

GRADOS Y NIVELES DE ICONIZACIÓN

LUISA RUIZ MORENO

Tal como puede advertirse, en el modo mismo de presentar la problemática que pretendo desarrollar aquí, el punto de vista adoptado prefiere considerar, más que la iconicidad misma, el proceso que constituye el carácter icónico de un objeto significativo particular. Dicho proceso, relativo y modificable, mostraría que esa propiedad tiene sus condiciones implícitas y que, por lo tanto, emerge de ellas. Pero si consideramos la terminal del proceso, es decir, la iconicidad producida, el objeto que la posee la manifestaría como un rasgo susceptible de ser observado en el despliegue de sus diferentes aspectos y, desde luego, inherente, pero no como algo que le fuera ya dado una vez y para siempre y sin estar sujeto a variaciones. Según esta perspectiva, dos consecuencias se desprenden: la primera, que no habría posibilidad de describir la iconicidad de los objetos más que aprehendiéndola en sus realizaciones y, la segunda, que no habría objetos icónicos per se y otros que no lo fueran de manera definitiva.

Así, la iconicidad, que sería el resultado de un conjunto de procedimientos semióticos que tienden a producir efecto de sentido o impresión de "realidad", en la concepción de Jean-Marie Floch (1994),¹ estaría siempre modalizada por la cultura a la cual pertenece la semiótica observada. Esto en el entendido de que cada cultura es una metasemiótica que decide qué pertenece a la realidad y qué no. Y ello mismo implica que los rasgos icónicos que pueden adquirir los fenómenos semióticos crean con su sola existencia una si-

tuación reversible, es decir que el proceso de iconización tiene su contraparte en una orientación inversa de desiconización, o sea, de “desrealización”. Y digo bien fenómenos porque no quiero reducir lo icónico a la imagen visual —que es a lo que generalmente se lo asocia— y, ampliando el campo más allá de la imagen, tampoco sólo a los textos visuales en general, como por ejemplo el espacio o la proxémica. Y aunque dejando el ámbito de lo visual consideremos la iconicidad como constitutiva también de la infinitud de textos verbales, siempre me parece restrictivo si no consideramos en el horizonte de observación a todas las manifestaciones significantes que tienen diversos soportes sensibles (el gusto, el olfato, el tacto, el cuerpo, etc.) y que podrían ser, incluso, situaciones o acontecimientos efímeros, puesto que la impresión o no de “realidad” puede darse mediante semiosis que se establezcan a partir de no importa qué sustancia del plano de la expresión.

1. LA CUESTIÓN DE LA SEMEJANZA

Ahora bien, la asociación casi automática de la iconicidad con los textos visuales viene dada no sólo por el uso sino además por la etimología misma de un término cuya cobertura conceptual es compleja y ambigua. Esto no facilita en nada la tarea de los semiotistas, quienes necesitan hacer un manejo lúcido del metalenguaje. Y este, necesariamente, deberá ser coherente con una perspectiva semiótica general. Así, podemos encontrar que *ícono* es una forma de la raíz griega “eikón” que significa “imagen” —véase en María Moliner (1998: 81) y en Martín Alonso (1991: 2333)—, pero también “eikón” es el acusativo de “eikóna”, “semejanza”, “parecido” —tal como lo consigna Guido Gómez de Silva (1995: 359)— derivado de “éika”, “me he asemejado”, según Joan Corominas (1983: 330).

Por un lado, como podemos apreciar en ese universo ideológico que conllevan las etimologías de nuestra lengua —y mucho antes de que en semiótica conviniéramos en que la imagen es un texto visual planario, es decir, bidimensional— “imagen” es representación y ahí esa representación termina siempre asociándose con lo visual porque, aunque las imágenes sean verbales o mentales, en última instancia su función es hacer ver. Y si nos preguntáramos hacer ver qué, la respuesta inmediata que surge es: la realidad. De ahí en más, la vista es considerada de manera incuestionable como el sentido con mayor capacidad representativa de la realidad.

Por otro lado, en el contexto de *ícono*, viene unida a la noción de “imagen o representación visual” la de “semejanza”, término cuyo significado sería otro y diferente del de representación (volver a presentar o a hacer presente)

pero que por lógica de proximidad se le asocia. En efecto, la imagen produce semejanzas entre lo representado y el representante, o entre la primera presentación y las posteriores. Entonces, uniendo los dos semantismos, *ícono* viene a resultar tradicionalmente una representación visual que establece semejanza con la realidad, la cual lo precede y está también después de él. Y he aquí que la ambigüedad queda establecida. A este equívoco se le sumarán otros, incluso en el interior mismo de la reflexión teórica y cuando ya la semiótica había introducido ciertas precisiones y aclaraciones necesarias para su ejercicio.

