

III. Discusión

COLORES Y LUCES DE TF1: LAS TENSIONES DEL ESTILO CROMÁTICO

JACQUES FONTANILLE

1. INTRODUCCIÓN

La identidad visual de las instituciones, de las marcas y de las empresas, principalmente de aquéllas que se ocupan de la comunicación, se convirtió en un objeto de estudio para los semióticos de los años ochenta gracias a dos circunstancias determinantes.

Por un lado, el desarrollo del marketing mix vino acompañado por la complejidad creciente y por la heterogeneidad, cada vez más difícil de controlar, de los medios de expresión y de comunicación. Lo que se denomina el mix tiene la propiedad principal de referirse tanto al diseño como al concepto del producto, a su embalaje como a su empaquetado, a los logotipos, la publicidad, la concepción, la arquitectura y la decoración de los espacios comerciales. Desde esta perspectiva la coherencia visual de una marca es problemática y el conjunto de las especialidades involucradas busca algún método que le permita controlar la coherencia. La semiótica es uno de esos métodos (Ceriani 2003)

Por otro lado, la semiótica visual se ha separado provisionalmente de las consideraciones que se ocupan exclusivamente de las retóricas connotativas y ha sabido superar tanto el análisis iconológico de los motivos visuales como el de las puras figuras lexicalizables que participan en la representación icónica de un mundo natural o ficticio. La innovación más importante, en la cual

participaron Jean-Marie Floch, Algirdas-Julien Greimas y el Grupo ? entre otros, es la de la dimensión plástica. La dimensión plástica desplaza el objeto de la semiótica conocida como "visual" hacia la exploración de las figuras significantes del plano de la expresión del mundo "visible" en general y de los contenidos y los valores que pueden tomar forma en la percepción de dicho plano de la expresión. La hipótesis más sencilla sostiene que las figuras lexicalizables y representativas no son más que una parte de esos contenidos, de lo cual deriva un método: el análisis de los formantes plásticos debe buscar los contenidos y los valores propios de lo visible incluso antes de identificar las figuras de la representación.

En el caso de la communication mix, la reflexión sobre la dimensión plástica estudia cómo y en qué condiciones un conjunto de propuestas visuales, con métodos semióticos, soportes y usos diferentes se percibe como algo coherente. Es preciso determinar la capacidad de las diferentes propuestas visuales para producir un efecto de identificación inmediata en el espectador, transmitir valores y contenidos semánticos constantes, a pesar de la diversidad temática y de la dispersión estructural de los soportes.

En el caso de las cadenas de televisión francesas cada cadena cuenta con una dirección artística que, bajo el control de la dirección general, define la "identidad visual" de la misma. Esta identidad visual se aplica con facilidad a lo que se denomina las "pantallas de cadena", esas pantallas de transición en donde aparecen el logotipo y algunos anuncios institucionales sobre los programas. Pero hay dificultades para traspasar la frontera de las propias emisiones, incluidas las "emisiones de flujo", aquellas que por su regularidad en los huecos de horarios atípicos, como las emisiones del prime time y por su carácter propiamente televisivo - ficciones, cine, deportes - caracterizan la oferta de una cadena de programación general.

A su vez los ingredientes del plano de la expresión de lo "visible" oponen una nueva heterogeneidad. Lo genérico, los subtítulos, el decorado, el dispositivo espacial del plató producen efectos plásticos heterogeneos. En cada emisión los productores, incluso los equipos de realización y los presentadores, imponen un estilo que no es necesariamente coherente con el de la cadena que les acoge. En este caso se trata de la heterogeneidad institucional de la cadena, cuyas instancias enunciativas derivan de numerosos factores de dispersión, por lo que la coherencia visual también está lejos de alcanzarse.

En algunos casos la dirección artística ha conseguido imponer una misma identidad visual lo suficientemente precisa al conjunto de las emisiones del flujo de la programación. Este es el caso de M6 que se ha convertido en una referencia en la materia dentro del mundo de la televisión, pero no siempre ocurre. Hay que desplazar la perspectiva y en lugar de buscar las

aplicaciones y las posibilidades de una coherencia visual previamente definida, buscar los efectos inducidos por la diversidad de las soluciones visuales retenidas.

La cadena privada TF1 presenta al menos dos de las características necesarias para conducir una investigación de acuerdo con este principio: (i) un estilo visual que se afirma y se impone intuitivamente al espectador a pesar de la diversidad de las emisiones; (ii) la presencia de diversos productores, que se ha afirmado con la misma fuerza y que constituye un obstáculo para la difusión homogénea de la identidad visual de la cadena. Para centrar el análisis el "estilo visual" de TF1 nos concentraremos en los efectos de color, de luz y de materia, la estructura del decorado y del espacio del plató.

2. LAS FIGURAS Y LOS CONTRASTES DE LA EXPRESIÓN CROMÁTICA

La identificación de las figuras cromáticas susceptibles de caracterizar el aspecto visual de una cadena de televisión puede hacerse a través de dos vías complementarias: (i) la localización de las figuras cromáticas más frecuentes y más sobresalientes (ii) la señalización de los contrastes dominantes respecto a otras cadenas de programación general.

El primer análisis pone en evidencia los colores vivos y ácidos, generalmente contrastados de dos en dos, a través de una búsqueda particular de tonalidades raras y singulares.

La comparación entre FR2 y M6 confirma esta tendencia:

- en FR2, los colores se combinan en gama. El programa La cible [El blanco] utiliza una gran parte de la gama de matices entre el rojo vivo y el amarillo pálido;

- en M6, los colores son puros, francos no buscan el choque cromático y siempre son lisos.

Podemos decir que las características dominantes y comunes de TF1 son las siguientes:

- la búsqueda de contrastes binarios: el "choque cromático" (vs. la "gama");

- la búsqueda de "modulaciones singulares" en el color, que se puede analizar en dos dimensiones: (i) la dimensión de la composición tonal, ya que el color casi nunca es puro y contiene blanco y negro; (ii) la dimensión del efecto de materia, de las materias luminosas en movimiento, de los tornasoles, de los fluidos, de las texturas.

