los

elementos luminosos sobre fondo oscuro parecen ensancharse y los oscuros sobre fondo claro dan la impresión de contraerse.



Podríamos decir como una aproximación, que existe un "método Berlitz" (enseñanza basada en la asociación imagen-palabra) para la comunicación visual. Es decir, no es necesario declinar verbos, silabear palabras, ni manejar una sintaxis. Lo aprendemos en la práctica. En el modo visual tomamos un lápiz y dibujamos, trazamos un croquis, escribimos, etc

Podemos utilizar los medios visuales para elaborar un mensaje, un plano o una interpretación, pero ¿cómo se ajusta este esfuerzo a la alfabetidad visual? Las diferencias fundamentales que hay entre la aproximación intuitiva y directa y la alfabetidad de la imagen, se encuentra en el mismo nivel de correspondencia que se da entre el mensaje codificado y el mensaje recibido.

En la comunicación verbal, lo que se dice se oye una sola vez. Sabemos que la escritura presenta mayores oportunidades de control de los efectos y estrecha el área de interpretación. Lo mismo ocurre con el mensaje visual, aunque no exactamente de igual forma. Su complejidad no permite la estrecha gama de interpretaciones que se pueden presentar en el lenguaje oral. Pero el conocimiento amplio de los procesos perceptivos que gobiernan las respuestas de los estímulos visuales incrementan el control del significado.

El conocimiento y comprensión de estos hechos perceptivos nos pueden ayudar a "educar" nuestra capacidad compositiva, enunciativa que nos permita el uso de criterios sintácticos y empecemos a aprender la alfabetidad visual. Lo arriba mencionado funciona como unas reglas que quizá nos sirvan de sintaxis estratégica para que podamos controlar y regular el contenido de trabajos visuales.

FALTA PAGINA

No. 37 a la 38

III.- TÉCNICAS DE COMPOSICIÓN.

En todos los estímulos de la visión y a todos los niveles de la inteligencia visual, el significado no sólo reside en los datos representacionales, en la información que produce el contexto o en los símbolos incluido el lenguaje, sino también en las fuerzas compositivas que existen o coexisten con la declaración visual fáctica.

Cualquier acontecimiento visual es una forma de contenido, pero éste se encuentra intensamente influido por la significancia de las parte constituyentes, como el color, el tono, la textura, la dimensión, la proporción y sus relaciones compositivas con el significado. En la comunicación visual el contenido nunca está separado de la forma, aunque puede cambiar de un medio o formato a otro, adaptándose a las circunstancias de cada cual.

Todo mensaje se elabora con un fin específico, decir, explicar, instigar, etc. Para alcanzar ese propósito se hacen determinadas elecciones que persiguen reforzar y fortalecer las intenciones expresivas, a fin de conseguir un control máximo de la respuesta. Esto exige una gran habilidad. La composición es el medio interpretativo destinado a dirigir la reinterpretación de un mensaje visual por parte de los receptores.

El significado está tanto en el ojo del observador como en el talento del emisor/creador. El resultado final de toda experiencia visual radica, según Donis A. Dondis, en la interacción de pares de opuestos, o polaridades: en primer lugar, las fuerzas del contenido (mensaje y significado) y de la forma (diseño y ordenación o disposición); y en segundo lugar, el efecto recíproco del emisor y el receptor.

En ambos casos, el primero no puede separarse del segundo. La forma es aceptada por el contenido y viceversa. En la comunicación de cualquier proposición visual, el receptor al recibir el mensaje lo decodifica e interpreta, pero además, lo modifica.

Los símbolos y la información representacional se desplazan hacia el contenido como transmisores característicos de información. El diseño abstracto, la ordenación de elementos básicos en favor de un efecto emocional pretendido en una proposición visual, es la *forma revelada, expresada*. Sus componentes son aspectos concurrentes o paralelos de cada imagen, ya sea la estructura aparente, como ocurre en una imagen abstracta, ya esté desplazada por un detalle representacional, etc., sea cual fuere la sustancia visual básica, la composición es, en términos de información, la más importante.

Al respecto Susanne Langer dice: " Se hace una imagen desplegando pigmentos sobre un trozo de lienzo, pero la imagen no es la suma del pigmento y la estructura del lienzo. La imagen que emerge es una estructura de espacio, y el espacio mismo es un todo emergente de formas, de volúmenes coloreados y visibles. " (14) Es decir, el mensaje y el significado no están en la sustancia física sino en la composición

El mensaje y el método para expresarlo dependen considerablemente de la comprensión y la capacidad de usar técnicas visuales, éstas manipulan los elementos (visuales) con un énfasis

cambiante, como respuesta directa al carácter de lo que se creará y del propósito del mensaje. La técnica visual más dinámica es el contraste y encuentra su opuesto en la armonía. Aunque son numerosas las técnicas aplicables para la obtención de soluciones visuales, definiré sólo las que, según Dondis, son las más utilizadas y fácilmente identificables, nombrándolas en pares de opuestos.

<i>Contraste</i>	<i>Armonía</i>	<i>Contraste</i>	<i>Armonía</i>
Exageración	Reticencia	Complejidad	Escillez
Espontaneidad	Predictibilidad	Distorsión	Realismo
Acento	Neutralidad	Profundo	Plano
Asimetría	Simetría	Agudeza	Difusión
Inestabilidad	Equilibrio	Actividad	Pasividad
Fragmentación	Unidad	Aleatoriedad	Secuencialidad
Economía	Profusión	Irregularidad	Regularidad
Audacia	Sutileza	Yuxtaposición	Singularidad
Transparencia	Variación	Angularidad	Redondez
Variación	Sutileza	representación	Abastracción
Verticalidad	Horizontalidad		

Estas técnicas son los recursos que un creador/emisor tiene para manipular los elementos y estructuras básicas y realizar proposiciones visuales. Ahora bien, entendamos que el contenido y la forma son la declaración y el mecanismo de percepción el medio para su interpretación. El *input* visual se ve muy afectado por el tipo de necesidades o circunstancias que motivan el recorrido, la investigación visual, así como el estado amocional, afectivo del receptor/destinatario.

Se dice que vemos lo que necesitamos ver, pues finalmente la visión está ligada a la supervivencia como función primaria. Pero sin importar lo que miremos, lo hacemos también a través de la influencia de la mentalidad, de las preferencias y el estado anímico de cada momento. Sea en la composición o en la visión misma, la información contenida en los datos visuales tiene que emerger de ellos o ser filtrada por el tamiz de la interpretación subjetiva.

El pensamiento visual no es un sistema "retardado", pues la información se transmite directamente y, por eso el poder o valor del lenguaje visual radica en su inmediatez, en su evidencia espontánea. Podemos ver simultáneamente el contenido y la forma. Ello supone que un mensaje visual elaborado de manera adecuada se canaliza directamente a nuestro cerebro para ser comprendido sin ninguna decodificación, por lo menos no a la manera del lenguaje verbal, y sin ninguna traslación o retraso concientes. Considero que con lo dicho hasta ahora se va perfilando, descubriendo una posibilidad de lectura de los textos visuales.

Así como oír no implica la capacidad de escribir música, tampoco el ver es garantía de estar dotado para hacer declaraciones visuales inteligibles y funcionales. No basta con la intuición. El significado visual, tal como lo transmite la composición, la manipulación de elementos, las técnicas visuales, implica un universo de factores y fuerzas específicos. El contraste es la técnica fundamental, es la fuerza que hace más visibles las estrategias compositivas.

Pero, finalmente, el significado emerge de las acciones psicofisiológicas de los estímulos exteriores sobre el organismo humano: la tendencia a organizar todas las claves visuales en las formas más simples posibles, la aplastante necesidad de equilibrio, la conexión de unidades visuales nacidas de la proximidad, el favorecer la izquierda sobre la derecha y la parte inferior sobre la superior, no de una imagen, sino de un campo visual. Todos estos son factores que rigen la percepción, cómo se organizan o estructuran, a qué ritmo o en qué tiempo, son condiciones que nos indican la existencia de una gramática visual.

A) NIVELES DE EXPRESIÓN DEL MENSAJE VISUAL.

Hablar de los niveles de expresión sería, desde la perspectiva de Donis A. Dondis, referirse a la anatomía de los mensajes visuales, para caracterizar y explicar la expresión y recepción de éstos a partir de tres niveles: *representacionalmente* -aquello que vemos y reconocemos desde el entorno y la experiencia-; *abstractamente* -cualidad cinestética de un hecho visual reducido a sus componentes visuales y elementales básicos, realzando los medios más directos, emocionales y hasta primitivos en la confección del mensaje -, *simbólicamente* - el vasto universo de sistemas de símbolos codificados que el hombre ha creado arbitrariamente y al que adscribe un significado.