La primera precisión es el deslinde entre lo representacional, en primera instancia y sin mayores consideraciones, y el universo semiótico, pues nada le sería más ajeno que la idea de que él está en lugar de otra cosa que le preexiste, dado que una semiótica es una asociación fundante, una entidad puramente relativa, un constructo que sólo puede, en todo caso, representarse a sí mismo o a sus niveles de constitución, así como el texto viene a ser el espacio de representación del discurso. Pero si de representación se tratase, ella sería el simulacro de que presenta una situación que ya se ha manifestado en otro universo de significación, como es el caso de las semióticas construidas con respecto a las semióticas naturales. La relación sonido/sentido de un poema o una canción es el simulacro de que pone en escena una pasión sentida y relatada en otro tiempo y en otro espacio.

La segunda precisión es una consecuencia de la anterior pues si la representación es parte de la construcción del simulacro es la cuestión de lo semejante lo que está en juego en el proceso de iconización. Y ahí, por refracción, ocurre un segundo deslinde: la iconicidad se desprende del apego obligado a los significantes visuales pues no sería privativo de ellos el dar pie al establecimiento de analogías. También los otros significantes o planos de la expresión compuestos por diversas sustancias sensibles serían igualmente iconizantes si fueran convocados por una semiosis cuya función o propósito fuera el erigir un símil. El establecimiento de la semejanza es lo que apuntala al simulacro y le otorga positividad semiótica, puesto que no nos referimos aquí al simulacro como a algo falso, al parecer desvinculado totalmente de su relación constitutiva con el ser. Al contrario, el simulacro² es un modo de aparecer del ser, o, por así decir, un modo de ser del ser mismo, en tanto que el ser de las cosas nunca estaría totalmente dado en otra parte más que como una virtualización de esos pareceres que al mismo tiempo lo constituyen y lo actualizan.

Dicho esto, podemos sí retener la noción de semejanza³ que entraña “eikón” como aspecto constitutivo de la iconicidad, en tanto que la semejanza apprehendida entre dos instancias semióticas —donde una se propone como simulacro de la otra— es lo que puede producir el efecto de “realidad”. Es de-

cir, un objeto adquiere el estatuto de "real" en tanto se parece a otro que es identificable y reconocible.

Pero antes de seguir adelante cabe aclarar que el término "realidad" está entrecomillado, no solamente porque queramos decir que hay muchas realidades y que por consiguiente no nos estamos comprometiendo con afirmar la existencia de una sola, sino, sobre todo, porque "realidad" no está tomado simple y llanamente como "realidad del mundo" que es su acepción corriente. Entendemos "realidad" como una instancia de la existencia, la cual puede ser la de la existencia empírica, y ahí "realidad" coincidiría con la realidad del mundo, aunque haya muchas. O bien, "realidad" puede ser una instancia de la existencia semiótica, que correspondería a la realidad del simulacro.

Entonces, el *efecto de realidad* se logra porque se establece una semejanza entre la realidad semiótica de un fenómeno y otra realidad, cualquiera sea: la del mundo que llamamos natural o empírico o la del mundo construido donde tienen lugar los infinitos simulacros en acción. Tanto en una como en otra subyace el sentido, del que recibimos sus efectos en cuanto un acto de percepción nos pone en contacto.

2. IMPRESIONES O ILUSIONES

Notemos que la expresión *efecto de realidad* es a menudo utilizada como sinónimo de *ilusión referencial* o *impresión referencial*.⁴ La diferencia entre una y otra fórmula reside en que se ha preferido reemplazar "impresión" por "ilusión"⁵ en el entendido de que este último término puede dar lugar a una connotación peyorativa, como si se estuviera postulando con su uso que en ese acto de percepción que se designa hubiera algo de ingenuo o de falto de lucidez. Ello traería como consecuencia la sospecha de que hay en tal expresión una suerte de persuasión a adherir a la creencia de que todo referente es falso o inexistente.

Sin embargo, no es el término "ilusión" en sí mismo el portador de confusiones si sólo entiendiéramos que designa las irradiaciones que produce sobre el sujeto lo referido por el discurso o aquello de lo que se habla en el discurso. El problema consiste en haber asociado "ilusión" a una cadena de equivalencias entre referente=realidad y, luego, realidad=realidad del mundo.⁶ Entonces, parecería que si describimos como una ilusión el proceso de reconocimiento o de establecimiento de las referencias adonde se dirige o de donde proviene la significación, es como si estuviéramos negando la realidad del mundo y afirmando un idealismo radical o un constructivismo nominalista a ultranza. Nada de ello, pues no habría algo más ajeno a una concepción se-

miótica de los fenómenos que el abandonar una posición relativista con respecto a la localización y el origen de la existencia del sentido.

