

**ZUNZUNEGUI,
Santos**
Pensar la imagen.
Madrid: Cátedra/
Universidad del País
Vasco. 2003, 262 p.

Pensar la imagen, actualización del texto *Mirar la imagen* (1984), de Santos Zunzunegui*, fue editado por primera vez en 1989; la presente reseña corresponde a la 5ª edición (2003). El autor investiga sobre los aspectos discursivos de las prácticas icónicas privilegiando a la imagen como lenguaje, sin soslayar tanto el aspecto histórico como tecnológico, y teniendo como objetivo de su trabajo edificar un *corpus* multidisciplinario de conceptos generales acerca de la imagen.

Zunzunegui ubica este trabajo en el área denominada “teoría de la imagen”, lugar de reflexión en torno a la problemática de la significación icónica y donde la “lectura” de las imágenes, actividad eminentemente práctica, es de gran trascendencia. Entendida así, dicha teoría se opone a la anacrónica oposición entre teoría y práctica y como “hablan” las imágenes deja de ser algo mecánico para constituirse, superada la *falacia naturalista*, en una adecuada comprensión de la producción de un saber, a través del reconocimiento del complejo proceso convencional de producción de sentido y la orientación persuasiva de todo discurso.

En la Primera Parte del trabajo, *Percepción e imagen*, Zunzunegui plantea cómo a partir de sus raíces etimológicas la imagen se asocia a ideas de representación, reproducción y semejanza con respecto al objeto; pero, asimismo, alude a Abraham Moles (1981) quien hace referencia a la materialidad de la imagen y su independencia con respecto al objeto o tema representado. Así mismo, destaca los aportes de Gilles Deleuze (1983), quien reconoce en el mundo actual una “civilización de la imagen” o “civilización del cliché” donde se cree que las imágenes comunican de “forma directa” y sin tomar en cuenta que la *percepción* de éstas se produce cuando procesos fisiológicos se convierten en construcciones mentales que no pueden confundirse con meros registros de la realidad.

A la variedad en la forma de percibir el espacio de las diferentes culturas corresponde una explicación racista que sostiene la superioridad perceptiva del indígena pero estudios realizados en 1966 por Segal, Campbell y Hertskovits descartaron los aspectos raciales y concluyeron que todos los seres humanos tienen un proceso básico de percepción que es idéntico y si difiere el contenido es debido a que éste refleja hábitos inferenciales perceptuales distintos. Estas diferencias en la percepción también se manifiestan en la representación gráfica del espacio, las cuales deben verse menos como un reflejo mecánico de la visión que como el fruto de una serie de lecciones *convencionales*.

En la Segunda Parte, Zunzunegui distingue una *semiótica de la imagen* –constituida por signos icónicos– de una *semiótica planaria*, que se limita únicamente a los textos visuales de significante bidimensional, los *textos visuales-icónicos-planarios*.

En cuanto a la noción de representación, según E. H. Gombrich (1979) –al que Zunzunegui cita repetidamente– su esencia no está en la relación de semejanza con el objeto sino en la función de *sustitución*, autorizada por la forma y donde el contexto fija el significado de manera adecuada. Con respecto a este replanteamiento del concepto de *representación como sustitución*, Roland Barthes (1973) sostiene que la representación no se define por la imitación sino por la *identificación profunda entre representación y significación* y reconoce la *significación* como un proceso subyacente en toda comunicación.

Para Umberto Eco (1972), el signo no es una entidad física sino expresiva y provisional que depende del contexto y donde el código queda definido como el conjunto *convencional* de reglas que permite su realización concreta. Según una correlación codificadora dada, la *denotación* se identifica con el hecho que a cada elemento del plano expresivo le corresponde de forma unívoca y directa un contenido. La connotación no puede darse sin que se haya denotado el significado primario y recién entonces, en el plano expresivo de la función semiótica, aparece otro sistema de significación. Los signos icónicos no deben su significación a una pretendida “naturalidad” sino que, como los demás signos, funcionan en torno a la idea de *convención social*, lo que no implica total arbitrariedad pues dependen de una codificación cultural. La dependencia de las figuras icónicas con el contexto y el contexto lleva a Eco a reconocer a las imágenes como *textos visuales* y entendido el texto como una secuencia de signos que produce sentido, sentido que a su vez no se constituye por la suma de significados parciales sino a través de su funcionamiento textual.