Se dice que para ser visualmente informado (alfabetizado) es fundamental que el creador/emisor tenga presente cada uno de estos niveles individuales; pero también es importante que el espectador/receptor tenga igual conciencia de ellos. Cada nivel, el representacional, el abstracto y el simbólico, tienen características propias que pueden aislarse, pero éstas no son conflictivas, antes bien, se superponen, actúan unas sobre otras y refuerzan sus cualidades específicas.

El nivel representacional de la inteligencia visual es determinado intensamente por la experiencia directa que puede ir más allá de la percepción. Es el más eficaz para obtener la información intensa de los detalles visuales del entorno, sean naturales o artificiales. Hasta la invención de la cámara, sólo los mas talentosos y capaces podían representar, por diferentes medios, la información visual percibida.

Por su parte, la abstracción no tiene por qué guardar relación alguna con lo simbolización real cuando el significado de ésta se debe a una atribución arbitraria. La reducción de todo lo que vemos a elementos visuales básicos constituye también un proceso de abstracción que, de hecho, tiene mucha más importancia para la comprensión y estructuración de los mensajes de la imagen. Cuanto más representacional sea la información visual, más específica es su referencia; cuanto más abstracta, más general e incluyente se vuelve.

Visualmente, la abstracción es una simplificación que tiende a un significado más intenso y destilado, porque, como ya se ha visto, la percepción humana elimina los detalles superficiales para satisfacer la necesidad de establecer un equilibrio o efectuar otras "demandas" de la percepción. Puede decirse que cualquier formulación visual abstracta es profunda y que la representacional no es, después de todo, sino imitación y superficialidad en términos de profundidad comunicativa.

El último nivel de información visual, el simbólico, nos muestra que hay un vasto mundo de símbolos que identifican acciones u organizaciones, estados de ánimo, direcciones, etc.; algunos de ellos son de gran riqueza en detalles representacionales, mientras que otros son completamente abstractos y por tanto no tienen relación con la información reconocible, de modo que tienen que ser aprendidos de la misma forma que el lenguaje verbal.

El símbolo puede ser tanto una imagen simplificada como un sistema muy complejo de significados atribuidos, a la manera del lenguaje o los números. Cualquiera que sea su formulación, cumple con la función de reforzar de diferentes maneras el mensaje y el significado en la comunicación visual.

Sea instintiva o intelectualmente, gran parte del proceso de aprendizaje o conocimiento de nuestro entorno lo realizamos a través de la vista. Podría decirse que vemos con detalles nitidos y reconocemos todo el material visual elemental de nuestras vidas para estar en mejores condiciones de enfrentarnos al mundo.

Ahora bien, así como es cierto que no necesitamos ser cultos para hablar y comprender el lenguaje, tampoco necesitamos serlo para realizar o entender mensajes visuales. De hecho, sostienen algunos teóricos, estas capacidades intrínsecas al hombre y emergen hasta cierto punto con enseñanzas y modelos o sin ellos. Considero que la televisión ha acelerado este proceso y por ello existe la necesidad de contar con una enseñanza y aprendizaje formal de la gramática y alfabetidad visual. Sobre todo, si deseamos mejorar la calidad de los programas y explotar el gran potencial que, como medio de comunicación, todavía tiene la televisión.

B) LENGUAJE VISUAL

Muchos teóricos del lenguaje y de la comunicación masiva han insistido, por diversas razones, que el lenguaje verbal no es análogo del visual. Se afirma, de hecho, que en el lenguaje visual no hay unidades directamente comparables a los "signos" de la lengua. Aunque si bien es cierto que existe el "signo icónico", éste no es analizable ni se articula como los signos verbales. Es decir, el signo icónico no puede confundirse como 'unidad mínima' al modo de fonemas o monemas.

Con la anterior afirmación queda superada la discusión sobre iconismo que surge cuando se lo concibe como determinante de la relación imagen/realidad. Surge entonces la noción de "texto visual" que será analizado en un capítulo aparte. Sin embargo, el aceptar que las figuras icónicas no corresponden a fonemas porque no tienen valor oposicional fijo dentro del sistema visual, no implica que no podamos plantear la existencia de ciertas unidades pertinentes (no lingüísticas) que sean la sustancia de todo cuanto vemos.

Por supuesto que sí, el lenguaje visual cuenta con elementos mínimos y, como ya se enunciaron más arriba ellos son: punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y

movimiento. Son la sustancia básica de todas las imágenes que producimos y percibimos. Además, no debemos olvidar las pertinencias espaciales y temporales propias de la imagen.

Ahora bien, resta explicar la manera en que éstas se articulan o estructuran para dar forma a un "producto visual". Para ello utilizaré el concepto de "SINTAGMA", entendido éste no en su carácter lineal como se expresa en el lenguaje verbal, sino partíré de la concepción de Christian Metz quien lo define como la "coactualización" que realiza el lector dentro del mismo discurso, y aunque está prevista por el texto visual, es él quien decide por dónde empieza a mirar, qué isotopías actualizar o cuáles dejar en la sombra, etc.

Por supuesto que es válido utilizar este término, porque como Metz ha afirmado, a pesar del lugar originariamente lingüístico en que fue impuesto, es totalmente adecuado para los estudios icónicos, y ello se debe a que en la definición que los lingüistas le han dado al sintagma, no se encuentra ningún rasgo por el que esté indisolublemente vinculado al lenguaje verbal y no se pueda utilizar en los demás sistemas de significación, particularmente en el visual.

Esto quiere decir, para continuar con lo planteado por Metz, que no porque un mensaje sea visual, lo serán todos sus códigos y, por otro lado, no por manifestarse en mensajes visuales deja un código de expresarse de otros modos. Además el código (incluso el visual) nunca es visible, ya que consiste en una red de relaciones lógicas. Los lenguajes visuales mantienen con los otros, vínculos sistemáticos múltiples y complejos, y nada se gana con oponer lo "verbal" a lo "visual" como dos grandes bloques, sin punto de contacto entre ellos.

Es más, el modo visual se encuentra parcialmente afectado por el verbal no solo desde el exterior (como sería el pic de foto en la prensa, palabras en el cine, comentarios en la televisión etc.) sino también desde " el interior y en su visualidad misma, que sólo resulta inteligible porque sus estructuras son parcialmente no visuales" (15) Además, nada se podría decir de lo visual si no existiera la lengua que nos permite nombrarlo. Finalmente, parece que sólo a través de la competencia discursiva es como podemos dar cuenta de lo visual.

Sin que ello signifique un "trunfo" de lo verbal sobre lo visual, de lo que se trata es poner en situación de igualdad una forma y otra, pues ambas tienen un propósito común: ser instrumentos para la comunicación, por lo que no se trata de establecer entre ellas una competencia, sino de estudiarlas y compararlas en términos de viabilidad y eficacia (comunicativa). Si bien, no niego el poder del lenguaje visual a partir de los medios electrónicos, tampoco afirmo la supremacía sobre el lenguaje verbal.

Ahora bien, volviendo a la posibilidad de utilizar o definir un sintagma visual, parto del supuesto que existe. Eco, Greimas, Metz, Odin, Vilches y muchos otros lo mencionan, pero no encuentro puntos de confluencia que me ayuden a llegar a una definición más o menos acabada y a un sentido o significado unitario o consensado. Considero que esto ha sido originado por diferentes razones, pero la principal quizá se deba al carácter mismo de la imagen.

El concepto de ISOTOPIA SINTAGMÁTICA (o matriz de significación), acuñado por Greimas, tiene similitud con lo planteado por Christian Metz, ya que con él mostró que un relato

puede asimilarse por una matriz de significación que correlaciona una estructura de unidades que aparecen en diferentes puntos de la cadena discursiva.

Esta homología del discurso se relaciona estrechamente con el concepto de "macroestructura", la cual no se identifica necesariamente en forma lineal ni cuantitativa con ninguna unidad. Esto quiere decir que se trata de una nueva construcción con sus propias reglas. De este modo, la lectura del texto visual constituye un recorrido "coherente" de la mirada, que tiene su punto de partida en la matriz, en la red donde se hallan entrelazados los elementos que conforman la imagen.

Es decir, los componentes de la imagen se organizan en una especie de entramado, el cual sólo es determinado por las intenciones comunicativas del receptor, así como por su habilidad en el manejo de las técnicas compositivas. La "linealidad sintagmática" del texto visual estará en función del dispositivo o medio (televisión o cine) por el que se transmita, así como por la competencia discursiva del destinatario o lector.

De este modo, al asumir el estudio de la imagen como un discurso visual se debe, al mismo tiempo, analizar las isotopías desde su organización lógico-semántica, que aseguran la coherencia textual tanto en el plano de la expresión (lógico) como en el plano del contenido (semántica). Como se aprecia, el juego o relación de las isotopías se puede establecer en ambos planos, para dar origen a una función semiótica. Espero que este aspecto quede aclarado cuando explique más ampliamente la coherencia textual.