Si pudiéramos desarmar esa cadena de equivalencias y separar cada concepto para volver a asociarlos de otro modo, creo que la iconicidad como término del metalenguaje semiótico ganaría en potencia descriptiva. En consecuencia, propongo conservar para "realidad" el significado expuesto antes: instancia de la existencia de los fenómenos, la cual puede ser del mundo natural o del mundo construido. Por su parte, el "referente" sería la magnitud sobre la que recae la referencia y esta última la relación orientada entre dos magnitudes, semióticas o no, pero en todo caso semiotizables. En ese sentido, por ejemplo, el objeto sería el referente del sujeto. Así el proceso de referencialización⁷ puede orientarse hacia una "realidad" del mundo natural o hacia una "realidad" del mundo construido, que no son más que dos macro-semióticas en tanto en una y en otra hay circulación de sentido. De allí que ubicándonos desde la perspectiva de una semiótica dada, podamos hablar de una referencialización externa y otra interna, con sus consecuentes referentes y respectivas realidades.

3. EL CONTRATO DE ICONICIDAD

De acuerdo con lo anterior, la iconicidad lograda en una semiótica particular, produce, en el sujeto que la percibe y la interpreta, efecto de sentido de realidad, lo cual ocurre por el establecimiento de una relación de semejanza entre dos magnitudes semióticas donde una hace de referente de la otra.

Y he aquí que hemos hecho explícita una figura que estaba implícita en todas estas consideraciones y que es la del sujeto, puesto que la iconicidad, como decíamos, es relativa a la cultura de pertenencia y todas las manifestaciones de la cultura son en última instancia intersubjetivas. En ese sentido podemos decir que la iconicidad es, como las lenguas, "un contrato social" que va a convenir qué es "real" y qué no lo es, qué es semejante o diferente de qué.

Y, antes que una convención social y como condición para poder establecerla o, si queremos verla en el otro sentido, como consecuencia de ser parte del sistema social, la iconicidad no es sólo una interacción intersubjetiva sino, también, intrasubjetiva. Es decir, ella depende además de otro acuerdo que es el que llamamos *contrato fiduciario*, el cual, recordémoslo, es un juego enunciativo entre los participantes de la estructura de la enunciación, constituyente del sujeto, donde el enunciatario hace un despliegue de seducción y persuasión para que el enunciatario, en primer lugar, acuse recibo de

su llamado y, luego, otorgue un juicio epistémico o sanción veridictoria en favor de su decir verdadero.

Así, el efecto de realidad forma parte doblemente de ese acuerdo porque cuanto más icónica sea la convocación del enunciador más posibilidades tiene de que el enunciatario atienda a su llamado, crea en él y lo confirme en su rol de enunciatario y, por otro lado, aquello que se va a considerar que producirá efecto de realidad es una de las variables a acordar en la interioridad misma de la enunciación.

De manera que, frente a un objeto significativo que se presenta como un enunciado en tanto “dice algo”, el sujeto de percepción que se coloca frente a él como destinatario de ese decir, confirma, por el solo ejercicio de su función, el papel de destinador que el objeto asume frente a él. Y por ese mismo hecho, el sujeto de percepción pasa a ocupar el lugar del enunciatario que le está previsto. Al mismo tiempo, tal sujeto entra en contacto con la iconicidad acordada en el interior de la enunciación y producida mediante las figuras que el discurso le propone.

4. ICONIZACIÓN Y FIGURACIÓN

Hemos llegado a un punto que me parece fundamental en el desenvolvimiento de estas consideraciones: la noción de *figura*, pues la figura es el soporte de la iconicidad. No obstante la importancia, no es tema de este artículo hacer un tratamiento particularizado sobre ese dominio, así es que sólo haremos mención a los elementos estrictamente necesarios para terminar de dar forma a la presente exposición.

En efecto, el proceso de iconización gracias al cual la iconicidad tiene lugar es un subproceso de otro mayor que lo genera y lo contiene y que es el de la *figuración*. Entendemos por figuración el procedimiento semiótico general que consiste en la concreción de un contenido, aquello por medio de lo cual algo se hace patente de manera clara y recortada. Este dispositivo, encargado de instalar las figuras en el discurso por medio de una *configuración* —o sea por medio de una red de referencializaciones⁸ mutuas entre figura y figura— tiene dos modos de accionar según las direcciones hacia donde apunta: el *modo figural* que se dirige hacia los niveles profundos y produce las figuras constantes que hacen de presupuesto a las demás y el *modo figurativo* que se dirige hacia el nivel discursivo y produce las figuras variables que presuponen a las figuras figurales. Este último es el que tiene a su vez dos subprocesos encadenados, pues uno se convierte en el otro por simple aumento de carga semántica: el de la *figurativización* que pone en escena figuras del mundo (na-

