

En el primer sentido se considera que la imagen es inefable en cuanto que transmite significados inexpresables a través de otro tipo de significantes. Es decir, los significantes visuales y verbales son intraducibles.

El significado transmitido por Monet, por ejemplo, no está totalmente expresado en la escritura de Proust. Existen, según hemos dicho, significados no lingüísticos, y no sólo la espacialidad, sino que el mismo carácter narrativo o valorativo de la pintura se configura en relación con otros «signos—significado» de carácter visual (aunque no solamente).

De todo lo anterior se sigue que el lenguaje natural no es omniinformativo, como afirma Lotman, sino que no posee una total efabilidad, según Eco. Si, como ocurre en la semántica de Greimas, se considera el significado como el invariante en un proceso de traducción, los significados visual o verbal sólo coinciden si los significantes son reductibles. El problema surge al considerar el significado como algo abstracto, aprehensible en diferentes significantes —envoltura. La entidad abstracta «sensación de lo inmediato»— serviría de significado transmitido tanto por los pintores impresionistas como por el mismo Proust. La simplificación es evidente. Ciertamente existen significados expresables tanto lingüística como visualmente, pero cuando el carácter material del significante es pertinente semánticamente, los significados no pueden coincidir. Y esto es lo que ocurre normalmente; pensemos en la publicidad y, por supuesto, en los productos artísticos propiamente dichos.

En este sentido, es pues perfectamente lícito hablar de inefabilidad de la imagen.

En el segundo caso la inefabilidad supone que las imágenes no pueden ser nombradas por significantes lingüísticos. Lo cual es equivalente de la consideración de la imagen como significado de la palabra. En este sentido no se pide que se transmita un solo significado a través de dos significantes de naturaleza distinta, sino que el significante lingüístico describa, denote un hecho no lingüístico, que es la imagen.

Si el lenguaje verbal es omniinformativo, entonces puede describir cualquier imagen. Es posible narrar la trama de una pintura, aunque se reduzca a «fachada de la catedral de Ruan», imposible prácticamente nombrar sus colores —aunque no reconocerlos—, e inútil y simplista todo este esfuerzo.

Sostener que a cada imagen corresponde un signo lingüístico, simple o complejo, que la nombra, haciéndola inteligible, es una de las consecuencias del endolingüismo que domina la semántica. No obstante a veces ocurre así. En sistemas de comunicación heterogéneos, como el cine, la imagen y el concepto verbal aparecen alternativamente uno como expresión del otro, aunque cierto grado de independencia se les supone siempre.

Concluimos por tanto, que la imagen es inefable en este sentido hasta cierto punto.

Según el tercer sentido de «inefabilidad», las imágenes no pueden ser explicadas por el lenguaje, es decir, no es posible «hablar de ellas» adecuadamente. En esta tesis, que no se deriva en modo alguno de las anteriores, se hace explícita la imposibilidad de un análisis lingüístico del signo visual. La afirmación del carácter autónomo de los significantes y significados de carácter no verbal no permite deducir esta conclusión.

El análisis teórico de la imagen puede y debe ser lingüístico, aun teniendo en cuenta que la explicación no agota nunca el fenómeno. La teoría habla de la imagen, la imagen

del mundo. El trabajo teórico tampoco es siempre lingüístico, si tomamos «teórico» en un sentido general. Así los trabajos del Equipo Crónica o, el pastiche en general, constituyen «estudios» de imágenes artísticas, los explican en una dirección determinada, aunque esta explicación tenga a su vez un carácter artístico.

En este último sentido no se puede decir que la imagen sea inefable; el análisis lingüístico se realiza de hecho, aunque la tarea no se termine nunca.

En ninguna de estas opciones está implícito que la inefabilidad sea sinónimo de asignificatividad, a no ser que se identifique significado con significado verbal. Lo que no es traducible o lo que no es denotable por la palabra significa de un modo diferente.

La semiótica debe explorar el campo de la significación de los signos no verbales, sin caer en reduccionismos ni analogías lingüísticas, que empobrecerían notablemente el estudio de los fenómenos estéticos de carácter no verbal.

4. Un universo cultural mixto

La posibilidad de hablar de significados no lingüísticos se basa en la consideración de un modelo semántico complejo, como señalábamos en 2. El campo semántico a considerar no es otro que el universo cultural de carácter mixto en el que nuestras expresiones, lingüísticas o no, tienen sentido. En «A Semiotic Approach to Semantics» y de modo más general en el *Tratado de semiótica general*, Eco ya preveía un campo semántico con estas características, aunque los signos visuales eran tenidos en cuenta sólo en cuanto complementos del significado lingüístico. Aunque su aparición era meramente marginal, la necesidad de considerar espacios semánticos mixtos o visuales estaba implícita en su propuesta. La cuestión fundamental es entender el significado no como referencia o como universal, sino como signo a su vez.

La posición semántica de Eco está ligada a la teoría del interpretante de Peirce y rechaza de plano toda consideración universalista o referencialista del significado. El significado de un signo se entiende como el conjunto de sus interpretantes, que son a su vez signos evocados por el primero en razón de su relación en el campo semántico global. El sentido total de cada uno de ellos lo constituyen las múltiples conexiones que mantiene con los otros, constituidos en sus interpretantes. Conexiones no sólo de sinonimia, sino de antonimia, ideológicas, connotativas, relaciones entre sistemas semióticos diferentes, etc. Así pues, este campo semántico, el universo cultural resulta de la peculiar estructura formada por unidades culturales, que son signos.

