

Nº PASTA 010  
Nº CÓPIAS 014  
DATA 25/09/88

# FIGURAS Y ESTRATEGIAS

*En torno a una semiótica  
de lo visual*

*por*

ALGIRDAS J. GREIMAS · JEAN-MARIE  
FLOCH · FÉLIX THÜRLEMANN · DESIDERIO  
BLANCO · JEAN-FRANÇOIS BORDRON  
PETER STOCKINGER · JACQUES  
FONTANILLE · ALAIN SAUDAN

*selección, traducción e introducción de*  
GABRIEL HERNÁNDEZ AGUILAR





**siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.**  
CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310 MÉXICO, D.F.

**siglo veintiuno de españa editores, s.a.**  
CALLE PLAZA 5, 28043 MADRID, ESPAÑA

portada de germán montalvo

© siglo xxi editores, s.a. de c.v.  
en coedición con la  
benemérita universidad autónoma de puebla

isbn 968-23-1934-x

© actes sémiologiques  
groupe de recherches sémio-linguistiques  
de l'école de hautes études en sciences sociales  
(URL 7 de l'institut national de la langue française, CNRS)

derechos reservados conforme a la ley  
impreso y hecho en méxico/printed and made in mexico

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN <i>Gabriel Hernández Aguilar</i>	7
PRIMERA PARTE: FIGURAS E IMÁGENES	
SEMIÓTICA FIGURATIVA Y SEMIÓTICA PLÁSTICA <i>Algirdas J. Greimas</i>	17
LA ICONICIDAD: EXPOSICIÓN DE UNA ENUNCIACIÓN MANIPULATORIA. Análisis semiótico de una fotografía de Robert Doisneau <i>Jean-Marie Floch</i>	43
LA FUNCIÓN DE LA ADMIRACIÓN EN LA ESTÉTICA DEL SIGLO XVII. A propósito de la "Caridad romana" en <i>El Maná</i> de Poussin <i>Félix Thürlemann</i>	66
FIGURAS DISCURSIVAS DE LA ENUNCIACIÓN CINEMATOGRAFICA <i>Desiderio Blanco</i>	97
SEGUNDA PARTE: PROGRAMACIÓN Y ESTRATEGIAS	
OBSERVACIÓN SOBRE LA INTELIGIBILIDAD DEL INTERCAMBIO <i>Jean-François Bordron</i>	137
PROLEGÓMENOS A UNA TEORÍA DE LA ACCIÓN <i>Peter Stockinger</i>	143
PROPUESTA PARA UNA TÓPICA NARRATIVA DE CARÁCTER ANTROPOMORFO <i>Jacques Fontanille</i>	175
ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL "CASO ALDO MORO" <i>Alain Saudan</i>	202

lineal acentúa la temporalidad. La superficie plástica clausurada aparece predispueta a las manifestaciones míticas.

Más allá de los imperativos del significado, la identidad estructural de los dos modos de significación aparece mucho mejor. Así como parece "natural" que la aprehensión simultánea del sentido profundo del objeto mítico pueda ser desestabilizada y dé lugar a los desarrollos narrativos que lo figurativizan, también se observa el mismo fenómeno de narrativización en los objetos plásticos, autorizando los relatos de la mujer que se desviste y "se naturaliza" o se viste "culturizándose" (Boubat), haciendo aparecer al ave y a la flor codiciada, transformando el lienzo entero en un torso de mujer (Klee). Esos relatos desdoblados y opuestos, habiendo agotado su finalidad, convergen entonces para desembocar en la construcción de esas grandes figuras ambivalentes de mediación —características del pensamiento mítico según Lévi-Strauss— que son la mujer semidesnuda de Boubat subsumiendo y mediatizando la cultura y la naturaleza, o la mujer-flor de Klee permitiendo conciliar al hombre con el cosmos.

1978

## LA ICONICIDAD: EXPOSICIÓN DE UNA ENUNCIACIÓN MANIPULATORIA

Análisis semiótico de una fotografía  
de Robert Doisneau

JEAN-MARIE FLOCH

### 1. INTRODUCCIÓN

La elección de la fotografía de Robert Doisneau (reproducida aquí) se debe sin duda a la originalidad y al humor de la escena tomada en "flagrante delito" (retomando la expresión de Henri Cartier-Bresson) y, sobre todo, al hecho de que ese relato fotográfico implica dos manipulaciones que se encuentran, al menos, en una dirección: la primera tiene como función instalar un sujeto espectador en lo que será una "escena" en la vía pública (se trata, en otras palabras, de un /hacer-mirar/); la segunda nos lleva a encontrarle algún parecido a la imagen mirada (en nuestro caso a la fotografía, pero también, por ejemplo, a una pintura), es decir, a creer en su carácter "icónico" (se trata entonces de un /hacer-creer/). El estudio de esta fotografía quisiera entonces no ser una simple aplicación de un modelo semiótico —construido a partir de textos lingüísticos— de la manipulación a la imagen narrativa sino servir también de reflexión a los semiotistas visuales en lo referente a la estructura de la enunciación característica de los enunciados (visuales) icónicos y a los contrastos que en ella se observan o se establecen.

### 2. PRIMERA MANIPULACIÓN: EL /HACER-MIRAR/

#### 2. 1. /ver/ y /mirar/

Este primer programa (PN1) se ha formulado en la introducción como un programa de manipulación. Además, necesitamos justificar que /mirar/ puede ser definido como un hacer.



Robert Doisneau, "Fox-terrier en el Pont des Arts", 1953 (en R. Doisneau, *Trois secondes d'éternité*, Contrejour, 1979).

Para demostrar la oposición /ver/ vs. /mirar/ retomaremos la definición de "ver" dada por los diccionarios (*Petit Littré* y *Petit Robert*): ver es "recibir las imágenes de los objetos por el órgano de la vista". Ver es entonces la lexicalización de un enunciado de estado conjuntivo (no ver se referiría al del estado disjuntivo correspondiente). El sujeto /yo/ de "yo veo" es un sujeto sintáctico de estado y no un sujeto semiótico: recordemos que a los dos tipos de enunciados elementales —enunciado de estado y enunciado de hacer— corresponden dos tipos de sujetos, los sujetos de estado que se caracterizan por la relación de unión con los objetos de valor y los sujetos de hacer definidos por la relación de transformación; el sujeto semiótico se define en el esquema narrativo como el sincretismo del sujeto de hacer y del sujeto de estado.