tural o construido, según lo que hemos venido diciendo hasta aquí) y el de la *iconización* que, particularizando esas figuras, las dota de efecto de “realidad”. Hasta aquí lo que podemos integrar de la problemática de la iconicidad en la teoría general, desde la semiótica estándar o de base hasta la semiótica de las pasiones y la tensiva; pero, ciertamente, es necesario reconocer que para mantener la coherencia de estas reflexiones debemos preguntarnos si no sería acaso pertinente prever también una *iconización de lo figural*. Si los modelos de representación de las estructuras elementales como el cuadrado semiótico y los esquemas tensivos, por ejemplo, pertenecen a ese fondo figural del edificio semiótico, ¿no será que cuando los particularizamos y los especificamos para hacerlos a la vez que más eficaces, más comprensibles y transmisibles, los volvemos cada vez más icónicos?⁹

5. LOS NIVELES DEL PROCESO

En el *Libro de la soledad*, extenso poema de Glaucé Baldovin (1995), la figura de la soledad, como un estado patémico del sujeto, es decir, como un estado de disjunción, desposesión o pérdida del objeto de valor, se configura a lo largo de las XVIII estrofas que lo componen. De ese texto, sólo vamos a extraer como ejemplo para estas reflexiones algunos segmentos representativos.

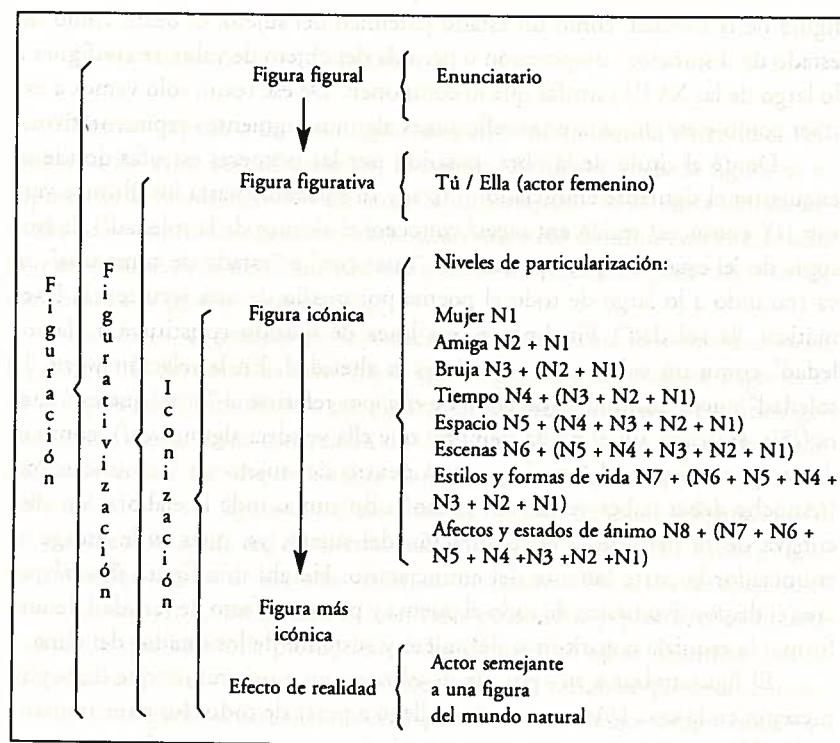
Desde el título de la obra, pasando por las primeras estrofas donde se encuentra el siguiente enunciado: (/Yo soy tu soledad/) hasta los últimos versos: (/Y entonces/ recién entonces/ conoceré el alcance de la soledad/), la isotopía de “el estar sin” por oposición al “estar con” o “estado de compañía”, se va trazando a lo largo de todo el poema por medio de una recurrencia lexicográfica: “la soledad”. Finalmente, esa línea de sentido constituye a “la soledad” como un valor cuya valencia es la alteridad. En la relación *yo-tú* “la soledad” puede cumplir tanto el rol de *ella*, por referirse al “otro” que está fuera (/Sin embargo supe/ desde siempre/ que ella vendría alguna vez/), como el de *tú*, por referirse al “otro” que está dentro del sujeto de la enunciación, (/Anoche debes haber velado mi sueño/). En suma, toda la elaboración discursiva de *tú* permite la estructuración del sujeto, *yo*, pues *tú* le otorga al enunciatario la parte faltante del enunciatario. He ahí una figura *figural* que crea el dispositivo básico de todo el poema y provoca efecto de realidad de una forma: la esquiza constitutiva del sujeto y sustento de los estados del alma.