Los objetos-soporte de esos colores son de dos tipos: las superficies materiales de los elementos del decorado y del mobiliario; y los haces de luz,

particularmente abundantes en las emisiones de TF1. La abundancia de los láser de color, así como las propiedades que componen las tonalidades singulares revelan la concepción del color que predomina en TF1, especialmente en contraste con M6 y FR2. El color y la luz son indisolubles, los colores valen tanto por su carácter brillante, tornasolado, centellante, sombrío y movedido, como por su tonalidad en sentido estricto. En TF1, esta intimidad entre el color y la luz genera varias propiedades típicas del estilo visual: la luz procura movimiento, vibración y energía al color y el color procura a la luz sus efectos de materia y sus estructuras de objetos.

El uso de los colores descansa sobre algunos principios elementales que regulan las combinaciones cromáticas: si tomamos dos variables de base, el número de colores asociados y la intensidad de los contrastes entre ellos, se obtienen cuatro posiciones, el "choque cromático", es la más frecuente en TF1 mientras que la otra, el "camafeo" se utiliza con menos frecuencia.

	<i>Contrastes de intensidad débil</i>	<i>Contrastes de intensidad fuerte</i>
<i>Tonos en número pequeño</i>	CAMAFEJO	GAMA CROMÁTICA
<i>Tonos en número grande</i>	CHOQUE CROMÁTICO	"CACOCROMÍA"

Se pueden comparar dos emisiones según el estilo cromático de cada una, a pesar de que la tonalidad dominante sea la misma (el rosa): (i) *C'est quoi l'amour?* [Qué es el amor?], donde las variantes de rosas y de beiges componen camafeos; (ii) *Vis ma vie* [Vive mi vida] donde el rosa entra en contraste con los azules.

En *C'est quoi l'amour?*, las variaciones cromáticas finas actúan sobre dos registros combinados: (i) el de la saturación y la de-saturación (mezcla de blanco); (ii) el de la policromía con los matices de violeta, bermellón, beige o amarillo que se combinan con el rosa de base. Ya sea que domine uno (saturación/de-saturación) u otro (mezcla de tonos parecidos), la variación en camafeo puede producir, a su vez, variaciones de modelado y de valores luminosos en la parte principal de la pantalla y otros fenómenos como la multiplicación y la declinación de las figuras en las bandas de la parte superior o inferior de la pantalla.

En la segunda emisión *Vis ma vie*, los dos colores en contraste son tratados en forma muy diferente, según el principio global del "choque cromático": el rosa fucsia es una de esas tonalidades atípicas obtenidas a partir de mezclas; (ii) el azul, por el contrario, es tratado en camafeo gracias a varia-

ciones de saturación. Una tonalidad única y atípica entra entonces en contraste con muchas variedades de saturación de otra tonalidad. El rosa fucsia, tiene virtudes de "localización": emplazamiento circular, donde se acomodan los invitados y puntuación de la pantalla mural por objetos luminosos. Las variedades de la segunda, el azul, permiten descuidos visuales propicios para la estructuración del espacio en estratos, en planos en profundidad.

La comparación entre ambos usos del "rosa" demuestra que el choque cromático y el camafeo no constituyen dos soluciones diferentes y alternativas, sino dos posiciones entre las que cada emisión escoge un equilibrio diferente. *C'est quoi l'amour?* prefiere el camafeo al choque cromático, por el contrario, *Vis ma vie* prefiere el choque cromático al camafeo limitando el contraste de dos tonalidades y forzando, por la otra, los contrastes de saturación, desde el azul más sombrío, casi negro, hasta el valor más claro. El modelo subyacente es el de las tensiones entre el número de tonos y la intensidad de sus contrastes.

Por otra parte se asiste a una relativa especialización de ambos arreglos cromáticos. Por un lado, los camafeos obtenidos por saturación y de-saturación, combinados eventualmente con mezclas discretas de otras tonalidades, funcionan como el plano de la expresión de dispositivos tridimensionales, como el modelado de un rostro o la distribución de los planos en profundidad participando en la estructuración del espacio del plató y en la representación figurativa de los objetos y de los cuerpos que se lleva a cabo. Los contrastes entre tonalidades, ya sean débiles y numerosos, como en *C'est quoi l'amour?*, o fuertes y limitados a dos tonos, como en *Vis ma vie*, imponen otra lectura del espacio: espacio abstracto, indicial, múltiple en el primer caso o segmentado en ritmos binarios en el segundo. Sabemos, cuando menos, (i) que corresponden a una suspensión de la lectura tridimensional y representacional; (ii) que presentan una estructura rítmica (escansiones y ritmos); es decir, que son formas a la espera de contenidos.

La tensión entre los dos arreglos cromáticos expresa, por consiguiente, otra tensión semántica y axiológica entre dos organizaciones y dos lecturas diferentes del espacio del plato: una organización y una lectura figurativa y "representacional" y, por el otro, una organización y una lectura "mítico-abstracta" y puramente plástica.

3. COLORES, LUCES, MATERIAS: OBJETOS REALES E IRREALES

La explotación, muy frecuente y muy variada, de los rayos láser procura participar en la estructuración del espacio bajo la forma de un "objeto coloreado". Desde otro punto de vista, el color, al ser apartado de las superficies de obje-

tos concretos del decorado, se ha convertido en prisionero de la luz y se ha desmaterializado él mismo.

3.1. Irrealidad monosensorial

Entre la luz que se materializa por el color y el color que se desmaterializa por la luz, otros dos movimientos de transformación inversos producen un nuevo régimen figurativo. Si la luz desmaterializa el color es en razón de su autonomía respecto de los objetos que ocupan el campo visual. El haz de luz no es un "objeto" en el mismo sentido que un elemento del mobiliario. El color captado no es el de las envolturas de los objetos sobre los cuales se posa el haz de luz, sino el color del propio haz. La luz no "revela" el color de un obstáculo que se encuentra a su paso, lo "lleva" consigo al dirigirse hacia los obstáculos.