Consideremos ahora el sentido de "mirar": poner atención en... dirigir o fijar la vista en... (*Petit Littré*); hacer como que veo, aplicarse a ver... (*Petit Robert*). /mirar/ aparece como una transformación —entre un enunciado de estado disjuntivo y un enunciado de estado conjuntivo (entre no ver y ver)— donde el sujeto sintáctico de estado es también el sujeto operador de la transformación. El sujeto de /mirar/ es un sujeto semiótico y no únicamente un sujeto sintáctico. /mirar/ (así como en /escuchar/ por oposición a /oír/) es un enunciado de hacer conjuntivo reflexivo; se opone a un hacer conjuntivo transitivo como dar a ver o hacer ver (se observará que /hacer-ver/ no es considerado aquí un factitivo).

El estudio semántico de /mirar/ permite añadir que se trata de un hacer cognoscitivo y que representa, junto con /escuchar/, por ejemplo, una clase particular de hacer cognoscitivos: los hacer perceptivos. Así, /mirar/ provendría de lo cognoscitivo visualizado. Esa "visualización" de lo cognoscitivo se situaría, en el recorrido generativo, en el nivel de la tematización: nivel lógicamente anterior al de la figurativización.<sup>1</sup> Por otra parte, la /mirada/ como proceso puede ser aspectualizada y se observa que es esa aspectualización la que recibe una figurativización "somática", por ejemplo:

<sup>1</sup> Para las definiciones de esos niveles, así como para la comprensión del recorrido generativo, remitimos al lector a la obra de A.J. Greimas y J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, Hachette, 1979. [Versión española: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trad. de E. Ballón Aguirre y H. Campodónico, Madrid, Gredos, 1982.]

- dirigir su mirada, voltear los ojos: *incoatividad*;
- no quitarle los ojos: *duratividad*;
- echar un vistazo: *no-duratividad*;
- frotarse el ojo, clavar la vista: *tensividad*...

Gracias a la aspectualización encontramos en el desarrollo del proceso /mirar/ la posibilidad de generar diferentes programas narrativos somáticos parciales. Esa doble naturaleza del /mirar/, cognoscitiva (fundamentalmente) y pragmática, será esencial para comprender las condiciones en las que se da la sintaxis discursiva (espacialización y actorialización), a las cuales son sometidos los sujetos manipulados de los PN1 y PN2, y para determinar los espacios cognoscitivos parciales correspondientes a las diferentes relaciones topológicas de los actores.

## 2.2. Análisis de las estructuras semionarrativas

2.2.1. *Estructuras inicial y final de la manipulación.* Si /mirar/ ha sido definido como un programa narrativo, /hacer-mirar/ será entonces considerado y estudiado como una manipulación (un hacer-hacer): puede ser tratado, por consiguiente, como una estructura contractual, comparable a la de la comunicación, y como una estructura modal: esta última especificando a la primera para poder dar cuenta de ese relato fotográfico particular.

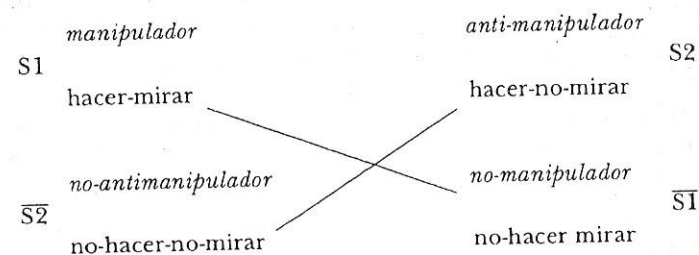
El objeto-saber de esa comunicación lo constituye el saber transmitido al destinatario apoyándose en el deseo del destinatador-pintor de ver realizado por el paseante el programa que le ha asignado: el de /mirar-pintar/. En la estructura canónica de esa propuesta de contrato:

$$S1 \rightarrow [S2 \cap O1 (O2(O3))]$$

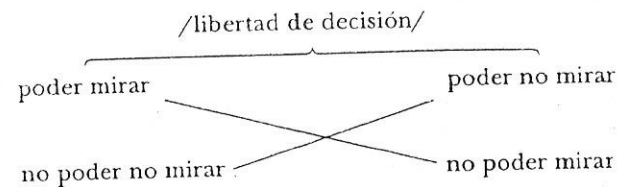
O1 representa el saber, objeto de la comunicación; O2 el querer del pintor-destinador y manipulador; O3 la realización del programa donde S2 (el paseante) es el sujeto actualizado: el /mirar-pintar/; S1 el destinador-manipulador: el pintor; S2, por último, el destinatario-manipulado: el paseante.

En la fotografía de R. Doisneau, el pintor pinta "en público" o, más exactamente, pinta no en la intimidad y el secreto de su estudio sino afuera, ahí donde pueden circular y, de hecho,

circulan los paseantes. En ese sentido, el pintor deja mirar a los que pasan. El rol actancial o protoactancial del pintor sería entonces en ese momento del relato el de un no-antimanipulador (sujeto de un /dejar-hacer/), ocupando en el cuadrado semiótico de la manipulación la posición no S2:



Si consideramos el objeto marcado por el saber transmitido (el objeto O2 de la estructura canónica, cf. *supra*), conviene entonces especificarlo como un /no querer/ del pintor que conduce a un /no mirar/ del paseante. En esa situación narrativa inicial de la manipulación, donde el destinador es un no-anti-manipulador y está modalizado según el /no querer (S2 no hacer)/, y el estatuto modal del destinatario en vías de ser manipulado corresponde a la posición /libertad de decisión/, sólo si conservamos el momento de su actualización (aquí, la modalidad del poder):



La estructura semionarrativa de esta manipulación 1 será definida por el cambio de modalización del sujeto S2, y se ubicará en la posición /falta de libertad/: no poder no mirar; situación en la que al destinador corresponderá cambiar a un rol protoactancial. Ésas son las condiciones de producción características de la situación final, presupuesta por la realización del PN asignado al sujeto S2, de la manipulación efectiva. Analicémoslas ahora más de cerca.

2.2.2. *La doble naturaleza del objeto propuesto a la mirada.* ¿Cómo llega el destinador a imponer al destinatario un querer mirar susceptible de transformar su /libertad de decisión/ en /no poder no mirar/?