El figurativizar a *tú* —por vía de *ella*— como a una mujer que llega y se presenta en la casa (/Aún no sé cómo llegó a pesar de todos los años transcurridos./ Se sentó frente a mí/...Se levantó el velo que le cubría el rostro/ y sus ojos azules, negros de tan azules,/ se clavaron en mis ojos/) inicia una direc-

ción en otro sentido del que estábamos considerando en el apartado anterior y que va hacia la concreción de una figura *figurativa*. Esta última tiene como presupuesto a la figura del enunciatario pero ella misma se encuentra en otro nivel discursivo y, ahora, su referente no es interoceptivo sino el mundo que es exterior al sujeto. Una sobredeterminación de los rasgos de la figuratividad lograda consolida su consistencia; y esta etapa de saturación semántica de la figura, que desemboca en la producción del efecto de "realidad", es lo que distinguimos como *iconización*.

La iconización de "la soledad" como mujer se pone en ejecución particularizando esa figura femenina que adquiere los rasgos de "la amiga" (/Amémosla/oh amiga,/ Alistémonos, amiga, porque los vientos podrían sacudirnos,/ Compartamos la verdad, amiga,/ o también adquiere las características de "la bruja" (/Como una bruja me dice qué hice en el día/ en la noche/ y por qué lo hice/...).

Ahora bien "la soledad", como actor del discurso, alcanza en el poema de Baldovin un alto grado de iconización porque el mismo proceso va ha-



Esquema 1

ciendo referencias a otras figuras como el tiempo (/Nunca le pregunté/...Nunca más hablamos de ello/...Nunca más sucederá algo imprevisible./ Esperaré las cosas que están escritas desde hace siglos en los papiros/ y que ella me recuerda cada noche/...) o bien como el espacio (/Nos condenarán por el muro que hemos levantado a nuestro/ alrededor/ por las campanillas azules que lo cubren/...) y también por las escenas de la vida cotidiana (/Yo tejía una bufanda con agujas de metal blanco/ o de un gris casi blanco/ y me pidió que siguiera tejiendo/), los estilos y las formas de vida (/Vuelvo temprano./ Ella me aguarda leyendo el destino en las hojas de té/), los afectos discursivizados (/Hoy me levanté cansada./ Agobiada por el peso de una cruz de acero de quebracho./ Depositaria de toda la angustia/ de todos los fracasos./).

El proceso completo, con sus distintos niveles, podría representarse tal como aparece en el esquema 1.

Se puede visualizar aquí cómo cada nivel se va sumando al inmediato posterior y va arrastrando a su vez al inmediato anterior, más los que ese por su parte ya arrastraba.

6. LA ICONICIDAD PUESTA EN DISCURSO

Una vez que la figura de "la soledad" ha pasado por la última etapa de la figurativización, consideremos, ahora, la iconicidad en el discurso.

En el poema de Glaucé Baldovin, la figura en cuestión recibe una carga semántica creciente y asume, como vimos, el rol actancial del enunciatario, pero, además, asume el rol temático de "una presencia" (/Y si alguna vez te fueras de mí/ tu presencia embrujada quedará en las cosas/...) presencia que, por sus acciones y funciones, podemos identificar como "humana"; con lo cual, se dan las condiciones para que la figura de "la soledad" cumpla un rol actancial. Con esa presencia humana, el otro actor del discurso, identificado como *yo* y con una determinación también femenina, puede establecer una estructura de interacción intersubjetiva.

Pero esa interacción está proyectada en el texto por el decir de *yo*, o sea que, en realidad, es una construcción desde la perspectiva de *yo* porque "la soledad" está observada, descripta, interpelada, siempre desde allí, y aunque dos veces asume un rol verbal lo hace por intermediación de *yo* (/pero cuando me dijo/... "Yo soy tu soledad"/; Oye, me dice, aquel hombre/...).

Con esto creo que se advierte muy bien que lo que da cuerpo y dinamismo al actor "la soledad", ya configurado semánticamente, son las progresivas actualizaciones de *yo*:

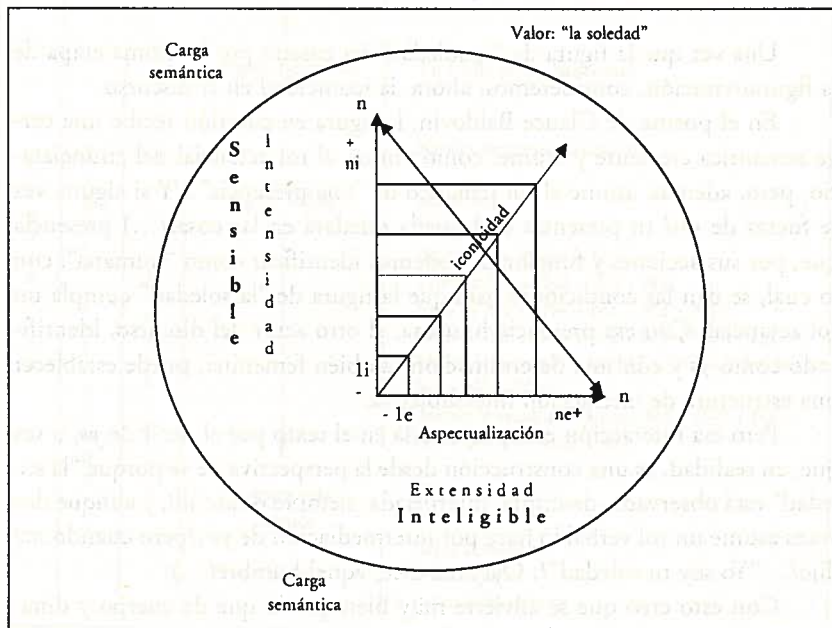
(/Y si alguna vez te fueras de mí/...) posibilidad planteada
 (/y entonces/) consecuencia
 (/recién entonces/) determinación temporal
 (/conoceré el alcance de la soledad/) apreciación del valor.

Es decir, en definitiva, lo que hace patente y con toda su profundidad a la figura de "la soledad" es cómo *yo* "ve" el estado de cosas y cómo esas distintas perspectivas repercuten en un aumento de su tensión afectiva.

Por lo tanto, la iconicidad de "la soledad" aflora en el texto por la combinación solidaria de lo sensible y lo inteligible. Del tipo de combinaciones que allí se establecen depende el aumento de la carga semántica que la determina. De acuerdo con el análisis que estamos realizando, se trata de un alto grado en la intensidad afectiva (dimensión sensible) y un gran despliegue de aspectualización en la extensidad del discurso (dimensión inteligible). A cada aumento en la intensidad hay una mayor tensión y a cada aumento en la extensión se produce una distensión.

Es posible representar estas combinaciones en el siguiente esquema tensivo (esquema 2).

Aquí podemos advertir que a cada aumento en el eje de la intensidad,



Esquema 2

es decir, a mayor particularización de los rasgos, comportamientos y estilos de vida de "la soledad", que la van asemejando a una mujer del mundo de la experiencia, le corresponde un aspecto desde el cual esa figura personificada es observada y percibida por el sujeto que habla de ella. A cada expansión de la aspectualidad hay una subida en el afecto que *yo* siente por ella: (/nos abrazamos entre llorando y riendo/ nos acariciamos la cabeza/ y fue el momento más tierno del que tengo memoria/).

Veamos cómo funciona este dispositivo: en un punto bajo de intensidad [li] podemos localizar a "mujer" (/Aún no sé cómo llegó a pesar de todos los años transcurridos./ Se sentó frente a mí/...). Esa localización se corresponde con un grado [le] también poco extenso en la aspectualización (.../las anémonas violetas que llenaban la jarra de plata/ se marchitaron/ de pronto/...). Y en un alto grado [n] en ambos ejes, [ni] y [ne], tendríamos, en el eje de la intensidad, "la mujer, amiga, bruja que abandona el espacio en un tiempo hipotético" (/Y si alguna vez te fueras de mí/), mientras que en el eje de la extensidad aparecería la evaluación y la comprensión del hecho (/recién entonces/ conoceré el alcance de la soledad/). De modo que el régimen de este esquema es de amplificación: a más intensidad, mayor extensidad.

Las intersecciones de los puntos, en el interior del esquema, van tejendo el entramado de la significación, y, a su vez, cada correlación que se agrega va aumentando la carga semántica que lo envuelve todo. La solidaridad de la estructura traza en su interior el avance de la iconicidad de la figura.

La figura icónica de "la soledad", en tanto que *tú*, como una presencia humana, hace patente no sólo ese estado de disjunción subjetiva sino la pérdida de la posibilidad actual que tiene todavía el sujeto de reestructurarse.

Así "la soledad", mediante el proceso de iconización, adquiere un doble valor: a) estado de disjunción relativa, lo que podemos llamar falta de compañía, o ausencia de un sujeto social, desvinculaciones intersubjetivas del sujeto con un sujeto "otro" pero que no impiden la posibilidad de dar forma a ese estado, y b) estado de disjunción radical porque la desvinculación se vuelve intrasubjetiva y donde se pierde la posibilidad de que el sujeto se constituya, dado que el enunciador se desapega del enunciatario. Esto último es lo que identificamos semióticamente como *deseembrague*, punto muerto de las articulaciones biactanciales del sujeto, que sería "el alcance de la soledad" o la soledad de *la soledad*.