Por otro lado, cabe la aclaración que la conciencia de la sustancia visual no sólo se percibe a través de la visión, sino de todos los sentidos y no produce piezas aisladas e individuales de información, sino unidades interactivas enteras, "totalidades" que asimilamos directamente y a gran velocidad por medio de la vista y la percepción. Mediante este proceso es posible tener una idea más amplia de cómo se produce la organización de una imagen mental, así como la estructuración de una composición y cómo funciona una vez producida.

Sabemos que al aprender a leer y escribir el lenguaje verbal, empezamos siempre por el nivel elemental y básico que es el alfabeto. Por lo visto hasta ahora, se observa que este método tiene su correspondiente en la enseñanza de la alfabetidad visual.

Y aunque no podemos utilizar mecánica y analógicamente las técnicas de enseñanza del lenguaje verbal, sí podemos observarlas y aprovecharlas.

C) LA IMAGEN ES UN TEXTO.

El concepto de texto se ha revelado como un instrumento de gran potencialidad cuando se habla de mensajes cuya base no es lingüística. Umberto Eco, quien ha investigado ampliamente sobre los mensajes visuales, plantea, desde una perspectiva semiótica y superado el problema de la

iconicidad, "que en el caso de las imágenes tenemos que ocuparnos de bloques macroscópicos, textos, cuyos elementos articulatorios son indiscernibles." (16)

Al proponer investigar la imagen como un texto, entiende que éste organiza siempre de manera distinta, un universo semántico a partir de una enciclopedia. Un texto, como lugar de una producción e interpretación comunicativa, dice, "es una máquina semántico-pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo, y cuyas reglas de generación coinciden con las propias reglas de interpretación" (17).

Bajo la perspectiva sugerida por Eco, cuentos, anuncios, fotografías, programas de televisión, películas, edificios y pinturas, pueden ser estudiados como textos. Ello presupone un cambio de perspectiva que consiste en iniciar el análisis a partir de elementos macroestructurales- que no obstante son sistémicos- en lugar de empezar la búsqueda de unidades mínimas hacia elementos de mayor complejidad.

Según este autor, ello le representa varias ventajas: primero superar la tradicional actitud de empezar de lo menos a lo más complejo; segundo, introducir la historicidad de los códigos y, gracias al concepto de enciclopedia, también el texto conserva su historia; tercero, con la noción de texto queda resuelto el problema que representa la presencia de "los no definidos" signos visuales, como Eco los llama; finalmente, porque ya no se tienen que seguir buscando los rasgos o invariantes del "sistema pictórico", ya que cada texto no puede ser interpretado como una unidad compleja, sino como una entidad que remite a otros textos, a otras experiencias tanto del autor como del lector.

En resumen, Eco dice que ya no se debe hablar de códigos ni de mensajes, sino de textos, entendidos como la garantía de la pluralidad cultural y la interpretación libre del receptor o destinatario. En este sentido, la semiótica y la pragmática textual, que establece la comunicabilidad como condición para la existencia misma del texto, se pone al día con los esfuerzos de la sociología, la antropología y la semántica para profundizar en los mecanismos de la significación, en las estructuras lógico-semánticas (textos) que subyacen en los diversos medios comunicativos.

La semiótica de la comunicación se ocupa, por lo tanto, de estudiar los mecanismos generales que operan dentro del texto, develando el lenguaje específico que diferencia un medio de otro. Los aportes de la pragmática anglosajona y de la semiótica textual han contribuido a demostrar que el funcionamiento de los textos de comunicación de masas, de los medios en general y de la televisión en particular, obedece a estructuras comunicativas *intertextuales* ampliamente socializadas en nuestra cultura.

Lo más dramático y que ha obstaculizado el desarrollo de una semiótica de la imagen y, por lo tanto, una gramática visual, ha sido "la necesidad" de querer encontrar en el signo icónico 'la unidad mínima' al modo de fonemas o monemas. Como bien aclara Vilches, estos signos no son analizables en unidades pertinentes ni se articulan como los signos verbales. Las unidades propiamente visuales no se deben reconducir a categorías lingüísticas sino más bien a un sistema lógico-simbólico de *representación* de categorías visuales.

Se puede estar de acuerdo en que las figuras icónicas no corresponden a fonemas porque no tienen valor oposicional fijo en el sistema como establece la lingüística. Pero sí podemos plantear de manera hipotética la existencia de ciertas unidades pertinentes no lingüísticas, sin olvidarnos de las pertinencias temporales y espaciales propias de la imagen. A partir de estos supuestos, Eco y Calabrese, proponen superar el concepto de signo icónico y pasar a trabajar teóricamente la noción de *texto visual*, la cual representa un salto cualitativo importante en el modo de encarar el problema de la imagen y, consecuentemente, posibilitar un método para su lectura

c.1. ¿QUÉ ES UN TEXTO VISUAL?

Es la semiótica estructuralista la que abre una puerta para el estudio moderno de la noción de texto, aunque también la lingüística textual y la pragmática lo han elegido como su objeto de estudio, así que vale la pena destacar sus elementos más importantes:

El texto debe ser considerado como el principio privilegiado de las intenciones comunicativas. Lo cual quiere decir que es a través de la textualidad donde se realiza la función pragmática de la comunicación y, también, donde es reconocida por la sociedad. La teoría textual moderna tiene como punto de partida el propio acto de la comunicación.

Lo que significa, desde una óptica pragmática, que si se reconoce el texto como una unidad de comunicación, entonces el elemento pertinente en semiótica no es el signo ni la palabra, sino el texto. Consecuentemente, a la hora de comunicarse, emisores y receptores no producen palabras o frases, o no reciben e interpretan signos, sino textos. De este modo, para la lingüística el texto se convierte en su signo primario, mientras que para la semiótica la misma noción de signo resulta ya inoperante.

Y por ello, las imágenes, más que signos son bloques macroscópicos, o sea, TEXTOS, cuyos elementos articulatorios son indiscernibles. Como lugar de una producción e interpretación comunicativa, el texto es una "máquina semántico-pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo, cuyas reglas de generación coinciden con las propias reglas de interpretación" (18)

Bajo la perspectiva unificada de dicho concepto, los programas de televisión, las novelas, las fotografías y las pinturas pueden ser estudiadas como textos.

Por ejemplo, una fotografía puede ser estudiada como texto visual resaltando la "marcas sintácticas" (que viene a ser el plano expresivo o significante), y el semema actualizado (que es el significado denotado). Esta forma de trabajar sobre el texto, también llamada textualización, implica la detención o congelamiento del proceso de significación realizado por un "lector". De este modo, el estudio de un texto o de uno de sus segmentos como tópico o tema, podrá ser

interpretado según el campo semántico que se le aplique. Así, la misma fotografía de una central nuclear será "lexematizada o "tematizada" de forma absolutamente distinta si quien lee la imagen es un ingeniero que trabaja en ella, o si es un pacifista y ecologista.

En este sentido, los textos se pueden definir como un juego - entendido éste como combinación, intercambio - de diversos componentes formales y temáticos que obedecen a reglas y estrategias precisas durante su elaboración. A su vez, "estas estrategias (por ejemplo, las de la visión y el ritmo en los filmes espaciales) se constituyen en un modo de organización de la recepción por parte del espectador" (19). Dicho juego se realiza por medio de tres componentes:

1) *Autor*: que puede ser individual y colectivo, es quien manipula las formas y técnicas que constituyen el universo de los "productos" visuales.

2) *Texto*: producto complejo pero formalmente coherente, puesto en escena.

3) *Lector*: es el destinatario individual o colectivo que realiza una recepción activa de los mensajes.

En el proceso comunicativo, el texto es algo definitivo en cuanto viene dado como producto ya acabado, por lo que las categorías emisor/autor y destinatario/lector permanecen estructuralmente invariables.

Todo análisis de los textos visuales, sean filmicos o televisivos, se realizan a dos niveles: a) la situación comunicativa, cuyo estudio es competencia de una pragmática, b) la porción textual, que es estudiada por la semántica, es sin embargo, la imagen que el Lector tiene del texto, es decir, las múltiples y diversas versiones que puede hacer de un producto massmediático, las que le indican cómo ha de asumirse la forma y el contenido del mismo.

Para ilustrar lo anterior, basta con recordar aquella famosa anécdota del programa radiofónico "la guerra de los mundos" de Orson Welles, el cual fue recibido por los oyentes no como dramatización radial, sino como noticiario, por lo que a un texto de ficción le atribuyeron estatuto de realidad y, bueno, las consecuencias casi todos las conocemos.