Necesitamos analizar el hacer persuasivo del destinador y el hacer interpretativo del destinatario de la comunicación manipuladora y, para hacerlo, necesitamos interrogarnos acerca de la naturaleza del objeto de valor propuesto a la mirada del destinatario. El pintor no pinta delante de los paseantes un cuadro cualquiera; pinta un desnudo (el hecho de que lo pinte con una modelo será tomado en cuenta más tarde, en el análisis de la manipulación 2: el /hacer creer/; y justificado en 3.1.3.). Se trata, además, de un desnudo femenino: el "sujeto" del cuadro se reconoce perfectamente por los rasgos figurativos (en el sentido semiótico) que caracterizan, de manera bastante convencional, el desnudo femenino en un dibujo: silueta alargada, curvas pesadas y formas-tipos de los senos (casi se podría decir "signos-abreviaciones").<sup>2</sup>

Lo que mira el paseante, o aquello que el pintor propone a la mirada del paseante, es un objeto doble: un pintor tratando de pintar —el objeto es entonces por sí mismo un proceso— y una mujer desnuda. Asimismo, reconocemos una doble dimensión en el hacer persuasivo del destinador-pintor: como pintor pintando frente a los paseantes y permitiéndoles que lo miren pintar, el destinador se apoya en la modalidad del saber en el sentido de dejar entrever que juzga al paseante capaz de apreciar su trabajo o, al menos, de estar interesado en la práctica de su arte. Para el destinador se trata de una forma como cualquier otra de jugar sobre una imagen valorizante para el destinatario y, por esa vía, seducirlo al emitir un juicio, si no positivo tampoco negativo, sobre su competencia cognoscitiva.

Se observará que en el cuadrado de la manipulación la posición contradictoria de la que ocupa efectivamente el pintor en nuestra fotografía es la de un antimanipulador, es decir, la de un pintor que intentaría esconder lo que hace o el tema de su cuadro con una cierta posición de su cuerpo, excluyendo además al paseante del "mundo del arte", acción que para el paseante

<sup>2</sup> Hemos estudiado en otra parte ("Un nu d'E. Boubat") cuál podría ser el contenido abstracto y temático de este tipo de discurso visual planario.

tendría, sin duda, un efecto disfórico. El pintor, en la fotografía, está descentrado en relación con el cuadro; y ese descentramiento es a la vez necesario para que su ojo vaya y regrese de la modelo al lienzo y favorece a quien lo mira trabajar y contemplar el tema tratado.

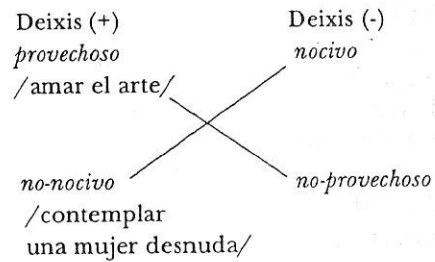
Por otra parte, ese hacer del pintor que es la reproducción le da al paseante la ocasión de contemplar a una mujer desnuda. El destinador-pintor se apoya entonces en el poder, en la dimensión pragmática, proponiendo al destinatario un objeto de valor descriptivo: la desnudez femenina o, más exactamente, el "placer discreto" para un pequeño burgués de contemplar a una mujer desnuda, largamente y sin que "los otros" encuentren algo que reprocharle.<sup>3</sup>

Se habló más arriba de "doble naturaleza" del objeto sometido al hacer interpretativo del destinatario y se habrá notado que, situado en las dimensiones pragmática y cognoscitiva, es siempre positivo. Conviene observar que la contemplación del cuadro o de su tema es concomitante con la ejecución de éste; es esa concomitancia, simultaneidad de dos duratividades, la que constituye la valorización positiva de la situación tanto para el pintor como para el paseante. Ese pintor, al instalar su caballete en público para pintar un desnudo femenino, aprovecha la indistinción temporal de los dos PN: mirar pintar y contemplar a una mujer desnuda; hay un público sin reconocer haberlo buscado.<sup>4</sup> El pequeño burgués que pasca a su perro y se inclina para mirar el cuadro aprovecha también esa indistinción en la medida en que los dos recorridos narrativos que le han propuesto ejecutar

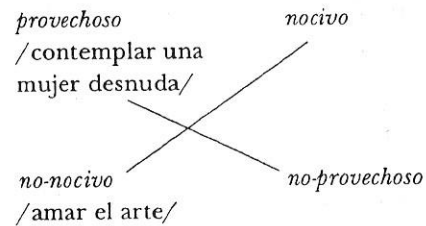
<sup>3</sup> El sombrero de fieltro, por ejemplo, puede considerarse como un rasgo figurativo distintivo del estado social, e ideológico, del paseante de la fotografía, en oposición al sombrero maltratado del "artista". Pasa lo mismo con el abrigo bien cerrado en oposición a la chamarra amplia, o los zapatos de piel negros en oposición a los gruesos zapatos de suela de goma. R. Doisneau, en otra fotografía (un "clásico" de la instantánea), ha retomado este tema del "placer discreto" del pequeño burgués: en esta última, un pequeño burgués se aprovecha del hecho de que su mujer le muestra un cuadro expuesto en el aparador de una galería para, de reojo, contemplar sobre un cuadro erótico a una mujer desnuda frente a su espejo, con las medias negras caídas sobre las piernas.

<sup>4</sup> Un dibujo de J.J. Sempé sobre un muelle del Sena (¡también ahí!) ilustraría esta posibilidad narrativa: un pintor, que no está rodeado de principiantes o de curiosos como lo están otros dos pintores, exclama con los puños sobre las caderas: "¡Pero qué bonito es lo que acabo de hacer!"

son, uno, provechoso, el otro, no nocivo (los dos situados entonces en la deixis de lo positivo):



Por otra parte, podríamos considerar que este cuadrado sólo ofrece una interpretación posible, la de las valorizaciones en función de lo social, es decir, para los valores según el *parecer*. Sin embargo, una valorización "individual", según el *ser*, también es posible:



2.2.3. *El saber del manipulador.* La competencia del manipulador aparece en esta fotografía como surgiendo a la vez del saber-ser y del saber-hacer, de lo paradigmático y de lo sintagmático: saber-ser puesto que el manipulador ejerce un saber sobre los valores del mundo del destinatario manipulado; saber-hacer ya que logra transformar a un destinatario en sujeto manipulado de un programa parcial de su propia búsqueda; saber paradigmático: el manipulador utiliza u organiza las relaciones, los tipos de relaciones entre los diferentes objetos propuestos al destinatario, haciéndolos contradictorios o compatibles; saber sintagmático, por último: el manipulado no puede no ejecutar el programa propuesto por tener que ejecutar algún otro aceptado por él con anterioridad.