Sin embargo, y es eso lo que lo convierte en un "objeto" coloreado, que el haz luminoso se presenta como si estuviera dotado de una envoltura coloreada a pesar de que dicha envoltura no tenga ningún carácter tangible ni material. Está claro que es un objeto, pero mono-sensorial, por eso se percibe como algo "inmaterial" o "irreal", pues para parecer "real" una figura del mundo visible debe ofrecer un potencial poli-sensorial y al menos tiene que prometer o sugerir una posible confirmación de las propiedades visuales a través de otras propiedades sensibles.

Ese carácter mono-sensorial no impide el "reflejo" material de la superficie de esos objetos irreales ni los efectos de textura, la representación más o menos detallada de las propiedades de superficie y de estructura de dichos objetos no se apoya más que en contrastes cromáticos o de intensidad luminosa, y parece totalmente disociada de cualquier tipo de confirmación táctil. La "lección" del haz de luz coloreada de TF1 es, pues, el irrealismo: toda figura realista tiene que ser accesible, por lo menos potencialmente, por dos modos sensoriales a la vez, mientras que en el caso de ser mono-sensorial se impone el irrealismo.

Hay un segundo tipo de perturbación de la "representación", que esta vez ya no es "intrafigurativa": los objetos luminosos se hacen pasar por lo que no son, por objetos que ocupan el espacio del plató. Esta tendencia a transformar las luces en "objetos" coloreados es todavía más interesante desde el momento en que al volverse sistemática (en una misma emisión) y/o masiva (en un mismo plano), toma el aspecto de un procedimiento retórico y afecta a la organización del conjunto del espacio del plató.

En el caso extremo de *Le maillon faible* [El eslabón más débil], el plató está enteramente vacío desde el punto de vista material y solamente aparece ocupado por jugadores de pie tras sus pupitres formando un círculo rodean-

do a la animadora. Este plató está muy estructurado visualmente: haces luminosos delimitan el emplazamiento del círculo exterior, un muro luminoso rodea los candidatos, las luces lineales dispuestas en el piso estructuran el espacio horizontal donde se colocan los participantes, otras luces dibujan el círculo interior del suelo o animan las diversas direcciones del espacio. En este caso la estructura del espacio entero parece irreal, como un señuelo que no sería más que una ilusión perceptiva.

3.2. Objetos irreales, obstáculos y cuerpos luminosos

Si el color materializa la luz, al darle el estatuto de "objeto coloreado", es porque la primera lleva consigo una propiedad figurativa de la cual no es posible privarla: el color es una propiedad de los "obstáculos" opuestos a la difusión de la luz. Es como si una luz orientada e intensa (un relámpago) encontrara, en determinados lugares del espacio del plató televisual, objetos invisibles que se manifestarán engendrando una tonalidad cromática particular, coextensiva con la forma del obstáculo.

En última instancia, el estatus de obstáculo puede incluso ser disociado del estatus de "objeto" luminoso propiamente dicho. En efecto, el objeto luminoso supone la existencia de una forma prototípica, generalmente geométrica, que será coextensiva del cromatismo presentado por el haz luminoso. Si se disocian ambas propiedades (ser un obstáculo visual/adoptar una forma reconocible) se puede imaginar que junto a los objetos luminosos también habría sobre nuestras pantallas simples "cuerpos luminosos", que no estarían delimitados por ninguna forma estable y que tendrían a su vez las propiedades materiales de los cuerpos (ser un obstáculo visual) y simultáneamente las propiedades dinámicas de la luz a saber, su capacidad de difusión multidireccional.

Es así como las figuras del deslumbramiento se objetivan y se interpretan en TF1. Uno se imagina fácilmente que las asociaciones de propiedades heterogéneas (cuerpos-obstáculo / difusión multidireccional) pueden producir algunos monstruos visuales susceptibles de desestabilizar los regímenes de creencia perceptiva ordinaria del espectador.

La inestabilidad del régimen de creencia es particularmente sensible cuando los haces luminosos (*Rêve d'un jour* [Sueño de un día]) adoptan propiedades de objetos. Esto ocurre cuando dichos haces, que supuestamente están pensados para aclarar y mostrar, actúan, por el contrario, como obstáculo a la visión del espectador, imponiéndose en primer plano como masas coloreadas que disimulan los otros elementos del plató. En *Rêve d'un jour* [Sueño de un día], la difusión radiante de la estrella situada al fondo del plató le confiere tal poder deslumbrante que perturba la lectura del espacio y de la

profundidad. Efímera e inestable en sí misma, pero indisociable del decorado del plató, esta radiación deslumbrante convierte en algo virtual el espacio de la representación, estructurado en profundidad y lo vuelve inestable, alternativo y contingente.

Acabamos de encontrar dos casos de figuras diferentes y complementarias. En *Le maillon faible*, el objeto luminoso sustituye cualquier otro elemento del decorado material y organiza por sí mismo los planos de profundidad, la segmentación del espacio y su disposición jerárquica. En *Rêve d'un jour*, el cuerpo luminoso, que escapa a toda forma estable y reconocible, se difunde sobre el campo entero y disimula su organización y profundidad. En un caso, se llega a una desrealización por sustitución, a una simulación ostentosa; en el otro, a una desrealización por ocultación, a un ejercicio de virtualidad también ostentoso y espectacular.

Más allá de este caso límite, el haz de luz coloreado es una figura mixta, y en cierto sentido paradójica, porque neutraliza la oposición clásica entre el relámpago y los obstáculos que se encuentra. Es más, los reúne en una sola figura inventando, en cierto modo, un nuevo tipo de objeto: una envoltura coloreada que, no obstante, no es la superficie de ninguna cosa; una luz que colorea la masa del objeto aunque esta masa no conste de ninguna materia y se reduzca solo a este color. En esta síntesis neutralizante, el color y la luz pierden una parte de sus propiedades: el color ya no está destinado a la materia de la superficie de un objeto y resulta de la conversión de una intensidad luminosa en un valor cromático. Por otro lado, la luz ya no es libremente omnidireccional, y su difusión está limitada a las estrictas fronteras de una forma reconocible (triángulo, cono, haz, estrella, esfera, etc.) y debe ser reconocible (acercándose a un prototipo conocido) para poder ser fácilmente explotable como elemento de decorado sobre el plató.