La iconicidad lograda, esto es, hacer que "la soledad" sea percibida como una persona del mundo de la experiencia, llamado "real", da consistencia sensible en la superficie del texto no sólo al *tú*, al sujeto "otro", exteroceptivo del valor a) sino también a la consecuencia de la falta de la función del enunciatario del valor b), operaciones semióticas que ocurren en niveles profun-

dos. Pero, además, “la soledad” iconizada produce una reinversión de los valores instaurados por el propio proceso y así el valor a) se hace valencia del valor b) y b) se hace valencia del valor a). El abandono de una presencia corpórea se convierte en el vaciamiento de un rol actancial intrasubjetivo, (/el alcance de la soledad/), y, a la inversa, la separación de una pieza del engranaje con su par, en la interioridad del sujeto (/Y si alguna vez te fueras de mí/), se transforma hacia su exterioridad en el aislamiento de ese cuerpo de los otros, la soledad de la soledad.

Para devolverle a la iconicidad su relación con lo visual de la que la habíamos despojado, podemos ahora decir que —mediante aumentos progresivos en la intensidad semántica y mayores grados en el despliegue de los distintos puntos de vista, evaluaciones y demás manifestaciones del sujeto en el discurso— no siendo la iconicidad privativa de los textos visuales, es, sin embargo, un efecto del discurso que *hace ver*. Y esto lo decimos en virtud de las atribuciones cognitivas que se le han otorgado al sentido de la vista, dando por entendido que es el órgano mejor dotado para el discernimiento. Así, *ver*, cuando no es sinónimo de entender, es poseer ante sí todos los datos que hacen posible la inteligibilidad de las cosas. Y más aún, tener ante los ojos esos datos que son condición necesaria para el conocimiento es estar en contacto con la dimensión concreta del sentido, aquello que se hace *visible y asible*.

El estado de la soledad, en el poema de Glauce Baldovin, encarnado en una figura antropomorfa y femenina cuyo abandono provoca la desestructuración del sujeto, adquiere, al hacerse icónico, un alto grado de presencia en la superficie del texto. Ver y tocar lo invisible y lo inconmensurable, lo informe del sentido, en este caso “el alcance de la soledad”, es posible para el enunciatario mediante el simulacro de la figura icónica de “la soledad”. Y ese mismo simulacro que le permite al enunciatario atisbar, comprender un poco, un estado de alma, es, para el sujeto del enunciado, un constructo que le permite conservar su identidad (/Y yo no quiero morir./ No quiero sobre todo que mueras/). Entonces, ¿la iconicidad, no será acaso, finalmente, y para reintroducir a Roland Barthes en estas reflexiones, una “ilusión referencial”?

NOTAS

1. Consúltase también del mismo autor y Denis Bertrand, la entrada “iconicidad” en Greimas y Courtés (1991).
2. Eric Landowski (1993) ha desarrollado ampliamente este concepto.
3. En Peirce (1973), el rasgo de la semejanza es constitutivo de un *ícono*. Y si bien interpreto, es gracias, justamente, a ese rasgo considerado en su complejidad que

Juan Á. Magariños de Morentin (1999) ubica el concepto de ícono en una amplia dimensión.

4. Tanto en el tomo I como en el tomo II de *Semiótica* (Greimas y Courtés 1990 y 1991: nota 1), las entradas “iconicidad”, “figurativización”, “referente” e “impresión referencial” tienden a asociar estos términos como sinónimos.
5. François Rastier (1989), en el capítulo V de su libro, explica con toda claridad el porqué de su preferencia por la utilización de “impresión referencial”. También la entrada “impresión referencial” en el tomo II de *Semiótica* (Greimas y Courtés 1990 y 1991: nota 1), se debe a este autor. Tanto en uno como en otro texto, Rastier señala a Roland Barthes como el autor y difusor de la expresión “ilusión referencial” que él rechaza. Ciertamente, el concepto fue expuesto de manera brillante en “El efecto de realidad” (Barthes 1970), pero colaborando en gran parte con las indiferenciaciones poco acertadas a las que nos hemos referido.
6. A pesar de que en la entrada “efecto de sentido”, en el tomo I de *Semiótica* (Greimas y Courtés 1990 y 1991), la cuestión de la realidad queda deslindada, es a partir de ese metatérmino de donde parece provenir esta cadena de equivalencias que se establece en el uso de la teoría greimasiana, creándole incoherencias internas pues traiciona su espíritu. También en Peirce se encuentran estas equivalencias pero no estoy segura de que ellas le creen contradicciones internas.
7. Consúltase la entrada “referencialización”, en el tomo II de *Semiótica* (Greimas y Courtés 1990 y 1991) que se debe a Denis Bertrand.
8. Una muestra de cómo se teje esta red es el análisis de François Rastier (1989) del poema “Zone” de Apollinaire en el mismo capítulo V, en la nota 5.
9. La pregunta va dirigida a Claude Zilberberg, autor de estas precisiones sobre la figuratividad en la teoría, aunque Denis Bertrand (2000) no las toma en cuenta y formula otras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, M. (1991) *Diccionario del idioma*. Madrid: Aguilar.
- BALDOVIN, G. (1995) *Libro de la soledad*. Córdoba: Ediciones Argos.
- BARTHES, R. (1970) “El efecto de realidad”, *Comunicaciones* N° 11. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BERTRAND, D. (2000) *Précis de sémiotique littéraire*. París: Nathan.
- COROMINAS, J. (1983) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- FLOCH, J.-M. (1994) “La iconicidad: exposición de una enunciación manipulatoria” en *Figuras y estrategias* de G. Hernández Aguilar (ed.). México: Siglo XXI-BUAP.