El estudio sintagmático del PN del paseante nos muestra có-

mo el querer-hacer dirigido a su PN de base (contemplar una mujer desnuda) transforma la actualización de lo que es también para él un PN parcial: ver el cuadro terminarse o mirar al pintor pintar. El pequeño burgués que pasea a su perro, pudiendo mirar al pintor pintar o no mirarlo, desde que quiere contemplar el desnudo, y lo contempla efectivamente, no puede no mirar su ejecución. La inteligencia sintagmática, si se puede decir, de la que hace gala el pintor-manipulador consiste en concebir o en reconocer un programa parcial (en relación con su propio PN de base) que sea también un programa parcial para un sujeto virtualmente en busca de otros valores. Asimismo, la manera en que se inscribe el PN objeto de la manipulación en la sucesión de los PN respectivos de los dos sujetos de la comunicación manipuladora es, según nuestro punto de vista, interesante para una tipología de las manipulaciones, entre otras ya esbozadas o profundizadas.

### 2.3. Análisis del componente discursivo

2.3.1. *La conexión de dos universos.* Para finalizar el estudio de esta primera manipulación realizaremos algunas observaciones en torno a su componente discursivo, observaciones que nos serán útiles para el estudio de la segunda manipulación.

Los roles actanciales de destinador-manipulador y de destinatario-manipulado están acoplados a los roles temáticos del /pintor/ y del /pequeño burgués/. Esos roles temáticos parecen provenir de configuraciones discursivas bastante diferentes, pero los recorridos figurativos particulares que subsumen, o se "condensan", si se puede decir así, en esta fotografía (/pintar en público/ y /sacar al perro/), aunque sean seleccionados en sus configuraciones respectivas, remiten, por un lado, al /espectáculo/ y, por el otro, al /recorrido/: dos temas ligados también al /paseo/ y que constituyen una configuración susceptible de proveer los conectores de isotopías figurativas necesarios para la puesta en discurso (en el sentido semiótico del término) de esa manipulación.

El rol temático del /paseante/ permite desarrollar sintagmáticamente un recorrido figurativo favorable, en particular, a una modalización inicial del destinatario-manipulado en sujeto libre

de sus decisiones (pudiendo mirar o no mirar). En efecto, el paseo sugiere una libertad del paseante de ir a donde más le plazca, de regresar sobre el mismo camino o de detenerse, así como una cierta disponibilidad para dejarse retener por alguna escena de la calle. Por otra parte, subrayemos que /pasearse/ se entiende como reflexivo y como transitivo, y nuestro pequeño burgués paseando su perro es el sujeto de un /pasear/ transitivo. Tal vez no exageremos al subrayar que los "paseos transitivos" son de un carácter diferente, de una naturaleza diferente a los "paseos reflexivos": mientras que el que "se pasea" es un individualista, saboreando su libertad de hacer lo que quiere y de hacerlo para sí mismo, aquel que "pasea" al perro, los niños, la abuela o la familia parece formar parte de ese mundo que aquí se ha optado por llamar —bastante arbitrariamente y sin matiz peyorativo— el universo pequeñoburgués, donde las molestias del trabajo se sustituyen por las obligaciones del ocio. Todo paseo no es vagancia.

2.3.2. *El paseo: recorrido y espectáculo.* La configuración discursiva del /paseo/ subsume entonces dos subconfiguraciones: el /paseo-recorrido/ y el /paseo-espectáculo/. Constituye así una configuración privilegiada para la actorialización y la figurativización de un programa narrativo tal como ese "programa perceptivo" es asignado por el destinador al destinatario.

Como el paseo es un recorrido, la detención del paseante —los pies juntos— marca la aceptación del contrato propuesto y su deseo de mirar interrumpe según sea necesario el paseo de su perro. Su cuerpo inclinado, si bien conserva su rigidez, puede ser interpretado como la marca, gestual, de la tensividad en el proceso en el que se desempeña como sujeto manipulado.<sup>5</sup> Por último, un paseo detenido resulta de un hacer espacial creador de una articulación topológica a lo largo de la pasarela donde se sitúa la escena. El paseante —¿de qué lado viene? poco importa— se ha colocado a la derecha del pintor, es decir, del lado más favorable para una vista completa del cuadro; y no a

<sup>5</sup> Se había reconocido, en 2.1., en el programa narrativo /mirar/ la dimensión pragmática (o más exactamente somática), y recordamos que ésta había sido analizada como la dimensión de la actualización del proceso. Nos parece que se trata aquí también del mismo caso.

la izquierda, desde donde habría podido ver a la modelo. Encontramos aquí dos observaciones ya hechas en el análisis del componente semionarrativo: la posible elección del lugar para el paseante —el destinatario— corresponde a la no-antimanipulación inicial estudiada más arriba. Colocado a la derecha, el paseante sólo se interesa en el cuadro que se está elaborando y no, como hubiera podido ocurrir, en la fidelidad de la reproducción.

El paseo como espectáculo permite comprender cómo las acciones situadas sobre la pasarela devienen para el paseante "escenas de la vía pública", es decir, objetos de comunicación de los cuales el paseante es el destinatario. El paseo, como trayecto o recorrido; instauraba al paseante como sujeto; como espectáculo, le otorga el segundo rol actancial que lo constituye como sujeto manipulable: el de destinatario. No regresamos aquí a la "doble naturaleza" del espectáculo-objeto: un pintor tratando de pintar y un desnudo femenino; es necesario anotar, sin embargo, que bastará con que el objeto del mirar sea el cuadro —es decir, un enunciado figurativo— para que se pueda "enganchar" una nueva manipulación, una manipulación que conduce a la "iconicidad" del cuadro-discurso, sobre la modalización veridictoria de esa figuratividad, y que constituirá la manipulación 2, planteando el problema de la "iconicidad" como contrato enunciativo.

2.3.3. *Resemantización de un topónimo: la "Pasarela de las Artes".* Por último, no podemos dejar pasar el hecho de que esta escena no transcurre en cualquier lugar, que la pasarela es identificable para quien conoce París: el pintor instaló su caballete sobre la "Pasarela de las Artes", frente al Instituto que abriga a las Academias. Lugar ideal para un pintor que busca ser reconocido como tal, aun si la "gloria" que obtiene por su desempeño manipulador no tiene la grandeza de aquellas otorgadas bajo la Coupole (las motivaciones de este pintor no parecen decididamente provenir de la pura y exigente pasión de crear!). La "Pasarela de las Artes" es, por otra parte, un lugar propicio para sacar a pasear a un perro: ¿hay ahí mecheros de gas? Asimismo, para el enunciatario dotado de una cierta competencia cultural (conocimiento de París), este relato fotográfico aparece como el aprovechamiento narrativo de un topónimo resemanizado.