Las letras del titular de pantalla de 7 péchés capitaux (7 pecados capitales) imponen su estructura típica en 3D a la luz, que forma la sustancia y, por su poder de difusión orientada, ahondan el espacio en profundidad. Así el titular de pantalla se conforma a la carta visual de la cadena, donde predominan las tipografías en 3D; pero transformando las letras en objetos irreales e independientes unos de otros. Dichos nuevos objetos tipográficos explotan una de las propiedades que acabamos de reconocer en los objetos luminosos: la difusión del resplandor está limitada a las fronteras de una forma geométrica reconocible.

Conquistando el derecho de figurar como elemento del decorado en el plano, los objetos luminosos y coloreados van a poder confrontarse entonces con los "verdaderos" elementos de decorado, para entrar en competencia o

para confundirse con ellos, autorizando una nueva gama de operaciones retóricas.

En el ejemplo de las estrellas de *Star Academy* [Academia de Estrellas] estas tienen evidentemente un carácter figurativo y se refieren de forma estereotipada, a la figura de contenido de la star. En tanto que estrellas luminosas, no pueden enseñarnos nada del estilo visual de la cadena y menos aún cuando las otras cadenas también utilizan la misma figura para el mismo género de programas (*Pop Stars* [Estrellas del Pop] de M6) Lo que si es típico del estilo visual que caracteriza a TF1 es su tratamiento del decorado como si fuera un objeto. Una vez delimitada en una forma estable y reconocible y casi-materializada por un color, la luz forma objetos que se transforman de hecho en "muebles" del plató, concretamente en este caso en un friso monumental pegado a las paredes del estudio.

Un paso todavía más lejos en *Zone rouge* [Zona roja] y el régimen de creencia perceptiva comienza a vacilar. Es en determinados planos, en los que los diferentes objetos se asocian, donde el estatus de cada uno de ellos deviene incierto, los haces luminosos, las pantallas, los objetos luminosos y los elementos de mobiliario reflectantes intercambian sus propiedades y para el espectador, la contaminación figurativa entre los objetos propiamente dichos y los efectos de luz y de color engendra un régimen de creencia figurativo inestable, donde la misma "fe perceptiva" es solicitada por todas las figuras, sin distinción verídica ni axiológica. Estos regímenes de creencia inestables pueden desplomarse en cualquier momento, a causa de un cambio de ángulo, de un desplazamiento de personajes, y el objeto luminoso se revela como un verdadero objeto del decorado, alumbrado desde el interior, o como un puro efecto de luz proyectada.

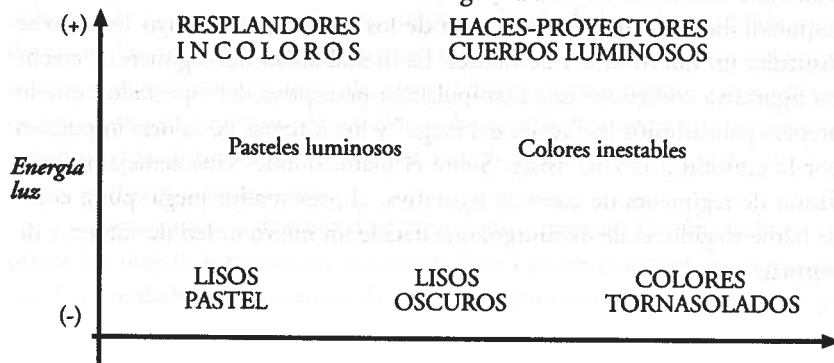
Esta situación, donde las figuras-objeto pueden cambiar en todo momento de rol y de estatus figurativo, es bien conocida por los antropólogos y por los folkloristas ya que, en los cuentos y en las leyendas, indica generalmente una crisis de valores y prepara una remodelación axiológica cuya responsabilidad corresponderá a uno de los personajes y a cuyo término se instituirá un nuevo orden de valores. La inestabilidad del régimen de creencia figurativa constituye una manipulación perceptiva del espectador, que lo prepara para admitir las "reglas del juego" y los sistemas de valores impuestos por la emisión a la cual asiste. Sobre el plató, donde reina semejante confusión de regímenes de creencia figurativa, el presentador juega, pues, el rol de héroe elegido, el de demiurgo, que decide un nuevo orden de valores y de normas.

4. LAS TENSIONES DEL ESTILO CROMÁTICO

En síntesis TF1 explora las relaciones entre materia y luz a través de una serie de "figuras cromáticas" independientes de los tonos. Cada una de dichas "figuras cromáticas" consiste en hacer percibir bien la luz o bien la materia, depende de los casos, a través del tratamiento cromático:

- el tornasolado hace que la materia se perciba a través de un movimiento de luz inestable y atenuado;
- el haz-proyector hace que la luz y la materia se perciban a la vez, dándole un cuerpo material a un cono coloreado, con lo que introduce la incertidumbre en la percepción figurativa;
- los lisos pastel suavizan a su vez la percepción de la luz y de la materia, mientras que los colores oscuros y profundos ponen de manifiesto la materia ;
- los resplandores de luz más fuertes neutralizan todo efecto material, no sólo suavizan por igual la percepción de los tonos sino que también afectan al conjunto de la organización espacial en profundidad.

Una tensión organizadora aparece entonces, lo que permite explicar cómo y por qué se puede combatir la intensidad de la luz mediante el despliegue figurativo material. Ante la perspectiva de una confrontación inversa entre ambas posibilidades: cuando prevalece la primera, se neutraliza todo "efecto de objeto" a riesgo de perturbar la representación y la lectura del espacio donde están dispuestos los otros objetos; cuando prevalece la segunda, la luz no es más que un "hacer valer" de los efectos de materia y de superficie propios de los objetos. En cambio, ante la perspectiva de una regulación y de un reforzamiento recíproco se consiguen esas situaciones de colusión inestables, en donde la luz nos hace creer en la existencia de objetos irreales esos "cuerpos luminosos" que caracterizan el estilo visual y las estrategias axiológicas y perceptivas de TF1. La estructura de tensión permite reunir ambos modos de funcionamiento en un solo diagrama :



La comparación con otras cadenas de programación general muestra que: (i) TF1 es la única que explota la relación color, materia y luz; (ii) FR2 y FR3 utilizan más bien la relación entre color y luz, con los conflictos inherentes al resplandor y a la percepción de los contrastes; (iii) M6 utiliza sistemáticamente la relación entre superficie y color, con su carta gráfica fundada sobre los lisos de colores claros o pastel, incluidos los ligeramente desaturados.