Todo texto es considerado como un sistema semiótico de estrategias enunciativas y en condiciones de interacción entre el *sujeto-observador* y *objeto-observado*; en el caso de las imágenes, la mirada del observador se halla inscrita en el mismo texto enunciado en términos estrictamente perceptivos y como restricción del acceso al texto visual. Dentro de estas actividades enunciativas se destaca en el *plano de la expresión*, la noción de *encuadre* que funciona como un primer mecanismo de restricción de la información y que instituye el espacio *in* y el espacio *off*.

Asimismo, todo *texto visual* exhibe un *tema* –“tematización visual” según Lorenzo Vilches (1983)– y un *tópico* que selecciona la información pertinente para dotar de coherencia a un texto potencial e interpretativamente multisignificante. Lo interpretativo incluye lo contextual y circunstancial y si se acepta la idea que todo texto se relaciona con el conjunto de textos que la han precedido o le rodean, es posible según Gérard Genette (1982) hablar de la existencia de una marco *transtextual* que afecta a la interpretación de toda obra y dentro del cual se puede distinguir varios niveles: *intertextualidad*, *paratextualidad*, *metatextualidad*, *architextualidad* e *hipertextualidad*.

En la Tercera Parte, sobre la *historia de la imagen*, el autor admite que los sistemas de escritura derivan de las representaciones gráficas, como el *pictograma* –signo gráfico que expresa una idea relacionada materialmente con el objeto que el signo representa– y el *caligrama*, líneas que delimitan la forma del objeto con las que disponen la sucesión de las letras haciendo *decir* al texto lo que el dibujo *representa*. Importantes descubrimientos tecnológicos en cuanto a técnicas de grabación y procedimientos de producción llevaron a una multiplicación de los discursos visuales, lo cual favoreció al proceso de expansión icónica. Con la reproductibilidad técnica masiva de obras se destruye el áurea particular que poseía el objeto individual (Benjamín, 1973) y es entonces que la fugacidad y la repetición sustituye a la singularidad y la duración, típicas de las imágenes únicas.

La Cuarta Parte trata de la *imagen manual*, desde la obra individual (cuadro) a la múltiple (comic). En cada lectura, la obra o cuadro se convierte en texto, concebido como un espacio signifiante que puede ser descrito según las figuras que lo representan pero que no puede ser leído únicamente en su dimensión estrictamente figurativa.

En cuanto al *comic* –definido como una estructura narrativa integrada por una secuencia de pictogramas susceptibles de incluir en su interior elementos de escritura fonética–, Christian Metz (1979) lo sitúa en un espacio de relación con la

pintura y las artes figurativas tradicionales por su carácter manual, con el cine y la fotografía por su reproductibilidad múltiple y con la pintura y la fotografía por el estatismo de sus imágenes. Román Gubern (1972) propone distinguir en el *comic* las *unidades significativas* (como las viñetas o pictogramas) y las *micro unidades significativas* que son aquellos elementos que definen, componen y se integran en la viñeta, desde el encuadre, iluminación y angulación hasta ciertos elementos convencionales como los *baloons*, las onomatopeyas y las figuras cinéticas.

En cuanto a la fotografía (Quinta Parte) ciertas convenciones constituyen su particularidad y especificidad: elimina cualquier información no susceptible de ser convertida en términos ópticos, reduce la tridimensionalidad del mundo a la bidimensionalidad, presenta un carácter estático al congelar el instante, altera la cualidad cromática del mundo en el caso de una fotografía en blanco y negro, establece una relación dialéctica entre el poder de resolución del ojo humano y su estructura discontinua o granular, su encuadre centrípeto excluye todo espacio *off* y condiciona su capacidad icónica a la luz como elemento básico

En la actualidad, se ha abandonado, parcialmente, la idea de la fotografía como creación convencional, cultural, ideológica y perceptualmente codificada para efectuar un *retorno hacia el referente*. Al ser la foto antes que nada *afirmación de una existencia*, es entonces, ante todo *index*, lo que implica reconocer que la imagen fotográfica es impensable fuera del acto mismo que la hace ser.

Alrededor de la relación del texto y la imagen, Moles (1981) sostiene que es posible transmitir idénticas informaciones en escritura icónica y alfabética pero según Emilio Garrón (1972) el lenguaje natural y la imagen son dos sistemas de significación que mantienen una relación diferenciada entre expresión y contenido por eso en el intento de pasar uno al otro se manifiesta la *irreductibilidad de determinadas porciones del contenido*.

Ligada por su alto grado de iconicidad con la fotografía, la dimensión temporal de la cinematografía la orienta hacia las áreas de la narratividad. Si bien el cine parte de lo documental luego se inclina a la ficción. Pero todo film de ficción de alguna manera *documenta* su propio relato y todo film documental *ficcionaliza* una realidad por la elección del punto de vista; pero más allá de su relación con sus referentes lo que distingue al documental de la ficción son sus estrategias diferenciadas de producción de sentido.