Como ya había señalado, en este trabajo la imagen la conceptualizamos como una función semiótica que se manifiesta en forma de textualidad dentro de un contexto comunicativo. En este sentido, todo texto visual estará constituido por un sistema de la expresión y por un sistema del contenido y, ambos, son inseparables. Esto quiere decir que sólo existe dicha función cuando dos fúntivos --expresión y contenido-- entran en relación recíproca y mantienen a su vez, relación intertextual con otros textos de función semiótica.

De ahí que se pueda hablar de contexto fotográfico como funciones semióticas que pertenecen a otros sistemas textuales (la pintura, la arquitectura, la literatura, la poesía, son otros sistemas semióticos que pueden contextualizar un determinado sistema textual fotográfico).

Así pues, puedo definir la imagen como un texto, en el sentido de una unidad discursiva superior a una cadena de proposiciones visuales aisladas, que se manifiesta como un todo estructurado e indivisible de significación que puede ser actualizado por un lector o destinatario.

c. 2.- COHERENCIA TEXTUAL

Como se puede ver la noción de texto no es una mera multiplicación de elementos separados o el resultado de una suma de fenómenos independientes. Mas bien, esta noción resalta la unidad interior de sus elementos y se constituye en una propiedad semántica global de éstos y recibe el nombre de coherencia. Gracias a ella, podemos saber de qué cosa se está hablando o, en el caso de la imagen, qué se percibe o lee.

La coherencia textual es una propiedad semántico-perceptiva del texto visual y permite al destinatario la actualización (interpretación) de una expresión con respecto a un contenido. Esto significa que la coherencia no es únicamente un principio de identificación semántica (que se ve), sino que también tiene una función de distribución coordinada de la información visual en el nivel de la expresión. Además la coherencia textual no puede ser entendida sin la noción de competencia discursiva del Lector. Sin ella, no es posible distinguir si un conjunto de proposiciones visuales es coherente o no, tampoco podría fijar el tema que caracteriza una secuencia visual, reconocer la forma de un conjunto de figuras y fondos, etc.

El concepto de coherencia expresiva debe ser estudiado y entendido en su aspecto icónico, a través del concepto de isotopía visual que presupone, a su vez, la psicología de la percepción.

La coherencia en el campo de la imagen tiene además dos ejes que forman parte de un *modelo* de análisis textual. Por un lado, los problemas que llega a suscitar la semántica referencial pueden abordarse a la luz de la teoría del iconismo, que permite el estudio de la imagen en su relación con la realidad a partir de la analogía. El otro eje lo constituye el campo semántico o estudio de la forma del significado (una teoría de los códigos) que no es pertinente sólo para la imagen: las isotopías son construcciones semióticas generales. "Modelos de análisis semánticos" como el "Análisis componencial" y otros más que no mencionaré

Baste con señalar que *el concepto de texto* representa una *forma de modelo* de la competencia que posee el destinatario para actualizarlo. Desde el punto de vista de la lectura de la imagen, un texto puede describirse como una unidad sintáctico/ semántico/ pragmática que es interpretada en el acto comunicativo mediante la competencia del lector.

Según las diversas teorías textuales, hablar de un tipo de texto "modelo" equivale a representarlo como un conjunto de niveles estructurales que son concebidos como estadios ideales de un proceso de producción o generación y de interpretación.

Desde el punto de vista de Lorenzo Vilches, el texto visual puede estudiarse a través de diversas *estructuras productivas* presentes en la comunicación de masas, pero sólo reseñaré las que considero me pueden ser útiles para cumplir con los objetivos de la presente tesina.

c.2.1. NIVELES PRODUCTIVOS DEL TEXTO VISUAL.

1.- Nivel de producción material de la imagen.

Este nivel corresponde a la materia de la expresión visual. Aquí la producción de la imagen se limita a manipular materiales visuales como colores, tonos, líneas y formas todavía no significantes. Es, pues, la manifestación material de un texto visual antes de que la sustancia pueda producir una forma concreta de lectura. En resumen, el espectador se enfrenta a un trabajo que apenas está realizándose con ondas luminosas, puntos eléctricos, señales fáticas, en fin, elementos visuales en vías de constituir un código.

2.- Elementos diferenciales de la expresión.

En este nivel pueden estudiarse los trazos diseñados, los códigos de reconocimiento de las marcas sintácticas y gráficas, tales como el círculo, el triángulo, etc., si nos referimos a imágenes fijas, en el caso de las móviles, se distinguen los diferentes ejercicios de ángulos y movimientos que realiza la cámara. En general, se aprecian modificaciones estables de formas reconocibles aunque incompletas, es decir, anteriores a la coherencia que confiere la unidad textual.

3.- Niveles sintagmáticos.

El "lector" se encuentra ya con operaciones complejas pero separables que se generan en los diferentes medios como la tira cómica, la fotografía o la pintura. En el caso del lenguaje audiovisual, se presentan los diferentes tipos de montajes. En este nivel también encontramos diversos sintagmas tales como las proporciones espaciales dentro de una fotografía, o los diversos tipos de perspectiva espacial, las diferentes escalas en que pueden ser representadas personas o regiones geográficas

Específicamente, en el caso del lenguaje televisivo, aquí pueden estudiarse los niveles expresivos de los personajes o actores por separado, como cuando intervienen en una entrevista (la relación campo/contracampo de ambos actores)

4.- *Bloques sintagmáticos con función textual.*

Se refiere a los diversos montajes en una obra de teatro, estudiados de forma separada, los diferentes sistemas de puesta en escena en un mismo filme, tipos de montajes por secuencias, variados sistemas gestuales como caracterización y estereotipos de actores y caracteres. Aquí también se podrían estudiar las diversas formas narrativas del filme que dependen de la cronología, de las relaciones de duración entre la cámara y el acontecimiento narrado, los diversos enfoques o puntos de vista del realizador delegados en los personajes, etc.

5.- *Niveles intertextuales.*

Indica que todas las transcripciones en discursos narrativos pueden ser estudiados como operaciones textuales que actúan como instrumentos multifuncionales. Así, por ejemplo, cuando toda una época es retomada en una "adaptación" fílmica, un texto escrito pasa a integrar uno nuevo -esta vez cinematográfico- Por ello, este nivel puede ser descrito también como contextual, y funciona como una gramática definida en el momento en que el lector debe aclarar el mensaje del o los textos que se le presenten.

6.- *El mecanismo del tópico.*

En este nivel nos encontramos con mecanismos de coherencia, tanto productivos como interpretativos. Es el trabajo de hipótesis y abducción de un lector o destinatario.

Tomando la pareja de términos separados metodológicamente de "texto" y "discurso", podemos decir que el tópico, desde el punto de vista textual, se halla funcionando, por ejemplo, como un mecanismo de *reproducción* del guión, en lenguajes diferentes como el cine, el teatro o la fotografía. Desde el campo discursivo, se tendría el trabajo *interpretativo*, por parte del destinatario de los mecanismos del mismo tópico. Éste realiza diversas funciones, las cuales, además de definirlo, son verdaderas estrategias de actualización y van desde los simples códigos (estilísticos, expresivos, sintácticos, retóricos, etc.) cinematográficos y televisivos, hasta los aparatos de reproducción e interpretación del suspenso, del miedo y de la emoción, entre muchos más.

El tópico funciona también como marca fija de secuencias o sintagmas narrativos amplios como sería la "marca inicial", "intermedia", "final", y puede ser sintáctica, semántica y/o pragmática. En otro aspecto, el tópico también puede unir simplemente una imagen y un texto lingüístico, o bien, de forma más compleja, funcionar como grupo de excitaciones sensoriales estereotipadas como mujer-cocina, o niño-juguete, por citar algunos ejemplos.

7.- *El género como mecanismo macrotextual.*

Se refiere a la actualización, precisa y determinada, de una gran superficie de textos visuales caracterizados por un género determinado. La parodia por ejemplo, puede reunir textos-tópicos

como la caricatura, el teatro, el musical y otros más, pero todos en un mismo género. Ahora bien, éste no se limita, en su aparecer discursivo, como película o programa de televisión, etc., sino que se puede trabajar la noción de género épico, por mencionar alguno, en diferentes textos visuales al mismo tiempo. El género funciona como dispositivo de actualización independiente de la superficie textual donde aparece.

8.- Tipología de géneros.

Éstas son verdaderos mecanismos de funcionamiento social de la comunicación de masas. De acuerdo con Vilches, en este nivel deberían estudiarse los diversos aspectos de la estrategia comunicativa de los géneros: los sistemas de producción económicos, ideológicos, estéticos, los condicionamientos políticos (la censura, por ejemplo), geográficos, tecnológicos. A partir de aquí podrían abordarse también las tipologías de géneros de la comunicación de masas en relación con los métodos de información (las características de las agencias de prensa), las tecnologías de impresión y reproducción audiovisual en cada país y los modos de producción cinematográfica de una nación determinada.