De simple nombre propio que permite un anclaje geográfico que se dirige a la producción de un efecto de sentido "realidad", la "Pasarela de las Artes" recibe un nuevo vertimiento semántico todavía abstracto, pero suficiente para que desempeñe un rol temático.

### 3. SEGUNDA MANIPULACIÓN: LA DEL PERRO-NARRADOR

#### 3.1. *La iconicidad: un contrato enunciativo*

3.1.1. *Una definición semiótica de la iconicidad.* La segunda manipulación atañe a la iconicidad del cuadro, así como a la de la fotografía misma. Nos encontramos, pues, ante un /hacer-creer/ cuyo objeto es la "fidelidad", el "parecido" del cuadro con la "realidad". Por tanto, definiremos la iconicidad como el estatuto (modal) veridictorio de la dimensión figurativa de un discurso. Es decir, desde un punto de vista generativo, como la producción de un efecto de sentido "realidad" por medio de procedimientos discursivos que pueden ser de naturaleza semántica y/o sintáctica. Sin embargo, el objetivo de este estudio no permite desarrollar aquí el conjunto de las posiciones tanto epistemológicas como metodológicas implicadas en una definición como ésta,<sup>6</sup> tampoco estudiar cada una de las cuatro posiciones veridictorias definidas por los términos de segunda generación producidos por el cuadrado semiótico del ser y el parecer, mucho menos mostrar cuáles serían los tipos de enunciados visuales planarios que les corresponderían. Pero podemos precisar que lo "icónico" propiamente dicho (y únicamente la denominación tiene algo que ver con las tesis de Ch. Peirce) sólo representa una de las cuatro posiciones de la iconicidad: la definida por lo /verdadero/: ser + parecer. El /creer/, como performance, resulta del hacer interpretativo de un destinatario y, correlativamente, del hacer de un sujeto-destinador cuyo objeto es el valor de los valores que serán (o no serán) asumidos. Si podemos juzgar, luego de haber reconocido en el cuadro figuras del mun-

<sup>6</sup> Hemos desarrollado esas posiciones en el número 4/5 (mayo 1978) del *Bulletin* editado por el Grupo de Investigaciones Semio-lingüísticas de la EHESS.

do natural, que éste tiene algún parecido, estamos dando a todo o a un fragmento del discurso, y no a esas figuras tomadas por separado, un valor de /verdad/. En términos de análisis narrativo, implica también el cumplimiento de un contrato propuesto por un Destinador, el cual, en última instancia, puede ser considerado como la cultura-herencia o, más precisamente, como el uso, en el sentido hjelmsleviano del término. Sólo bajo esas consideraciones el /hacer-creer/ puede ser considerado aquí como un /hacer-hacer/.

3.1.2. *El creer-verdad del enunciatario.* En la fotografía de R. Doisneau el objeto de la persuasión es el decir verdad del enunciatario-pintor —el cuadro es el enunciado— y el contraobjeto es el creer-verdad del sujeto que mira. Encontramos ahí los elementos definitorios de un "contrato enunciativo" o "contrato de veridicción". Recordemos cómo define A.J. Greimas el contrato enunciativo: "Cuando el objeto del hacer persuasivo es la veridicción, el decir-verdad (o falsedad, mentira, etc.) del enunciatario, el contraobjeto cuya obtención se prevé consiste en la 'confianza', el 'crédito' o, sencillamente, en el creer-verdad que el enunciatario atribuye al estatuto del discurso enunciado. Aquí se trata de una forma particular del contrato fiduciario que designamos contrato enunciativo o contrato de veridicción: recae entonces sobre el discurso-enunciado en cuanto objeto de saber, valorizado a causa de su modalización."<sup>7</sup>

3.1.3. *Observación.* Una observación importante sobre la posición sintagmática de ese /hacer-creer/: presupone considerar el enunciado como discurso figurativo y se sitúa (lógicamente) "después" del /hacer-mirar/. Pero se sitúa, sobre todo, "entre" el hecho de reconocer el tema del cuadro (una mujer desnuda) y el hecho de mirar ese cuadro, como si efectivamente éste fuera el sustituto de la realidad.

El dueño del perro optó, recordémoslo, por mirar únicamente el cuadro. Se podría decir que de alguna manera el /creer-verdad/ hace la diferencia entre /mirar un desnudo/, programa

<sup>7</sup> A.J. Greimas, *Maupassant. La sémiotique du texte*, París, Seuil, 1976, p. 198. [Versión española, *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*, trad. de Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1983, p. 206.]

estético, y / (creer que ahí) contemplar una mujer desnuda/, programa erótico. Volvemos a encontrar aquí la ambigüedad del hacer cuya realización era propuesta por el pintor aunque ahora comprendemos cómo es generada, y la dimensión fundamentalmente cognoscitiva del programa efectuado por el pequeño burgués.

### 3.2. *Los espectáculos respectivos de los dos paseantes: el pequeño burgués y el enunciatario*

Si el objeto del querer transmitido en la comunicación manipuladora 2 es el cumplimiento de la asunción de la iconicidad del cuadro, sólo nos falta identificar a los sujetos de esa comunicación. La manipulación está situada sintagmáticamente antes de la realización efectiva del programa narrativo propuesto por el manipulador. Asimismo, se trata de hacer aquí la distinción entre el rol actancial del destinatario de la comunicación manipuladora, sujeto de un hacer interpretativo que lo condiciona (o no) a aceptar el contrato, y el estatuto actancial del sujeto manipulado, que realiza efectivamente el programa propuesto (ya que ha aceptado el contrato).

Esa distinción de las dos posiciones necesita y justifica la oposición que hacemos entre el pequeño burgués dueño del perro y el sujeto que mira la fotografía (y el cuadro al mismo tiempo): el enunciatario. Se hubiera podido considerar que el dueño del perro era la proyección del enunciatario en el enunciado y su actorialización. Varios de los elementos del estudio de la primera manipulación parecen confirmar esa hipótesis, el dueño del perro aparece como un narratario, actante de una enunciación enunciada producida aquí por un embrague enuncivo.<sup>8</sup> Podemos, entonces, formular lo siguiente:

a] al igual que el dueño del perro, el enunciatario es el sujeto del programa /mirar a un pintor pintar un desnudo/ y, como tal, también es manipulado por el pintor;

b] él es también un paseante, y quizás un paseante "reflexivo",

<sup>8</sup> Remitimos al lector al *Diccionario razonado* citado más arriba; el procedimiento del embrague enuncivo será definido y justificado, para los fines de nuestro análisis, en el estudio de la segunda manipulación (en 3.5).

que goza de un espectáculo y, por el juego de la segregación de los planos de la imagen (organización del espacio representado), se sitúa en el mismo espacio articulado de esa escena en la vía pública.