- GÓMEZ DE SILVA, G. (1995) *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: FCE-COLMEX.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1990 y 1991) *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*, tomo I y tomo II. Madrid: Gredos.
- LANDOWSKI, E. (1993) *La sociedad figurada*. México: FCE-BUAP.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. Á. (1999) "Operaciones semióticas en el análisis de las historietas" en *Fronteras de la semiótica* de Oscar Quezada Macchiavello (ed.). Lima: Universidad de Lima y FCE.
- MOLINER, M. (1998) *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- PEIRCE, C. S. (1973) *La ciencia de la semiótica*. Selección y presentación de Armando Sercovich. Buenos Aires: Nueva Visión.
- RASTIER, F. (1989) *Sens et textualisé*. París: Hachette.
- ZILBERBERG, C. (1988) *Raison et poétique du sens*. París: PUF.

ABSTRACT

With the purpose of delving deeply into the concept of iconization, separating it from its automatic association with visual objects, this paper develops its examples in a poem by Glaucé Baldovin, Libro de la soledad (Book of Solitude). By means of reflections on that text, a proposal is developed for considering iconicity as the effect of placing the iconization process into a discourse, which is, at the same time, the last step in the process of figurativization.

Luisa Ruiz Moreno es profesora-investigadora del Programa de Semiótica y Estudios de la Significación de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (SES), donde es responsable del Fondo Greimas de Semiótica. Miembro del Seminario de Estudios de la Significación. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde 1996. Doctora en Historia del Arte por la UNAM, 1995. Diplomada en Ciencias Religiosas, Sorbona (EPHE, sección V), 1994. Ligada a la Escuela de París, realizó cursos y talleres de investigación con el equipo coordinado por A. J. Greimas (1985-1987). Sus trabajos vinculan los problemas teóricos de la semiótica general, y los específicos de la semiótica visual y del espacio, con la estética y la historia del arte, especialmente el período de la Colonia en la región Puebla-Tlaxcala. Ha publicado, además de artículos especializados en diversas revistas —en muchas de las cuales ha tenido a su cargo la edición monográfica—, *Santa María Tonantzintla. El relato en imagen* (México: Conaculta, 1993); *Las más bellas biblias* (Puebla: BUAP-SCP, 1998) y *El árbol dorado de la ciencia* (Puebla: BUAP-SCP, 2002).
E-mail: luisaul@prodigy.net.mx

PALABRAS E IMÁGENES

JEAN-PAUL DESGOUTTE

¿Cómo coordinar las herramientas que permiten analizar la palabra con aquellas que permiten analizar la imagen, favoreciendo así el desarrollo, junto a la lingüística de la enunciación verbal, de una *semiología de la enunciación audiovisual*?

1. LA METAMORFOSIS DEL SIGNO

En verdad, palabra e imagen, siendo ambos signos —portadores de sentido—, poseen cada uno una forma específica de significación. El sentido de una palabra procede de la economía del código que la alberga y la nutre; el sentido de una imagen, aunque sea esta figurativa, está ampliamente determinado por el contexto de su enunciación. La significación de la palabra es de naturaleza *simbólica*. La relación que mantiene con su referente es arbitraria, mientras que la relación que la imagen mantiene con su referente es de naturaleza analógica.

La imagen hace que un universo de enunciación se corresponda con un universo referencial. No opone un significante concreto a un significado conceptual, sino un significante actualizado a un referente virtual o latente. La imagen remite pues, en primer lugar, a un referente que ella misma reduplica, no sin antes dotarlo de una forma, mientras que el significante verbal, la