Hasta ahora, he tratado de esclarecer cómo se presenta y se explica la coherencia del texto en el plano de la expresión por medio de la organización "lógica" de las isotopías. Para tratar de avanzar sobre esto, habremos de situarnos en el nivel de la isotopía mínima (unión de dos figuras sémicas) de la sustancia visual, donde podremos señalar dos trazos apropiados para caracterizar la *materia de la expresión: espacialidad y color*. Ambos son indisolubles, pues no hay espacio o forma sin color y viceversa.

Para Jacques Bertin la unidad elemental de la imagen es la mancha, que está compuesta de espacio y color. La unidad intermedia de lectura se da cuando dos manchas se ponen en relación. Existe una mancha englobante llamada "soporte" o "fondo", y la imagen englobada, que es menor. Se aprecia, en cierto modo, la diferencia entre figura y fondo estudiada por la Gestalt.

Para que pueda haber diferencias entre ambas manchas, la englobante y la englobada, deben existir además subdiferencias de color, de valor o tono y de materia o grano. Estas unidades y sus diferencias mínimas pueden ser estudiadas como semas de espacialidad y coloración, los cuales constituyen un estrato isotópico que aporta una coherencia aunque sea mínima en la expresión del texto visual.

D) ¿CÓMO SE LEE UNA IMAGEN?

Este apartado es muy sugerente y uno de los puntos nodales del trabajo de investigación, pues supone una posible lectura visual, lo cual encarna una serie de dificultades y, quizá, hasta

rupturas, pero también convergencias de algunos supuestos teóricos por los nuevos planteamientos surgidos de la revisión de conceptos de la semiótica, las teorías del lenguaje, de la imagen y de la percepción. El primer paso que se debe dar es analizar la imagen como texto en términos semióticos, es decir, en el sentido de una unidad discursiva superior a una cadena de proposiciones visuales aisladas, que se manifiesta como un todo estructurado e indivisible de significación que puede ser actualizado por un lector o destinatario.

Por supuesto que el texto visual no se puede ni debe analizar o estudiar como un texto verbal porque ambos pertenecen a lenguajes diferentes, cuya naturaleza es totalmente distinta. Si bien, desde el surgimiento de los medios electrónicos se aceptó la existencia de un lenguaje visual, el error fue intentar analizarlo y descomponerlo exactamente igual que el verbal.

Ahora bien, el texto podemos definirlo, desde el punto de vista de la lectura de la imagen, como una unidad sintáctico-semántico-pragmática, que demanda una lectura especial, la cual se realiza a través de las articulaciones espacio/temporales que construye el recorrido de la mirada, misma que, aparentemente parece no ofrecer ningún tipo de regularidad en su trayecto, como ya se mencionó en el capítulo uno.

En el texto visual, la lectura es más bien discontinua, con detenciones, vueltas atrás, vacilaciones que el lector realiza constantemente sobre la superficie visual. La imagen estimula al observador para que realice su "trabajo de lectura" de modo similar a como una partitura musical se presenta ante un director de orquesta. Los signos están allí, pero cada interprete "tonaliza" y temporaliza su propia música. Se tiene una idea de lo que se va a ver, pero esta previsión es continuamente corregida por la superficie que se va encontrando. Es decir, para leer una imagen se ponen en acción una serie de operaciones diversas, cuya realización determina diferentes niveles de comprensión.

Parece, pues, que toda lectura visual no es otra cosa que buscar una clave, un tópico a una estructura que permita establecer la correlación entre el aspecto formal y sistemático de una expresión o estructura superficial, con un aspecto formal y sistemático de un contenido o estructura profunda.

Si ya están señalados los elementos y estructuras básicas que se supone constituyen la alfabetidad visual, lo complicado, el trabajo de elaboración teórica que debo emprender está encaminado a explicar y aclarar cómo se organizan y estructuran en el texto visual. Como primer paso hay que entender que su modo de distribución no se realiza de manera unívoca, ni siquiera biunívoca, sino que es multimodal. Y aunque si bien existen técnicas de composición definidas y características de cada medio, son la intención, la creatividad y la capacidad que tenga el autor/emisor para manipular los elementos y las técnicas, los que determinarán la composición, definición y hasta comprensión de cualquier proposición visual.

Luego entonces, para la lectura de la imagen, se activan todos los procesos perceptivos que establece la psicología Gestalt y que conforman la gramática y sintaxis visual.

Es cierto, esos elementos y estructuras visuales básicas son el alfabeto visual, pero esas "letras y "palabras" se organizan no de manera lineal, como ya dije, sino de formas variadas dependiendo de la creatividad y capacidad del emisor/creador y de la competencia lingüística, discursiva del receptor/lector que pone en juego diversas instancias perceptivas apropiadas para la lectura de la imagen.

Reconozco que el origen de mi problema para desarrollar esta investigación, se ha presentado en dos niveles: a) utilizar el lenguaje verbal como modelo y extrapolar sus conceptos y categorías al lenguaje visual, sin poder desprenderme realmente del significado y valor que tienen en el modo verbal. El segundo nivel del problema está dado por el desconocimiento casi absoluto que tengo de las disciplinas que deben orientar y sustentar esta investigación, como son la semiótica textual, la pragmática moderna, la teoría de la imagen, la psicología Gestalt y la retórica.

La teoría Gestalt de la percepción establece que la imagen representa la realidad de manera convencional. Es decir, que la imagen también es arbitraria, inventada y plenamente cultural; es una construcción y la podemos y debemos aprender.

Donis A. Dondis afirma que lo que vemos no es, como en el lenguaje verbal, un sucedáneo que haya de transferirse de un estado a otro. Pues, en términos perceptivos una manzana es lo mismo para un norteamericano que para un francés, aunque el primero la llame "apple" y el segundo "pomme".

Pero, al igual que en el modo verbal, la comunicación visual efectiva debe evitar la ambigüedad de las claves visuales y expresar las ideas de una forma simple y directa. Según esta autora, las dificultades interculturales para comprender las imágenes, sólo surgen cuando en la comunicación visual se recurre a sofisticaciones excesivas y al uso de simbolismos complejos o muy regionalizados.

Creo que esta proposición puede ser válida en ejemplos como el de la manzana, pero cuando se elaboren y utilicen imágenes en movimiento, que sean más complejas y menos "universales", los problemas no se podrán resolver fácilmente. A propósito de esto, es importante resaltar que toda imagen se halla en un contexto y el lector recurre a él a través de presuposiciones pragmáticas, que delimitan los criterios de las reglas a aplicar en el momento de leer una imagen:

- a) El criterio referencial: supone que el lector tiene un modelo ideal de los objetos, personas o hechos representados que confronta con el texto visual que se le presente.
- b) El criterio intertextual: éste supone que el lector no tiene ningún conocimiento de la proposición visual que se le ofrece y debe buscar una clave interpretativa. Esta clave es el género, y viene definido por la pregunta: ¿qué representa esta imagen? Entonces el lector recurre al conocimiento que tiene de las reglas propias del género al que compete la imagen. Esto quiere decir, que las reglas del texto visual corresponden, semánticamente, a las convenciones según las cuales el lector acepta los hábitos de representación analógica.

La identificación verbal, el nombre que asignamos a los objetos corresponde a una competencia enciclopédica lingüística que se apoya, a su vez, en la percepción. Ambas son culturales, por lo

que el lector a falta de reglas más precisas para decodificar una imagen recurre a las *inferencias y abducciones*. Éstas últimas se basan en hipótesis que pueden ser estudiadas como presuposiciones pragmáticas.

Un ejemplo de inferencia lo representa la noción de *tópico visual*. Mientras la isotopía es parte del contenido o coherencia del texto y, por ello, pertenece a la estructura semántica, el tópico es un instrumento metatextual, que pertenece a la pragmática. Éste contextualiza el tipo de coherencia y de significado final del texto: las isotopías son un conjunto de categorías semánticas redundantes que hacen posible la lectura del texto visual, pero la pregunta que anima al lector a explorar y a efectuar propiamente la lectura desde un punto de vista activo es el tópico.

Gracias a él, un lector formula una hipótesis sobre qué tipo de texto visual tiene ante sí, mientras que la isotopía permite la verificación y posterior aclaración del texto. Se puede decir que la función de las isotopías es verbalizar cuanto de racionalidad existe en una imagen, en cambio el tópico, tiene por función motivar una lectura.

En la perspectiva cinematográfica, los trabajos de Christian Metz, han tropezado también con la dificultad del signo icónico; al ser la imagen de naturaleza analógica, parecía imposible discernir, localizar en ella elementos icónicos discretos, comparables a la primera articulación lingüística. En efecto, a ese nivel el cine no dispone de nada que pueda ser asimilado al monema. La imagen no es comparable con la palabra, ni la secuencia con la frase, porque la imagen ya equivale a una o varias frases y la secuencia a un enunciado completo.