El cine combina imágenes fotográficas móviles, múltiples, organizadas en series continuas y, asimismo, notaciones gráficas, sonido fónico, sonido musical y ruidos;

pero lo específicamente cinematográfico es la imagen móvil y la combinatoria heterogénea de las diferentes materias que lo integran.

Con respecto a las teorías cinematográficas, el autor menciona la tradición formalista que diferencia la imagen de la realidad a la que alude. Destacándose entre otros aportes, el de Rudolf Arnheim (1971) quien considera al cine como una ilusión imperfecta y abstracta de la realidad; como un proceso que reproduce la realidad de una manera diferente a partir de sus limitaciones: bidimensionalidad, reducción de tamaño, sensación de profundidad, ausencia o convencionalidad del color, ausencia del *continuum* espacio-tiempo y carencia de aportaciones de sentidos diferentes a la vista.

La otra teoría cinematográfica, la vertiente realista, considera que el cine presenta *la vida como es* (Sigfried Kracauer, 1960) y que el realizador cinematográfico es el encargado de *leer correctamente la realidad*, puesto que el cine se configura como un instrumento científico adecuado para la exploración de lo real.

En la relación entre la cinematografía y la literatura Genette (1969, 1972, 1983) distingue a la historia o *diégesis* que hace referencia a “lo narrado” del relato, discurso que “narra”. Sin embargo, la tradición cinematográfica prefiere no identificar *diéresis* –o *universo diegético*– con historia, pues reserva esta última denominación para un encadenamiento de acciones; mientras que la *diégesis* se refiere al universo en que esa historia se desarrolla. El carácter necesariamente selectivo del relato cinematográfico, obliga a todo discurso elegir qué sucesos mostrar y, asimismo, establecer una serie de relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo representado (tiempo de discurso) que pueden ser analizadas en términos de *orden, duración y frecuencia*. A diferencia de lo que ocurre en los discursos verbales en los que la expresión *punto de vista* tiene un alcance fundamentalmente metafórico, en los lenguajes icónicos adquiere un sentido literal: toda imagen expresa inevitablemente *un punto de vista*.

Las nuevas tecnologías (telemática, videotex, etc) alteraron el discurso televisual y este nuevo *universo electrónico* es el tema de la Sexta (y última) Parte. Con el magnetoscopio nació una manera de conservar la señal video producida por las telecámaras, y como una exigencia de las propias cadenas de televisión para encontrar un sustituto al mecanismo de almacenamiento de la información a través de la filmación fotoquímica de tipo convencional. A finales de los años setenta, el *video-tape-recording* comienza a ser utilizado por artistas y grupos de personas situados al margen de las cadenas de televisión para la producción de sus propias imágenes. Los artistas utilizan esta escritura videográfica –más cercana a la música

y a la pintura que al cine y la televisión— según Belloir (1981) para el registro de acciones durante sus *performances*, en *investigaciones* sobre el espacio-tiempo y las *instalaciones*, obras de carácter acentuadamente tridimensional escultórico. El avance tecnológico actual marca nuevas perspectivas a la imagen, como la *holografía* (tipo especial de fotografía que crea una imagen tridimensional teniendo como fuente el rayo láser) y las *imágenes sintéticas* (infografías y videografías).

Zunzunegui concluye el trabajo señalando que el objetivo central de la teoría de la imagen es la comprensión del funcionamiento de la representación como instrumento de significación. Esta área de trabajo en el futuro atenderá experiencias como la *image construction* que partiendo de una representación simbólica produce una imagen de la misma; la *image understanding* que recorre el camino inverso al de la *image construction*, al querer producir una representación abstracta de la imagen adecuadamente codificada tanto para el perceptor como para el receptor; y, más recientemente, el trabajo denominado *visión artificial*, que partiendo de la imagen de una escena intenta poner a punto dispositivos capaces de efectuar reconocimientos de objetos presentes en la misma.

En ninguno de estos casos se puede hablar de la existencia de una auténtica *visión sin mirada*, y eso mismo justifica la necesidad de *pensar la imagen*. Porque en el mundo contemporáneo la imagen no es tanto algo que se mira como algo que se piensa. □

María Victoria Cao Leiva

Nota

- * Santos Zunzunegui, catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad del País Vasco, ha publicado varios libros y numerosos artículos sobre el análisis filmico y la teoría de la imagen.