Pero la oposición que se establece entre los dos sujetos se vuelve necesaria al tomar en cuenta esos mismos elementos narrativos y discursivos. El que mira la fotografía no sólo tiene por enunciado el "acontecimiento" que constituye ese pintor tratando de pintar un desnudo sino un acontecimiento más complejo: un pequeño burgués detuvo el paseo de su perro para abstraerse en la contemplación de un desnudo femenino. Desde ese momento el enunciado-fotografía puede ser analizado como un discurso articulado a partir de un desembrague interno. Los dos actantes del enunciado son definidos por una estructura de diálogo: uno de ellos, el pintor, "desembraga" para desarrollar así un enunciado. Si se toma el punto de vista del pintor-manipulador, su arte coexiste en su autopuesta en escena y la línea negra en el suelo de la Pasarela figura visualmente el desembrague interno, produciendo un "efecto de referencialización" que constituye el primer plano de la fotografía en "situación real". Si tomamos, por el contrario, el punto de vista del dueño del perro—sujeto manipulado—, es el marco del cuadro el que figura los límites del enunciado. Y ese enunciado, el cuadro que el pequeño burgués mira, asemeja una ventana a través de la cual la mujer es visible en último plano.

Esta última observación —e insistimos sobre este punto— nos muestra que todo nuestro análisis de la actitud del dueño del perro se centra en el punto de vista del enunciatario.<sup>9</sup> Ahora bien, para él, el cuadro, como enunciado figurativo, proporciona las figuras "faltantes" del mundo natural que constituyen la escena en la vía pública fotográfica. Para el pequeño burgués lo que esconde el cuerpo del pintor es una parte del cuadro; para

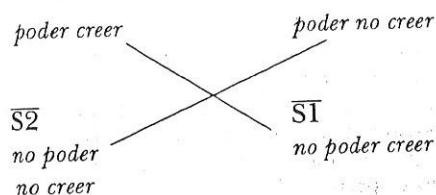
<sup>9</sup> Como lo plantea A.J. Greimas a propósito del silencio observado por "los dos amigos" en el cuento de Maupassant: "...la interpretación que podemos brindar de ese *hacer interpretativo* sólo se apoyará, por un lado, en el conocimiento de los resultados en los que desemboca (el rechazo del intercambio) y, por el otro, en lo que nuestra condición de enunciatarios nos permite saber acerca de S1: tanto respecto de la posición actancial que ocupa en el relato como de los vertimientos semánticos que recibe. Dicho de otra manera, nuestro propio hacer interpretativo descansa únicamente sobre nuestro conocimiento del contexto discursivo" (*Maupassant, op. cit.*, p. 203 [p. 211]).

quien mira la fotografía, y sobre todo a la modelo, ve la "realidad" en la medida en que, al ser la fotografía connotada como la reproducción objetiva —mecánica— de la realidad, lo que rodea al cuadro es tan "real" como lo puede ser para el pequeño burgués.<sup>10</sup> Este último es, por decirlo así, abstraído de una "realidad" que la fotografía muestra pero solamente en parte. Así, el enunciatario tiene que plantearse la pregunta que el pequeño burgués no se plantea sobre el estatuto veridictorio del cuadro.

Por otra parte, si admitimos que también corresponde al enunciatario desempeñar el rol temático del /paseante/, podremos darnos cuenta cómo se aprovecha la subconfiguración del /espectáculo/. La espacialización del enunciatario, elemento de la sintaxis discursiva, corresponde en el plano semionarrativo a la inscripción de ese actante en un espacio cognoscitivo parcial diferente de aquel donde el pequeño burgués encuentra el cuadro como parecido; diferente también de aquel que podría haber ocupado si se hubiera situado a la izquierda del pintor. El hacer interpretativo del enunciatario conducirá entonces a dos enunciados figurativos: la "realidad" que rodea al cuadro y el cuadro mismo.

### 3.3. El carácter polémico de la comunicación manipuladora 2

3.3.1. *Los sujetos en conflicto.* De esta forma, el enunciatario es el destinatario de dos enunciados figurativos emitidos por dos destinatarios opuestos y serán designados por sus roles temáticos respectivos: el /pintor/ y la /situación/. El pintor pretende establecer al enunciatario en el rol protoactancial definido por la posición modal no S2 del cuadrado semiótico del poder-creer; la "situación" tiende a establecerlo en el rol contrario, no S1:



<sup>10</sup> Regresaremos sobre este punto en 3.5.

Pintor y situación se constituyen respectivamente en sujeto persuasivo y sujeto contrapersuasivo: uno atenúa la manipulación, el otro la antimanipulación. Al talento del pintor, a su saber-hacer, se opone una competencia de la situación con carácter de autoridad, de querer ("la situación quiere que...", "la situación no permite...", "la situación exigiría...": tantas otras expresiones que justificarían tal competencia).

Por otra parte, los rasgos figurativos del enunciado del pintor se oponen a los de la "realidad" del enunciado de la situación: la mujer representada en el cuadro está desnuda, pero el pie visible de la modelo, aunque se trate de ese pie "faltante", armonioso en su movimiento y en el eje del cuerpo pintado, está calzado. Si la banca donde la mujer está sentada puede ser el equivalente de la banca "real" que está visible, los árboles sin hojas de los andenes no pueden de ninguna manera estar asociados a una época ideal para permanecer desnudos en la calle. ¿Cómo saberlo? El pintor, al adoptar un encuadre de su sujeto en "medio plano", no ha representado los árboles. Y la modelo, entonces, pudo haberse quedado calzando sus zapatos. Ninguna figura de uno u otro enunciado proviene de un solo recorrido figurativo que, al seleccionarla, hiciera imposible la concomitancia de la figura contraria.