Si el cine procede por montaje, por articulación de planos que repercuten unos sobre otros, podemos decir que:

- 1) El número de planos es infinito, mientras que el número de las palabras de una lengua es finito (el léxico que constituye un cuerpo más o menos fijo y cerrado), pero en esto son similares a los enunciados formulados en una lengua.
- 2) Los planos son invención del cineasta/creador, contrariamente a las palabras, pero de modo similar a los enunciados o, mejor dicho, a las proposiciones.
- 3) El plano ofrece una cantidad de informaciones indefinidas al receptor, mientras que la palabra lo hace de manera limitada. El plano sería el equivalente de un enunciado complejo y no de una sola frase.
- 4) El plano como una unidad de discurso corresponde a una aserción, a una unidad ya actualizada en un discurso, mientras que la palabra no es más que una posibilidad, una promesa de un discurso a condición de integrarla en un sintagma. La imagen de una casa no significa "casa", sino todo el enunciado deíctico "he ahí una casa", o asertivo "esto es una casa". Como conclusión Metz afirmaba que la unidad mínima de significación, pero también de codificación, se parece más a un enunciado que a una palabra...

Se puede decir entonces como un primer acercamiento teórico-metodológico, que la unidad mínima o pertinente del lenguaje visual es la "imagen". Si bien está conformada por "letras" y

"palabras" (estructuras y elementos), el valor y significación de éstas se produce en la composición, en el texto visual, lo cual indica que de manera independiente, sin combinarse unas con otras, igual que las letras y palabras del lenguaje verbal, no tienen valor o significación, y si lo llegan a tener, es muy restringido.

Partamos de la base de que una imagen no es una palabra, ni un enunciado, sino una proposición y, más aún, es un TEXTO, y en tanto tal, DE LO QUE DA CUENTA ES DE UN TEMA, no de una palabra o frase, por lo que su capacidad de expresión y significación es mucho más amplia y connotada que la unidad mínima del lenguaje verbal. Es decir, la imagen como texto nos informará de un sistema total, como podría ser toda la obra de un autor.

Ahora bien, una teoría de la imagen se puede delimitar en términos de una textualidad, es decir, como una comunicación que se articula más allá de una manifestación de códigos y que depende para su actualización discursiva de una interacción entre emisor y receptor o destinatario. A partir de aquí, el discurso de la imagen funciona como una negociación pragmática, entre ambos elementos del proceso comunicativo. Finalmente, la imagen siempre se leerá en y a partir de un contexto.

Retomaré por separado y más claramente estos dos últimos términos: *pragmática*, porque existen unas competencias que bajo formas de presuposiciones señalan y guían al lector para que dé cuenta de las claves de lectura del texto, de su coherencia y de sus propósitos comunicativos. Es una *negociación* porque el texto icónico funciona como un "asunto" que debe ser tratado a través de una gestión donde se evalúan las ventajas y desventajas de ciertas orientaciones pragmáticas. Se trata del ajuste de un convenio entre dos interlocutores, donde cada uno es -puede ser- diligente y cuidadoso, tanto en la acción como en el efecto de negociación del texto.

En resumen, es un verdadero pacto entre partes que se obligan mutuamente sobre la materia del texto comunicativo. Esta materia -texto- base de la comunicación de masas no es de ninguna manera fortuita o eventual: el autor o emisor anticipa las diferentes opciones a las que someterá su producto al lector. Esta negociación o pacto que se realiza en la imagen visual no es conmutativo porque cada uno conserva su propio rol estructural.

Todo texto visual es un mapa que el observador recorre con la mirada para descubrir tópicos conocidos. Pero también infringiendo nuevas informaciones implícitas en la representación visual. En ese mapa espacio-temporal - que es todo texto visual- se encuentran las indicaciones a seguir, las fronteras que se deben respetar, las orientaciones pragmáticas de los signos, las escalas de valores, etc.

"Todo lector se embarca en la aventura de leer, gracias al mapa borgiano de los mundos posibles y de su universo cognoscitivo. Las inferencias pragmáticas representan la geografía de las competencias textuales y de género que el lector debe actualizar de forma adecuada" (22)

Finalmente, no es tan sencillo y simple definir un método de lectura visual. Sin embargo, existe, puesto que las "leemos", las aprendemos y las memorizamos. En las imágenes fijas, por ejemplo, esta lectura se designaría como inferencias que el lector/ espectador tiene a su disposición, y

selecciona unas formas de acuerdo a sus competencias perceptivo-visuales y las relaciona con un significado o contenido.

Si es posible leer una imagen gracias a dos factores: la imagen no la vemos globalmente, sino por fijaciones sucesivas; y la percepción no es un proceso instantáneo, como pudiera pensarse, porque unos de sus estadios son más rápidos pero otros son lentos. De esta forma podemos decir que el receptor-destinatario ve primero los hechos visuales que pueden ser extraídos del entorno o símbolos susceptibles de definición; en el segundo nivel o momento, descubre la intención, el contenido compositivo, los elementos básicos, las técnicas, etc., es decir, lee y entiende la imagen.

FALTA PAGINA

No. 57

FALTA PAGINA

No. 58

IV.- ANÁLISIS COMPARATIVO

Desde el surgimiento de la televisión a la fecha, los seres humanos no hemos podido llegar a un acuerdo para designarle un lugar específico o neutral en lo que respecta a su función y existencia. Quizá se deba a que el estudio y análisis de este medio fluctúa siempre entre los niveles éticos y morales, sin importar la disciplina que se aboque a esa tarea. A pesar del tiempo transcurrido, de los avances de la tecnología que le dieron origen y el desarrollo teórico de las ciencias sociales, la televisión sigue moviendo con el mismo ímpetu las emociones y sentimientos extremos de toda la humanidad: Amor/aceptación *versus* Odio/rechazo.

En el principio este medio era un sistema de envío y recepción de señales. No se sabía bien para qué podía servir. Ni sus creadores o constructores habían estipulado cuál era su propósito, ni la sociedad había fijado sus normas, mucho menos los individuos poseían una representación de su objeto. La ausencia de una definición de funciones propias, acelera desde sus orígenes la preocupación del poder político y económico, aún antes de que mensajes y programas se conviertan en la causa de inquietud y desgarrar de vestiduras de los analistas "cultos", sociólogos y, como ahora se les llama, "massmediólogos"

Por su carácter de medio unidireccional y de aparato centralizado, el poder político hará de la televisión uno de los medios más controlados para su propio provecho. Pero también, y al mismo tiempo que va extendiéndose hasta convertirse en un medio masivo, ésta incrementa su actividad publicitaria y económica, de tal suerte que cada vez más dirige y organiza la oferta de emisiones con el fin de satisfacer las demandas de sus anunciantes. Perfilando así, en casi todos los países, pero sobre todo en México, su dependencia de la inversión publicitaria.

La creciente manipulación de la oferta de programas ha producido consecuencias ambiguas y conflictivas en la distribución del propio tiempo libre de la sociedad, donde la televisión pasa rápidamente a ser un instrumento de recepción colectiva, mayoritariamente familiar.

Los valores sociales y culturales, junto con los políticos y económicos, se convierten en las dimensiones más importantes generadas por la televisión. Ésta se transforma así en una *institución de comunicación* que constituye una sólida entidad organizativa, con reglas propias de producción, distribución y participación profesional.

En resumen, la televisión nace sin tener que responder a una necesidad concreta y hasta el momento parece que no sabemos si satisface demandas que ya existían o que surgieron a partir de ella. Aunque, en última instancia, ello no requerirá de un trabajo de investigación y análisis tan inmediato como sí lo requiere el conocer cuál es su función y valor social y comunicativo, su lenguaje y la nueva gramática que ha generado.

A) APOCALÍPTICOS.

En estos momentos, en los albores del siglo XXI, parece que las posiciones extremas de críticos, estudiosos y de todos aquellos que se han interesado en la televisión, ya no se encuentran tan absolutamente caracterizadas en los términos de "apocalípticos e integrados" que surgieron junto con el de "industria cultural", allá por los años cincuenta, cuando el término "cultura" hacia referencia aun hecho aristocrático, en el sentido estricto de la palabra.

Si bien la noción de "masa", continúa siendo algo peyorativo, ahora ya está más incorporada, no sólo a nuestro vocabulario cotidiano, sino hasta nuestras estructuras de pensamiento más profundas que revelan una realidad. Y pese a la oposición y crítica de teóricos como Umberto Eco y otros, el concepto "cultura de masas" se encuentra perfectamente "instalado" y definido en una dimensión antropológica, mediante la cual se explica el contexto histórico en que vivimos, en el que todos los fenómenos de comunicación aparecen dialécticamente conexos, recibiendo cada uno del contexto una calificación específica, puesto que no se han dado "productos" como estos en ningún otro período histórico.