En M6 y a diferencia de TF1, la selección de una tensión de base genera una identidad visual: la selección de los pastel precisa (i) no combinarlos con los resplandores de luz que neutralizan los contrastes cromáticos más débiles; (ii) reunir lo esencial a través de la relación entre la forma geométrica de la superficie coloreada y el tono del color liso; (iii) agregar bordes a cada zona coloreada como en el genérico de Pop Stars.

Los estilos visuales de TF1 y de M6 ponen en peligro los cánones ordinarios de la representación tridimensional, el primero de manera más problemática que el segundo. El aplanamiento de las perspectivas impuesto por los colores lisos de M6 no produce más que construcciones en 2D2; construcciones visuales bien conocidas de antemano y lo suficientemente cercanas a los medios de gran difusión (la gráfica, el cómic) como para no perturbar al espectador. En cambio en TF1 la inestabilidad de los regímenes de creencia figurativa, los conflictos entre los espacios de representación y los deslumbrantes resplandores de luz, la competencia entre los objetos coloreados irreales y los elementos de mobiliario son desestabilizadores, pero en provecho de la invención de nuevos regímenes de creencia y del poder axiológico que ésta confiere al presentador. La oposición entre estos dos estilos visuales, el de TF1 y el de M6, es pues extrema y se traduce en posiciones diametralmente opuestas sobre la estructura de tensión dominante: una situada más bien en la parte superior derecha del esquema, mientras que la otra debajo y a la izquierda del mismo (lisos, colores francos y pasteles)

5. DECORADOS, MOBILIARIOS Y PANTALLAS

El estudio del estilo visual de TF1, parece inseparable del estudio del decorado pero sobre todo de los procedimientos de "puesta en espacio" de la enunciación de cada emisión. Se ha visto como, en cada caso, los efectos luminosos y cromáticos estructurarían o desestructurarían el espacio del plató, facilitarían, impondrían o perturbarían la lectura, cómo intervenirían esos mismos efectos en la composición del decorado, cómo interferirían con los otros elementos como mobiliarios, mamparas y pantallas.

La cuestión se desplaza entonces del "estilo" visual hacia la enunciación televisual. En efecto, el decorado en su conjunto pone en escena una o varias instancias enunciativas, especialmente por el lugar y por las posiciones respectivas que concede al presentador, a los otros participantes y al público. Particularmente en las emisiones de TF1 hay un elemento que indica explícitamente la enunciación enunciada: las pantallas-réplica, pegadas al muro, insertadas en el mobiliario, detrás o delante del presentador, a la derecha, a la izquierda o al fondo del plató.

5.1 Los roles de la pantalla-réplica

La pantalla-réplica es un motivo particularmente representativo de los roles enunciativos atribuidos al decorado. Presentes en el decorado a título de mobiliario, mural o central, estas pantallas desempeñan tres tipos de roles:

(a) permiten realizar una mise-en-abyme de la pantalla principal. En *Combien ça coûte?* [Cuánto cuesta?], esta ocupa directamente la pantalla del aparato de televisión, a través de una gran variedad de perspectivas, de manera que las pantallas-réplica procuran a los invitados o al presentador una verdadera ubicuidad, una presencia bajo varios puntos de vista. Este rol de la pantalla-réplica contribuyen a desdibujar la lectura del espacio de la representación, suspenden las reglas de la profundidad tridimensional clásica, en especial cinematográfica y narrativa, y liberan a los actores del plató de la restricción impuesta por la posición de perspectiva atribuida al espectador. Este dispositivo se completa con la mezcla de objetos reales e irreales en el plató, induciendo una confusión axiológica: la representación se deshace bajo los ojos de un espectador que ya no domina, es el único actor limitado a una posición singular y congelada.

(b) las pantallas-réplica acompañan o indican los cambios de régimen de creencia. Por ejemplo, en 7 à 8 [7 a 8], la emisión comienza con la evocación de un tema de reportaje que lleva a cabo la presentadora-animadora y continúa con la proyección en toda la pantalla de ese mismo reportaje. Entre

ambos momentos, a través de un movimiento y una mirada de la presentadora hacia una pantalla-réplica mural, la proyección del reportaje comienza sobre esa misma pantalla. Se asiste entonces no sólo al desembrague enunciativo - la presentadora renuncia a la palabra y la delega al reportero - sino al cambio de régimen de creencia: de la emisión y de sus artefactos se pasa al testimonio y al documental. Al contrario del caso anterior, este tipo de pantalla-réplica, al reproducir la clásica distinción periodística entre comentario e información, tiene valor de autenticación y de selección entre los regímenes de creencia.

(c) el uso de la pantalla-réplica en el interior de un segmento típico, "el sumario", presente en un tipo particular de emisiones que los profesionales clasifican en el género "información-entretenimiento". En *Plein les yeux* [Cargados los ojos] y de forma paralela a la presentación resumida por el conductor, un montaje muy breve del tema o del reportaje aparece en algunos planos sobre la pantalla-réplica. Este último instrumento, como herramienta de citación-sumaria, aparece como una especie de figura del discurso televisivo relatado y se situaría en posición de embrague respecto al propio reportaje, en relación con las instancias de enunciación de la emisión. Dicho embrague de citación acercaría a su vez el tema tratado al espectador, integrándolo en una relación de comunicación directa con entre el presentador y este último.