3.3.2. *Figuratividad e iconicidad.* No es, pues, el hecho de tomar en cuenta cada una de las figuras de los dos enunciados lo que permitiría atribuir a uno o al otro el estatuto de discurso /verdadero/. Al parecer, el /creer-verdad/ se basa en un hacer evaluativo global y no en un hacer analítico, en un reconocimiento "punto por punto". Además, este hacer evaluativo conduce no hacia una figura sino hacia la naturaleza del encadenamiento de las figuras e intenta homologarlas con el conocimiento que posee del mundo (como proceso) el sujeto interpretativo.

Proponemos la siguiente hipótesis: el reconocimiento del carácter figurativo de un enunciado proviene de un hacer interpretativo inductivo, pero la atribución de su valor icónico proviene de un hacer deductivo. Retomamos aquí, y tratamos de aplicarla a nuestro análisis, la oposición que introdujo A.J. Greimas entre esas dos formas del hacer interpretativo:

Ese hacer [interpretativo] apunta [...], a partir del nivel fenoménico del

parecer dado, a reconocer y determinar el estatuto del nivel noumérico del ser. El nivel anagógico, diferente del de las apariencias, puede ser reconocido bien sea por procedimientos *generalizantes*, que extienden la indagación al conjunto del contexto, bien sea por procedimientos *universalizantes*, que buscan identificar el fenómeno dado remitiéndolo al conjunto de los conocimientos sobre el mundo. El primero tipo de este hacer se apoya en la dimensión pragmática del discurso, y el segundo en su dimensión cognoscitiva.<sup>11</sup>

3.3.3. *Los Destinadores*. Los enunciadores de esos enunciados, a la vez contrarios y quizás unidos, encuentran su fuerza de persuasión gracias a que son los sujetos delegados de Destinadores más abstractos y más poderosos, si se puede decir. En el marco de esa comunicación dirigida, por un lado, a /hacer creer/ y, por otro, a /hacer no creer/, el pintor es el sujeto delegado de la /pintura/ y la situación de la /normalidad social/: la /pintura/ se comprende aquí como el uso social que el sentido reconoce a la pintura, uso que descansa en su "naturaleza" mimética. Vemos ahí que si el sujeto manipulado, al aceptar asumir la iconicidad del cuadro, gana ese instante de abstracción del mundo y de contemplación de una mujer desnuda, el Destinador-manipulador asegura, de alguna manera, su perennidad, se hace olvidar todavía más como uso, como connotación histórica y relativa.

El antidestinador persigue la misma búsqueda. La Normalidad de las prácticas sociales trata que a toda realidad vivida se le reconozca su carácter icónico (en el sentido definido más arriba). Es decir, intentar que cada momento de vida no sea resentido ni como /falso/ ni como /mentiroso/ o /secreto/ sino como /verdadero/. Por otra parte, ese antidestinador puede ser considerado como incompatible con una cierta concepción de la fotografía poética, precisamente como la de R. Doisneau, la de H. Cartier-Bresson, A. Kertesz o también Izis; todos ellos fotógrafos-ambulantes en busca de "objetivos casuales" y que comparten una ideología surrealista que pone de relieve los antivalores de la Normalidad. (Dicha incompatibilidad se encontrará en el análisis de ese actor que todavía no hemos estudiado: el perro.)

<sup>11</sup> A.J. Greimas, *Maupassant, op. cit.*, pp. 187-188 (p. 197).

Una última observación sobre los Destinadores: los dos Destinadores, como usos, remiten a la competencia del enunciatario; competencia que llamaremos "cultural" y que es definible en el plano semionarrativo como un saber sobre los /deber ser/ (correlativamente el enunciatario se afirma como dotado de un metasaber). En ese sentido, se puede decir que las dos tentativas de manipulación no conducen a la instauración de un contrato fiduciario (o a su no-instauración) sino constituyen pruebas en las que el destinatario debe reactualizar los contratos ya aceptados. En ello radica, en parte, que el relato fotográfico de R. Doisneau encuentre su originalidad y su interés para el semiotista: el destinatario se encuentra a sí mismo en la disyuntiva de reactualizar uno u otro de los dos contratos de veridicción, aunque fueron naturalmente concebidos como compatibles ya que ambos provenían de lo /verdadero/. El hacer interpretativo del destinatario-enunciatario, modalizado como "dilema" —/no poder no seleccionar/—, conduce entonces al valor de los dos valores: lo /real/ y lo /reproducido/.

#### 3.4. *El fracaso de la comunicación manipuladora de la /situación/*

3.4.1. *Espacialización del enunciatario*. El análisis de las comunicaciones manipuladoras polémicas ha conducido al hacer interpretativo del destinatario-enunciatario. ¿Qué hay del hacer persuasivo de cada destinador-enunciatario?

Si se acepta la hipótesis propuesta (en 3.3.2.) según la cual la iconicidad resultaría de un hacer evaluativo que conduce al encadenamiento de las figuras del enunciado y sanciona su conformidad a los encadenamientos figurativos estereotipados, se dirá que la puesta en perspectiva del cuadro (por la convergencia de las rectas horizontales de la banca y la segregación de los planos) tiene como objetivo constituir un desarrollo de los elementos figurativos conforme a la condición —connotada como "real"— de la visión de las cosas: éste se realiza a partir de un punto de vista único. La puesta en perspectiva única, al espacializar y actorializar al mismo tiempo al que mira el espacio perspectiva representado, puede ser considerada como un procedimiento sintáctico de iconización. También es necesario subrayar que toda iconización es relativa de lo que está culturalmen-

te dado por la "realidad": la puesta en perspectiva única no es en sí iconizante.

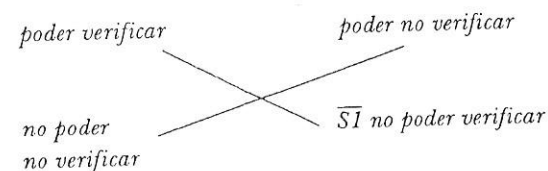
En el mismo terreno argumentativo, la /situación/ combate la tentativa del /pintor/: instala también al enunciatario. El plano determinado por el cuerpo del pintor esconde a la modelo y la relación de los dos ejes del espectáculo y de la Pasarela ubican al enunciatario en el lugar más amplio del espacio reproducido, lugar que desde ese momento está en posibilidades de aceptar del enunciatario un programa espacio-cognoscitivo (inclinarse, como lo hace a la derecha el dueño del perro, o desplazarse). Cuando la mirada se sitúa a la mitad de la fotografía, la intersección de los ejes del espectáculo y del borde de la Pasarela forman un ángulo agudo que determina el lugar ocupado por el dueño del perro y un ángulo muy abierto que determina un lugar vasto e inocupado, precisamente del lado del pintor, en el que la modelo será enteramente visible. Esa incitación al desplazamiento, esa disposición "dinámica" del espacio representado es poderosamente manifestada por la oblicuidad de las dos líneas del borde de la Pasarela y de su pretil, oblicuidad subrayada aún más por esa línea negra a los pies del pintor.