Los llamados medios de comunicación masiva son los grandes responsables de esta masificación y globalización. Parece que estamos aprendiendo a vivir con ellos en la medida en que los vamos conociendo mejor. Aunque esto también ha acentuado la polaridad de opiniones a favor y en contra de ellos.

Tanto es así, que la posición y opinión negativa del apocalíptico actual con respecto a la televisión y a la cual nunca terminará de reclamarle su responsabilidad por crear una aberración como lo es la cultura de masas, no se ha extinguido, más bien creo que se ha desplazado, pues ahora considera a este medio casi como "un mal necesario", puesto que ni siquiera él, que se ha visto invadido por este medio en su más preciado limbo de virtudes y estatus, puede concebir el estado de cosas actual, la vida, sin él.

Esto se debe, quizá, a que los mensajes transmitidos a las masas a través de los medios electrónicos, son formulados según las formas de pensamiento de la clase hegemónica, de la aristocracia cultural. Finalmente, como bien la ha señalado Eco, estos medios han generado la existencia de una "categoría de operadores culturales" que producen para las masas, utilizándolas en realidad para fines de lucro propio, en lugar de ofrecerles producciones, programas que respondan a las expectativas reales que como audiencia tienen.

B) INTEGRADOS.

La otra parte de la moneda "crítica" de los medios en general y de la televisión en particular, la constituyen los "integrados", en quienes se produce una reacción optimista pues consideran que los medios masivos de comunicación ponen a disposición de todos los seres humanos la gran

cantidad de bienes culturales que se generan en una sociedad, haciendo amable y ligera la absorción de nociones y la recepción de información.

Y para comprobarlo, lo único que debemos hacer es encender el aparato receptor y ver lo que un "ingenioso" y creativo productor realiza para una audiencia ávida de cubrir tantas necesidades, individuales y sociales, informativas y de entretenimiento, educativas y culturales que casi nunca se verán satisfechas.

De hecho consideran que a partir de ellos empezamos a vivir una época en la que se amplía el campo cultural y, sobre todo, se produce y distribuye, con el concurso de los mejores, un arte y cultura "popular". Que ésta emerja o se produzca en las masas, desde abajo o sea confeccionada desde arriba, es algo que no le interesa al integrado.

Así, mientras los apocalípticos sobreviven precisamente elaborando teorías sobre la decadencia, los integrados prefieren actuar, producir, emitir cotidianamente sus mensajes a todos los niveles. El apocalipsis es una obsesión del disentir, la integración es la realidad concreta de quienes no disienten. "La imagen del apocalipsis surge de la lectura de textos sobre la cultura de masas; la imagen de la integración emerge de la lectura de textos de la cultura de masas". (23).

Pero, finalmente, Eco tendría razón, puesto que el dúo "apocalípticos e integrados" no plantea la oposición entre dos actitudes, sino la predicación de dos adjetivos complementarios, que se adaptan a los mismos productores de una "crítica popular de la cultura popular".

Aunque no se quiera reconocer, el universo de las comunicaciones masivas, es nuestro universo; y si se quiere hablar de valores, las condiciones objetivas de la comunicación son aquellas aportadas por la existencia de estos mismo medios: periódicos, radio, televisión, etc. Nadie puede escapar a estas condiciones. Tendría que vivir en otro mundo. "Ni siquiera el virtuoso puede evadirlo, ya que, indignado por la naturaleza inhumana de este mundo de la información, transmite sus protestas a través de los propios canales de la comunicación masiva".(24)

C) LA TELEVISIÓN: NI APOCALÍPTICA NI INTEGRADA, SINO UN FENÓMENO DE LA ÉPOCA ACTUAL.

La televisión no es sólo la transmisión de programas y contenidos. Es esto y mucho más. Tratar de definirla y explicarla es más complicado de lo que parece, pues ella genera o tiene de manera intrínseca varios elementos que inmediatamente generan sospecha y desconfianza: es, tecnológicamente hablando, un instrumento sofisticado y complejo y por ello muchos no

terminamos de entender cómo funciona; además es manejado, manipulado por hombres; otros, que no somos los que estamos de este lado de la pantalla.

Esto nos indica que debemos estudiar la televisión no en sí misma, sino en relación con la sociedad, con los demás medios y, sobre todo, con la comunicación de masas en general. Ya que después de conocer las investigaciones sobre sus efectos sería erróneo afirmar que, como ha sostenido la sociología crítica, la manipulación del consenso sea el único resultado de un invento como es la televisión.

O bien, como ha sostenido la crítica cultural y artística, que las condiciones técnicas que permiten la reproducción en serie y la velocidad de la difusión de las telecomunicaciones tiendan a banalizar inmediatamente todo mensaje. Al contrario, existen diversas razones, considero que son buenas, para pensar que se puede distinguir entre las condiciones de manipulación y de alienación cultural de la televisión y los elementos de novedad cultural, estética y técnica propias de este medio.

La organización del espectáculo televisivo es una manifestación no únicamente de la superficialidad y precariedad de las sociedades actuales, sino también la expresión de una gran diversidad de experiencias culturales y estéticas por parte de lo que se llama "las audiencias efectivas", que representan una cada vez mayor relativización del concepto de realidad y una mayor experiencia de ambigüedad y movilidad de la recepción y comprensión de las formas y contenido del medio.

Aunque se oye como si fuera algo catastrófico, la verdad es que sucede, es real y no tan complicado. Los teóricos tienen un enorme trabajo de análisis y elaboración, ya que es un fenómeno que aún está en proceso y no han encontrado las palabras o neologismos para designar esa nueva realidad.

Desde una perspectiva general, la televisión no es ni buena ni perversa en sí misma. Es un medio: causa y condición de esta época. Es un medio, como lo fueron la música y la literatura en su momento, que expone el mito de la sociedad actual a través de lo narrativo, de lo fantástico y del ritual de la cotidianidad, sin buscar la objetividad del mismo modo como lo hacen las ciencias

Los medios electrónicos de comunicación masiva son productos característicos de nuestro tiempo y, dudo absolutamente, que haya alguien que se pueda retrotraer de ellos.

FALTA PAGINA

No. 63

V.- CONCLUSIONES.

Después de una ardua y amplia investigación sobre la gramática visual, sus componentes y la forma en que se origina en este trabajo he llegado a las siguientes conclusiones:

A) Si existe una gramática visual, la cual se explica a partir de las principales leyes de la visión o, mejor dicho, de la percepción que la Teoría Gestalt establece y desarrolla. Esta teoría parte de la premisa de que la percepción se manifiesta en dos niveles: el primero corresponde a la fisiología y el otro a la historia y cultura humanas. Ello implica que el código de la imagen que se elabora y percibe es igual de arbitraria y convencional como la palabra, es decir, que el nivel de la expresión visual es tan "artefacto" como el del lenguaje verbal. Las leyes de dicha gramática indican la forma en que se articulan las unidades visuales básicas que conforman el alfabeto y sintaxis de la imagen. Estas leyes son: ley de proximidad, ley de similitud, ley de la continuación adecuada o prägnanz y ley de la clausura o del destino común.

Esto significa que, finalmente, son los elementos de la percepción los que constituyen la gramática visual y su forma de estructuración y organización está ejemplificada y explicada en dichas leyes. A través de ellas, conocemos las reglas según las cuales el mundo visual se constituye en sus parámetros cromáticos, dimensionales, formales y fisionómicos.

B) Con respecto a la sintaxis, en la gramática visual ésta sólo puede entenderse como la disposición ordenada de "partes"; y si bien es cierto que no existen reglas absolutas de composición, sino únicamente cierto grado de comprensión de lo que puede ocurrir en términos de significado al organizar los elementos de tal o cual forma, también es verdad que hay estructuras perceptivas básicas que en este trabajo de investigación constituyen la sintaxis visual: equilibrio, tensión, escala, tamaño, dirección, contorno, distancia, peso, contrapeso, positivo y negativo.

Los criterios sintácticos ofrecidos por la Psicología Gestalt de la Percepción nos ayudan a "educar" nuestra capacidad de elaboración y recepción de mensajes visuales, cuyo significado no se encuentra sólo en los datos representados objetivamente en la información que produce el contexto donde se generan, sino también en la intención compositiva, en el propósito y significado de la proposición visual del emisor y que tienen fuertes implicaciones sobre el receptor. Estos son, pues, los elementos sintácticos de la alfabetidad visual.

C) En lo que se refiere a los componentes del alfabeto y que en esta tesina se denominan "Unidades Visuales Básicas", se establece que son la materia prima de toda la información visual y a partir de las cuales se proyectan y expresan la gran variedad de imágenes que percibimos, ellas son: punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, , dimensión, escala y movimiento. Aunque su número es reducido, constituyen la sustancia básica de todo cuanto vemos.