Cualesquiera que sean los roles atribuidos (mise en abyme, citar o delegar la palabra); los efectos axiológicos derivados (estabilizadores o desestabilizadores), o la orientación de la operación enunciativa que lleva consigo (desembrague o embrague), la pantalla-réplica es un elemento-clave del dispositivo enunciativo en el decorado, que dirige muy de cerca el régimen de creencia, así como los procedimientos de captación y de identificación propuestos al espectador. En síntesis la pantalla-réplica lleva a cabo o acompaña y enfatiza actos de enunciación.

Formulemos la hipótesis siguiente: es el conjunto de los elementos del decorado, mobiliario, pantallas y objetos luminosos coloreados lo que lleva a cabo tales actos enunciativos. En definitiva el decorado sería portador de "predicados" y en especial, de predicados que descansan sobre el espacio del plató, tratado como si fuera espacio enunciativo, predicados que ahora es preciso identificar.

5.2. Algunos predicados tipo

La organización de la parte central del plató, que acoge al presentador y a los invitados, no conoce más que dos tipos de motivos figurativos: los asientos y

las mesas. Desde un punto de vista visual y espacial, presenta un número mayor de variables pertinentes: los asientos pueden ser continuos o discontinuos, bajos o elevados, al igual que las mesas; estas últimas pueden ser redondas o angulosas, multi-simétricas o mono-simétricas. La combinación de las diferentes propiedades genera dispositivos relativamente estables y recurrentes: sofás redondeados y alargados en torno de una mesa baja; asientos individuales alrededor de una mesa alta, redonda y alargada; asientos individuales alrededor de una mesa que no consta más que de un vértice principal (el del presentador) y de costados simétricos; o incluso pupitres, con o sin el asiento elevado. Finalmente, encontramos un tipo de mobiliario específico, el podium, que puede combinarse con los precedentes para realzar el emplazamiento de los actores u ocupar la casi totalidad del plató.

Cada uno de estos dispositivos, que atañen al plano de la expresión visual, corresponde a un predicado y a una modalidad de enunciación particular que forman el plano del contenido:

1) El dispositivo concebido a partir de un sofá circular, a partir de un motivo estereotipado del mobiliario doméstico, está destinado a acoger y a halagar a los invitados; en la cadena FR2 con *Y à que la vérité qui compte* [Sólo la verdad cuenta] y *Vivement dimanche* [Vivamente domingo].

2) En cambio, una mesa alargada, tenga la forma que tenga, rodeada por asientos individuales, está destinada a facilitar los intercambios y los turnos de palabra, y a poner en escena una conversación o cara a cara. El caso más típico es la cadena FR3, en la emisión *On ne peut pas plaire à tout le monde* [No se puede caerle bien a todo el mundo], cuyas interacciones múltiples y desordenadas son famosas.

3) En el interior mismo de este dispositivo, tanto en caso de que la forma de la mesa sea multisimétrica como monosimétrica, la modalidad de enunciación cambia: alrededor de una mesa oblonga y redondeada, las interacciones posibles son múltiples, y el dispositivo no señala, en principio, una posición clave, de control o de regulación; en cambio, alrededor de una mesa globalmente triangular, y por consiguiente monosimétrica, la posición situada en el eje de simetría está reservada al presentador, y la palabra circula preferentemente pasando por esta posición clave: preguntas, envites, interrelaciones y distribución de los turnos de palabra. Sans aucun doute [Sin ninguna duda] de TF1, *Tout le monde en parle* [Todo el mundo habla de ello] de FR2, utilizan este dispositivo, que somete la conversación de varios participantes al control permanente y directo del presentador. En este caso, el dispositivo favorece la participación de las partes, pero a través de sus interacciones.

4) Cuando la mesa es lo suficientemente alta y estrecha como para con-

stituir un pupitre, manifiesta una posición dominante de control y de gestión centralizada de toda la emisión, y no tan sólo del intercambio entre los participantes: es el caso de *Confessions intimes* [Confesiones íntimas], de 7 à 8 o de *Le grand concours des enfants* [El gran concurso de los niños].

5) El podium tiene la función de realzar los actores y de convertirlos en espectaculares para el público presente en la sala como en *Rêve d'un jour*, *Rêve d'une soir* [Sueño de un día, Sueño de una tarde] o de *Star Academy*. Se la encuentra en M6, en *Drôle de zapping* [Menudo zapping], o en FR2 *Le plus grand cabaret du monde* [El cabaret más grande del mundo]. Las diferentes personas que intervienen, presentadores o invitados, ya no son sólo simples participantes, sino actores en escena cuya actuación está dirigida antes al público que al telespectador.

Todos estos diferentes dispositivos no determinan en absoluto el género de la emisión, la presencia de un cierto tipo de público en el plató ni el rol de los diversos participantes. Su función consiste en modalizar las relaciones entre todas esas partes, jerarquizarlas y poner en escena una determinada estructura de comunicación, regulada por actos enunciativos dominantes.

Acoger, interactuar, participar, controlar, convertir en espectáculo son las principales modalidades enunciativas. A cada una le corresponde un modo de comunicación dominante. Al igual que las pantallas-réplica mencionadas más arriba, los dispositivos visuales del plató llevan a cabo embragues, al hacer asistir al espectador directamente a los intercambios y a las conversaciones, y desembragues, al instalar instancias de control, de mediación o de público. Las pantallas-réplica también propiciarían interacciones múltiples, al jugar con la ubicuidad de los actores y con la variedad de los ángulos de visión o de las delegaciones de control, de narración o de mediación. Detrás de la diversidad de los medios de expresión visual, detrás de la aparente heterogeneidad de las modalidades enunciativas, aparece en definitiva una gran regularidad de operaciones elementales y de valores subyacentes.

5.3. Los valores propuestos

Si se regresa al origen de todos estos dispositivos, independientemente de su modo de expresión, su objetivo es el de gestionar la relación entre los diferentes actores del plató. "Gestionar la relación" significa aplicarle una modalidad enunciativa dominante, que proceda de un valor subyacente. La nueva hipótesis es que ya que esos dispositivos no deciden ni de la presencia, el número, la diversidad de los participantes, ni lo que puede producirse en el plató, su función esencial es la de manifestar al espectador el tipo de valor de referencia propuesto por las interacciones, que se inscriben en la organización visual del decorado y del plató. Así:

- Los espacios de bienvenida y de convivencia presuponen una igualdad de trato entre los actores, pero con una distribución desigual del valor (ya que los invitados son más o menos "honorados")

- Los espacios espectaculares proponen una forma de "trascendencia", y por consiguiente una relación de dominación irreductible, particularmente visual y de relación espacial; de esa manera consagran una desigualdad presupuesta.