3.4.2. *La verificación imposible.* Para tal dispositivo, la /situación/ ofrece al destinatario la posibilidad de "verificar" la iconicidad del cuadro (es decir, del enunciado del antisujeto) y cuando el enunciatario quiera verificar la /situación/ habrá ganado el reconocimiento implícito de la superioridad de lo /real/ sobre lo /reproducido/, evaluándose éste por la medida de aquél. Al parecer, volvemos a encontrar aquí un hecho constitutivo de la manipulación 1 (ya presente en 2.2.3.): el destinador-manipulador propone, para la realización de la búsqueda de un objeto de valor —o al menos reconocido como tal por el destinatario—, un programa de uso que es precisamente el PN parcial de su propia búsqueda, en el cual, además, quiere ver asegurada su realización por otro sujeto.

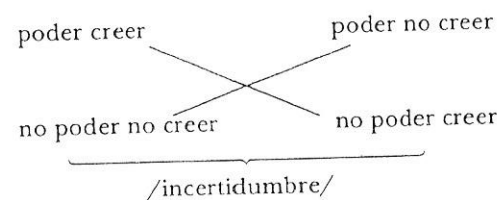
Pero la mirada del enunciatario encuentra la del perro.<sup>12</sup> Y

<sup>12</sup> Se admitirá que la mirada del enunciatario es atraída por el fuerte contraste existente entre los dos valores del vestido del perro, placa visual de más "peso" en comparación con la que se confiere —a la mitad de la imagen, así como más arriba— a los valores muy matizados.

ese ratonero de patas derechas y orejas levantadas parece "guardar" el lugar y no tiene un aspecto muy amigable. Al /hacer verificar/ de la situación se opone, polémicamente, el /hacer no verificar/ del perro, que descansa en un hacer persuasivo pragmático, en el ofrecimiento de un don negativo, de una amenaza. Por último, la posición modal en el cuadrado de la actualización de la verificación del sujeto que mira es, en cuanto a ese programa, la de no S1:



Si se considera de nuevo el conjunto de la manipulación 2, el /hacer creer/, el estatuto modal final del enunciatario será el de la /incertidumbre/, definido por la posición no S1 + no S2 del siguiente cuadrado:



En efecto, como el sujeto no puede verificar, la /situación/ fracasa en su intento por realizar el PN de uso de la manipulación; aunque se trata sólo del fracaso de un PN de uso, en cierta forma de un "argumento" —pero no del fracaso de la manipulación misma— que tiene que ver con una comunicación persuasiva y, correlativamente, con el triunfo de la antimanipulación (la del /pintor/). Así, las dos manipulaciones antitéticas aparecen como "vuelta espaldas con espaldas": a] la del /pintor/, porque el enunciatario aceptó, al tratar de verificar, el argumento del otro manipulador (o, al menos, le ha acordado más peso); b] la de la /situación/, porque sólo pudo proponer como argumento la realización de un PN (/verificar/) que resultó irrealizable.

### 3.5. *El perro y el enunciador*

¿Quién es, pues, el verdadero dueño del perro? Claro, el perro está siendo sujetado por el pequeño burgués. Pero el pequeño burgués pasea a su perro, "lo saca": es más bien el ayudante que el dueño; y el perro, sobre todo en este relato fotográfico, no realiza el recorrido narrativo de la "salida" sino el de la "guardia". (¡Quizá perro de apartamento, pero aquí perro de guardia!) Veamos cómo es explotado el rol temático del /ratonero/, a la vez pequeño perro de adorno y perro uraño, gozque. Al suspender su recorrido narrativo "salida" puede realizar el de la "guardia" para atender el llamado de su amo. Ese recorrido remite a la configuración discursiva de la /prohibición/, y el rol temático del /perro/ "contiene" virtualmente esa idea, valorizada positiva (perro de guardia, perro pastor) o negativamente (cancerbero, perro policía). También se interpretará el /perro/ como una figura enunciativa: el perro impide al que mira la escena (fotografiada) pasar a la izquierda... como el fotógrafo-enunciador, por el encuadre de su toma, sólo parece haber dado al enunciatario la oportunidad de desplazar su mirada para hacerlo sentir tal imposibilidad. Ese sujeto, ese actor del enunciado que es el perro, es quien, a fin de cuentas, impide al enunciatario realizar su programa de verificación, sancionándolo así por haber creído estar "dentro" de la fotografía, en la escena representada. Todo sucede entonces como si el perro, sujeto delegado del enunciador, estuviera instalado en el enunciado para hacer fracasar la suspensión de la oposición *enunciado vs. enunciación* operada por el receptor del discurso: efecto de referencialización que se debe a un procedimiento de ese discurso y, dado que la fotografía "reproduce todos los detalles", es también el producto de una connotación. Si la fotografía se caracteriza por la capacidad para producir "mensajes icónicos puros" (la expresión es de R. Barthes en su artículo de 1964 sobre la "Retórica de la imagen"), esto se debe, quizá, a que ofrece la posibilidad, al conservar la representación tradicional del espacio, de una densidad figurativa más grande: la iconización debida a un hecho de sintaxis discursiva se refuerza por un hecho de semántica discursiva. Para especificar la relación que se establece entre el actor-perro y el enunciador, hablaremos aquí de "embrague enuncivo", procedimiento que A.J. Greimas y J. Courtés definen de la siguiente

manera: un desembrague enunciativo, lógicamente anterior al embrague, instala en el discurso un sujeto distante de la instancia de la enunciación pero, por su especificación, o por la asimilación de su recorrido narrativo al del enunciador, se produce una identificación entre ese sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación. Procedimiento curioso ya que no apunta, precisamente, a una suspensión de la oposición *enunciado vs. enunciación* sino, por el contrario, a su fracaso.

Si retornáramos a la "filosofía" de la fotografía de los fotógrafos-ambulantes (planteada en 3.3.3.), tan caros a J. Prévert, pensaríamos que el perro aparece como un actor "surrealista"; manipular así a un destinatario (individuo o público) con los mismos valores a los que éste otorga más crédito ("a lo ya establecido"), y encargar a un perro para avisparlos: he ahí, nos parece, las marcas características de una enunciación subversiva.