Estos componentes del lenguaje visual, han sido retomados de los trabajos teóricos que en materia de arte y percepción visual han realizado Arnheim, Dondis y Gombrich, entre otros. Como indique en la introducción, es en las artes plásticas, pero también en la escultura, la arquitectura y el diseño donde se han producido y desarrollado estudios para una gramática visual que me ha posibilitado utilizarlos para la gramática de la televisión.

Si bien he utilizado el lenguaje verbal como un modelo para estudiar el modo visual, he mostrado a lo largo de la investigación, cuales son las diferencias que caracterizan a estos dos sistemas de significación. Una de las más notables variaciones que se observan es que las unidades visuales pertinentes no se estructuran igual que la palabra, pues aquellas no pueden tener significación si se presentan de manera aislada. Además, no poseen valor oposicional ni fijo dentro del sistema visual, por lo que:

D) Los elementos básicos del alfabeto visual se articulan o estructuran de modo muy especial para dar forma a una proposición o mensaje en imágenes. La manera en que se organizan no es unívoca ni siquiera biunívoca, sino que es multimodal. Depende de las técnicas, de la intención, creatividad y capacidad del creador-emisor para elaborar, producir una "imagen", al mismo tiempo, es imperativa y necesaria la competencia discursiva del lector-receptor. La imagen tiene significación porque existe ese "otro" que la percibe, es decir, el o los receptores.

E) En la gramática visual que se ha perfilado en esta investigación, la imagen es conceptualizada como un TEXTO y lo que leemos en él no es una frase ni un enunciado, sino un TEMA, por lo cual su capacidad de expresión y significación es mucho más amplia y rica en connotaciones que la palabra.

La imagen como texto nos remite, no a las palabras o frases, ni siquiera a un enunciado, sino a un tema, como podría ser toda la obra de un autor vista como un corpus, como un sistema total. De tal modo, que el texto visual es definido como una unidad discursiva superior a una cadena de proposiciones visuales aisladas, que se manifiesta como un todo estructurado e indivisible de significación que puede ser actualizado, interpretado por un lector o destinatario.

Es decir, la imagen en tanto tema, no se estudia ni se comprende en sus componentes básicos, sino como una totalidad, como un conjunto. Aunque si bien perceptivamente podemos reconocer las unidades elementales que la constituyen, a la hora de la composición de la imagen y de su respectiva lectura, lo hacemos como si fuera un todo, tal como lo establecen las leyes de la percepción.

F) La lectura de una imagen, definida como TEXTO en esta investigación, se realiza a partir de un "barrido" bidimensional que efectúa la percepción. Esta lectura es discontinua, con detenciones y vueltas atrás, vacilaciones que el lector realiza constantemente sobre la superficie de la imagen.

Todo texto visual es un "mapa" que el observador recorre con la mirada para descubrir claves, tópicos conocidos.

En resumen, no existe un método único ni sencillo para leer las imágenes, pero existen líneas generales que identifica la teoría Gestalt y que señalo a lo largo de la tesina. Lo importante es que si es posible "leer" una imagen por dos factores esenciales: primero, que una imagen no la vemos de una manera global, total, sino por fijaciones sucesivas; segundo, que la percepción no es un proceso instantáneo, como puede creerse, puesto que unos de sus estadios son más rápidos, pero otros son lentos.

No es fácil aprender ni enseñar el lenguaje visual con su respectiva gramática, sintaxis, alfabeto, etc., no obstante, debemos recordar que cuando aprendemos a leer y a escribir empezamos siempre por el nivel elemental: aprender el abecedario. Lo mismo debemos hacer con la alfabetidad visual: conocer primero sus unidades básicas. Y este procedimiento no tiene por qué ser más rápido que el del aprendizaje del lenguaje verbal. Sencillamente considero imperativo que empecemos una enseñanza formal de ellos.

La información visual es más complicada y amplia en sus definiciones y en sus significados asociativos, por lo que lógicamente debe emplearse más tiempo en aprenderla. Es necesario utilizar los elementos visuales constantemente para llegar a conocerlos a fondo y tenerlos en la mente de manera conciente e inconciente para que, finalmente, podamos manejarlos casi de forma automática, como ocurre con las palabras. Es complicado, no existe ningún procedimiento sencillo para enseñar la alfabetidad visual, pero considero que ésta es muy importante para la enseñanza de los medios audiovisuales tal como lo fueron la lectura y la escritura para la imprenta.

NOTAS.

- 1.-Vilches, Lorenzo, *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Paidós, Comunicación, España, 1988, p. 16
- 2.-Arnheim, Rudolf, *El pensamiento visual*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1986, p. 11
- 3.-Arheim, Rudolf, op. cit., p- 13
- 4.-Arheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza Ed. Madrid, 1979. p. 87
- 5.-Arheim, Rudolf, op. cit., p. 115.
- 6.-Eco, Umberto, cit. por L. Vilches, op. cit., p 21
- 7.-Vilches, Lorenzo, op. cit., p.30
- 8.-Eco, Umberto, cit. por L. Vilches, op. cit., p.31
- 9.-Dondis, D.A., *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gili, España, 19976, p. 14
- 10.-Koestle, Arthur, *El acto de la creación*, Losnda, Buenos Aires, 1965.
- 11.-Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, cit. por D.A. Dondis, op. cit., p.34
- 12.-Dondis, A. Donis, *La sintaxis de la imagen*, introducción al alfabeto visual, G. Gili, España, 1976.
- 13.-Op. cit., p. 34
- 14.-Langer, Suzanne, *Los problemas del arte*, Ediciones infinito, Buenos aires, 1968.
- 15.-Metz, Christian, et al., *Análisis de las imágenes*, Ediciones Buenos aires, Barcelona, 1980.
- 16.-Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Lumen, España, 1985
- 17.-Eco, Umberto, cit. por L. Vilches, *La lectura de la imagen, prensa, cine, televisión*, Paidós comunicación, España, 1988, p. 32
- 18.-Op. cit., p. 32
- 19.-Vilches, Lorenzo, op. cit., p. 9
- 20.-Op. cit., p. 98
- 22.-Op. cit., p. 98
- 23.-Eco, Umberto, *Apocalípticos e Integrados*, Lumen, España 1985, p.32
- 24.-Op. cit., p. 29

BIBLIOGRAFÍA

- 1.- Arnheim, Rudolf. El pensamiento visual. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona 1986.
- 2.- Arnheim Rudolf. Arte y percepción visual. Ed. Alianza, Barcelona 1984.
- 3.- Arnheim, Rudolf. Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora. Ed. Alianza, Buenos Aires 1966.
- 4.- Aumont, Jacques. La imagen. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona 1992.
- 5.- Bense, Max. et al. La semiótica. Guía alfabética. Ed. Anagrama, Barcelona 1975.
- 6.- Carotini, Enrico y Peraya, Daniel. Elementos de semiótica general. Ed. G. Gili, Barcelona 1979.
- 7.- Cohen Seat, G. y Fougeurollas, P. La influencia del cine y la t.v. Ed. F.C.E. Breviarios 1980.
- 8.- Cortés, J. Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Ed. Hachete Universidad, Buenos aires 1980.
- 9.- De Fleur, Melvin y Ball, S. Teorías de la comunicación de masas. Ed. Paidós comunicación, 1989.
- 10.- Deleuze, Gilles. La imagen movimiento. Ed. Paidós comunicación, Barcelona 1984.
- 11.- Dondis A. Donis. La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual. Ed. G. Gili, España 1976.
- 12.- Eco, Umberto. Tratado de semiótica general. Ed. Lumen, España 1985.
- 13.- Eco Umberto. Apocalípticos e integrados. Ed. Lumen, España 1985.
- 14.- Ehmerm, H.K. et al. Comunicación visual. Ed. G. Gili, Barcelona 1979.
- 15.- Gattegno, Caleb. Hacia una cultura visual. Ed. G. Gili, Barcelona 1979.
- 16.- Gombrich, E.H. Arte e ilusión. Estudios sobre la representación pictórica. Ed. G. Gili, Barcelona 1979.
- 17.- González Ochoa, Cás. Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales. Ed. UNAM, México, 1986.

- 18.-Kanizsa, Getano. Gramática de la imagen. Percepción y pensamiento. Ed. Paidós comunicación. Barcelona 1986.
- 19.-Metz, Christian, et al. Análisis de las imágenes. Ed. Ediciones Buenos Aires, Barcelona 1980.
- 20.-Morris, Charles. Fundamentos de la teoría de los signos. Ed. Paidós comunicación, España 1985.
- 21.-Puig, Arnau. Sociología de las formas. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1979.
- 22.- Saussure, Ferdinand de. Curso de lingüística general. Ed. Losada, Buenos Aires 1978.
- 23.- Vilches Lorenzo. La lectura de la imagen: prensa, cine y televisión. Ed. Paidós Comunicación, España 1988-