- En cambio, los espacios interactivos y de conversación introducen, al diferenciar el estatus de los actores, una posibilidad de intercambio múltiple; pero que, al no descansar sobre la igualdad de los diferentes estatus, invitaría a la mezcla (en el caso de los espacios interactivos) o a la consecución ordenada (en el caso de los espacios participativos)

- Finalmente, los espacios de control y de gestión centralizada no consagran una desigualdad sino una separación o una distinción entre los diversos estatus; cada uno permanece congelado y acantonado en su rol y el buen desarrollo de la emisión depende de dicha separación.

Relacionados con todos estos valores elementales, los diferentes efectos luminosos y cromáticos parecen formar parte ahora del mismo sistema axiológico, por lo menos desde el punto de vista de las operaciones enunciativas.

En efecto, hemos encontrado configuraciones cromáticas y luminosas que estabilizan jerarquías en profundidad y localizaciones indiciadas. En este caso, el presentador ocupa una posición de mediación o de control en el dispositivo espacial del plató, y dispone de pantallas-réplica para los embragues y desembragues de los temas de reportaje. Las jerarquías cromáticas y luminosas son respetadas, los planos están separados, los roles están diferenciados.

También hemos establecido cuáles son las configuraciones que generan la confusión figurativa, la incertidumbre sobre el estatus de los objetos que funcionan en base al principio de la mezcla. Al confundir las jerarquías, al desestabilizar las fronteras de las categorías, esas configuraciones contribuyen a la equiparación general de los roles y de los estatus.

La trascendencia espectacular no se produce hasta que los resplandores cegadores que, viniendo del fondo del plató neutralizan la perspectiva de profundidad destinada al telespectador, le impiden aprehender la jerarquía y la organización del espacio tal como le ha sido destinada en un principio para hacerle ver, en su lugar, la relación de presencia inmediata, fascinante y sin profundidad, entre los actores y el espectáculo, brillantes y sorprendentes, por una parte, y el público de la sala, por la otra. Mientras que la profundidad de la perspectiva permite "poner en común" los respectivos espacios de la enunciaci3n y del enunciado, esos resplandores deslumbrantes aparecen, al contrario, como la manifestaci3n casi traumática de la trascendencia espectacular.

Como ejemplo de esta congruencia bien lograda, regresemos un instante al plató de Vis ma vie, donde habíamos examinado en particular las tensiones y el equilibrio entre el camafeo y los degradados en azul y el choque cromático entre ese mismo azul y el rosa fucsia. Observábamos que el primero contribuía a la manifestaci3n de la profundidad y a una distribuci3n jerárquica de los planos y de los objetos que los ocupan, en cambio, el rosa era definido como "localizador" e "indicial".

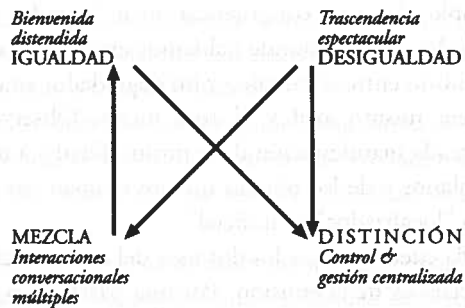
Pero uno se da cuenta de que los dos usos del rosa coinciden con dos de los recursos enunciativos de la emisi3n. Por una parte, bajo la forma de un círculo en el suelo, el rosa delimita la zona de los intercambios entre los participantes sobre el plató, gracias a una forma circular que circunscribe el conjunto de los asientes y de la mesa y lo aísla del resto de un plató mucho más vasto. Por otra parte, bajo la forma de spots luminosos y coloreados, que rodean y apuntan hacia la zona de las pantallas-réplica del trasfondo que permiten a la presentadora "enviar" el tema incluso antes de que aparezca en plena pantalla ante el espectador.

Por tanto, tenemos que tratar con una verdadera red de correlaciones, mucho más compleja que un simple sistema semi-simbólico, pero que funciona sobre el mismo principio, sobre una estabilizaci3n icónica de relaciones entre las expresiones y los contenidos. La profundidad perspectiva se ofrece al espectador mediante una representaci3n estable y distendida; pero el choque cromático viene a perturbar esta representaci3n para hacer perceptible e indiciar dos zonas críticas para las operaciones enunciativas de segundo grado: el embrague conversacional y el desembrague narrativo.

6. Conclusi3n: el sistema de valores de los dispositivos visuales

Las primeras hipótesis que habíamos formulado a propósito de las funciones semánticas de los efectos luminosos y cromáticos se encuentran aquí confirmadas y enriquecidas con las congruencias inesperadas de los dispositivos de plató y con la utilizaci3n de las pantallas-réplica. Para concluir, ahora podemos proponer el modelo organizativo del sistema axiológico subyacente.

La disposici3n de los valores sobre este esquema, que obedece las reglas de construcci3n de un cuadrado semiótico (contrariedades, contradicciones e implicaciones), es conforme con las relaciones intuitivas entre las diferentes figuras de cada modo de expresi3n.



Por ejemplo, entre la desigualdad espectacular y la mezcla interactiva, la relación de contradicción puede ser sostenida sin dificultad por las oposiciones siguientes: (i) podium vs. mesa común; (ii) separación escenario/público vs. ubicuidad multiperspectiva de los actores sobre las pantallas-réplica; (iii) destellos cegadores vs. mezclas figurativas y choques cromáticos múltiples. De igual forma, entre la bienvenida distendida y la posición de control, la otra relación de contradicción es sostenida por las oposiciones siguientes: (i) sofá redondeado y continuo vs. asientos discontinuos e individuales; (ii) ausencia de pantallas-réplica vs. pantallas-réplica de desembrague/embrague; (iii) camafeos y profundidad perspectiva en el intercambio vs. distribución indicial de los choques cromáticos sobre las zonas de operaciones enunciativas críticas.

Por otra parte, los contrarios son susceptibles de ser confrontados en el mismo espacio semiótico por los contrastes portadores de transformaciones narrativas, como ocurre tanto para los contrarios (bienvenida distendida/trascendencia espectacular) como para los subcontrarios (interacciones múltiples/control y gestión). Es menester precisar de inmediato que esos casos mixtos están poco representados en TF1. Para poder encontrarlos en abundancia hay que recurrir a los competidores. De la cohabitación de los subcontrarios no encontramos más que un solo caso en TF1, el de *Vis ma vie*, que procede en forma simultánea a través de intercambios sobre el plató con el dispositivo adecuado y a través del desembrague de sujetos sobre pantallas-réplica con un gesto y con una declaración-misiva de la presentador.

En cambio FR2 presenta la cohabitación entre los contrarios, como la puesta en espacio de *Vivement Dimanche* o de *Le plus grand Cabaret du monde*. Gracias a una división del plató en dos partes y en dos usos distintos, la distensión espacial se ve confrontada constantemente con un dispositivo contrario de tipo espectacular. Y, a raíz de ese mismo hecho, ambas emisiones están escandidas narrativamente por el cambio regular de dispositivo y por las transformaciones entre dos tipos de comunicación, dos tipos de actos de

enunciación y dos sistemas de valores diferentes. Según el tipo de emisión, el paso de uno a otro de estos dispositivos está asegurado por una simple presentación-transición, por un movimiento general de las miradas o por el cambio de lugar y de estatus de uno de los actores.

En TF1, la posición "distendida" es ocupada con poca frecuencia y la posición "interacciones múltiples" está débilmente representada, sobre todo en razón del dispositivo espacial y del rol del presentador (como en las emisiones del género "informacio-entretenimiento"), responsables de que las interacciones deriven en una simple participación mediatizada por el presentador con una posición de "control".

En cambio, la posición "control / gestión centralizada" es utilizada con frecuencia, ya sea en su versión "débil", la de la "participación" de los interesados a través de un presentador, o bien en su versión "fuerte", donde el presentador, casi a solas sobre el plató, controla directamente la proyección de todos los sujetos sobre la pantalla. Es igualmente utilizada por el género "reportajes" (7 a 8), que es todavía más escaso en las otras cadenas de programación general. Por ejemplo en FR2, *Envoyé Spécial* [Enviado Especial] adopta la posición "interacción y conversación". Finalmente, los efectos de "trascendencia espectacular" están bien representados, pero generalmente en relación con la personalidad o con el estilo del presentador.

Traducción Ricardo Curiel, revisada por Lucrecia Escudero Chauvel

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CERIANI, G. (2003) *Marketing moving. Du concept de produit à l'image coordonnée. Analyser le mix, gérer ses effets de sens*. Paris: L'Harmattan.

NOTAS

1. Reservamos para otro estudio el análisis de la dinámica visual de los genéricos. En efecto, este último sólo encuentra su sentido propio en el análisis más general de las modalidades de la "entrada en la emisión", que desemboca en otras consideraciones y que precisa tener en cuenta los regímenes de creencias, las estrategias enunciativas y los géneros televisivos.

ABSTRACT

El interés de los semiólogos por el estudio de la identidad visual de las instituciones, de las marcas y de las empresas pone de relieve el peso de la dimensión plástica en el análisis de dicha identidad. Este artículo explora las figuras significantes del plano de la expresión del mundo "visible", así como los contenidos y los valores que conforman el plano de la expresión, de algunos magazines de la cadena televisiva francesa TF1, con el objetivo de analizar su aportación al estilo cromático y, por tanto, a la identidad de la misma.

The semioticians are interested now in the visual identity of institutions and brands. That identity is constructing by different dimensions such as the plastic and figurative one. This article explores the figures of the expression level in the constitution of a "visible word", the contents and values in some products of French television. The aim is to analyse the colours aspects in the construction of visual identity.

Jacques Fontanille es profesor de Lingüística y Semiótica de la Universidad de Limoges, titular de la cátedra de Semiótica del Instituto Universitario de Francia y director del equipo de Semiótica del C.N.R.S. Entre otras muchas publicaciones cabe destacar: *Sémiotiques des passions* (Seuil, publicado junto con A. J. Greimas), *Sémiotique du visible* (PUF), *Tension et signification* (Mardaga, publicado junto con Cl. Zilberberg), *Sémiotique de la littérature* (PUF) o *Sémiotique du discours* (Pulim)

E-mail: fontanille@unilim.fr

ÉCFRASIS Y FILM-ENSAYO

JOSEP M. CATALÀ

I

El hecho de que el cine haya sido relacionado siempre con el género dramático -o más generalmente con la Mimesis aristotélica: Genette apunta sin rodeos que el relato puede presentarse de tres maneras, una de las cuales es la forma mimética, es decir, "como en el teatro" (Genette, 2004:16)- ha tenido importantes consecuencias que van más allá del ámbito estrictamente cinematográfico. Sin embargo, este decantamiento no proviene, como podría suponerse, de alguna operación taxonómica referida a una hipotética teoría general de los géneros que hubiera situado oficialmente al cine dentro de la categoría de lo dramático, y no es así más que nada porque un ejercicio de éste tipo -estudiar los géneros desde una visión general que englobe todos los medios, incluido el cine-, aún no sido llevado a cabo, a pesar de que su necesidad es más que evidente. Bordwell en su tratado sobre la narración fílmica nos recuerda que Frances Marion, casi medio siglo después de la invención del cinematógrafo, aún podía afirmar sin ningún titubeo que "en el cine la historia no se cuenta sino que se dramatiza" (Bordwell, 1985) Para Bordwell, esta opinión, anclada netamente en la tradición mimética, es sin embargo representativa de los escasos intentos de confeccionar una teoría de la narración cinematográfica que hubo antes de 1960. Es decir, que incluso aquellos que, antes