Describir la forma del contenido no es otra cosa que describir la estructura de un universo cultural determinado, cerrado, autónomo, pero flexible y cambiante, modificado continuamente por la sociedad. Un universo cultural es mixto, está formado por signos lingüísticos, visuales, auditivos, táctiles, etc. Entre los interpretantes de un signo lingüístico cualquiera los hay también de carácter visual. En términos estructuralistas, entre los semas de un lexema cualquiera hay «semas visuales». Del mismo modo entre los interpretantes de una imagen hay conceptos, hasta el punto de que Metz afirmara que «la imagen (al menos en este sentido) es, propiamente, una cosa inexistente»⁶.

⁶ Metz, C., «Au-delà de l'analogie, l'image», *Communications*, 15, 1970, p. 6.

En general, Eco admite una definición de signo bastante amplia, según la cual, un signo es «alguna cosa que está en lugar de otra»⁷. La primera significa a la segunda, es el significante de algo que no es ella misma. Lo anterior tiene una consecuencia práctica observada por Eco, que el signo puede mentir, en el sentido de que su significado puede existir o no. La prevaricación es una de las características de los lenguajes naturales, pero también de todo lenguaje. Por ejemplo, una silla puede significar «comodidad», su forma significante tendría la apariencia de ser cómoda, sin embargo no es necesario que sea así. Un fenómeno debe considerarse objeto de la semiótica si sirve para mentir: «la semiótica es, en principio, la disciplina que estudia todo lo que pueda usarse para mentir»⁸.

4.1. *Imágenes mentirosas*

Sin considerar el campo semántico determinado en el cual una imagen adquiere un valor semántico preciso, el criterio último para determinar su naturaleza semántica es igual al del resto de los fenómenos semióticos. Si una imagen es significativa, entonces puede mentir; si no tiene significado, no.

Considerando de modo muy general que en la pintura se reconocen figuras donde hay pinceladas o, que el *trompe l'oeil* es un recurso comunicativo usual, puede afirmarse que las imágenes artísticas mienten. Eco defiende la convencionalidad de los signos icónicos, reconoce el carácter mixto del espacio semántico general y los fenómenos significativos primarios en las artes visuales. No obstante, se refiere por lo menos en dos ocasiones a la asignificatividad de la imagen o de fenómenos asociados a ella. Se trata de los reflejos especulares y el color, considerados tradicionalmente como icónicos, en el sentido de que son semejantes al objeto que sustituyen.

Respecto al primero, afirma que «un reflejo especular *no* puede considerarse como signo»⁹. Varias son las razones que aduce. En primer lugar, citando a Gibson dice que la imagen del espejo no es «real» sino «virtual». Sin embargo, el carácter óptico, físico del significante no es óbice y es independiente de la naturaleza semántica del signo. La materialidad del significante es, por supuesto, necesaria, pero el reflejo es una experiencia física, material. El reflejo no es una idea incommunicable, un sueño o un espejismo, sino que su percepción es intersubjetiva. La imagen puede prolongarse en el tiempo o ser instantánea, puede verse, dibujarse o fotografiarse, se puede hablar de ella, etc.

En segundo lugar se objeta que la producción de reflejo no está dominada completamente por el intérprete humano, sino que es un fenómeno natural. También otras funciones semióticas como las «huellas», los «vestigios» o los «índices» están desencadenados por factores no humanos. La producción del hecho no es un suceso semiótico, que sólo se reconoce en cuanto que el sujeto relacione el rastro, la huella, etc., con su productor. Es el intérprete quien reconociendo la relación entre significante y significado institu-

⁷ Eco, U. Tratado de semiótica general; Barcelona, Lumen, 1977, p. 46.

⁸ Eco, U., *op. cit.*, p. 47.

⁹ Eco, U., *op. cit.*, p. 339.

ye un código y, por lo tanto, una función semiótica. En realidad, la relación puede no existir, ser mentira, lo que es completamente indiferente a la semiótica.

La razón invocada con más convicción es la última: «La imagen especular no es signo, porque no puede usarse para mentir»¹⁰. La afirmación es cuanto menos extraña y la experiencia cotidiana nos muestra lo contrario. No hay espejo perfecto que refleje con exactitud lo que hay frente a él. En él nos reconocemos «como si» se tratara de nosotros mismos y por lo tanto le suponemos la veracidad siempre. Y sin embargo, no es necesario recordar las imágenes deformadas por los espejos cóncavos y convexos del Callejón del Gato, el espejo plano en el que reconocemos nuestro rostro, nos lo ofrece a un tamaño inferior al real. Aunque su importancia sea relativa a su incapacidad de mentir, el espejo nos engaña por lo menos en lo referente al tamaño, igual que lo hace una fotografía por más que con los datos adecuados podamos calcular en qué medida nos ha engañado. Hemos de señalar que el signo no sólo sirve para mentir, sino para decir la verdad, y la posibilidad de esto está implícita en lo primero.

Los reflejos deben considerarse signos bien del tipo de las huellas, bien del tipo de las congruencias. Si lo consideramos como «huella» se exige un trabajo de «reconocimiento» por parte del intérprete, que toma el reflejo (expresión) como efecto de un objeto (contenido), entre los cuales existe una relación motivada (*ratio difficilis*).

Eco considera que de ser signo serían congruencias, puesto que hay una relación biunívoca entre los puntos de expresión y los del contenido.

El segundo fenómeno del cual puede afirmarse la asignificatividad es, según Eco, el color. Según el ejemplo que él elige¹¹, el rojo de la bandera dibujada no es signo del color de la bandera real, sino que ambos son el mismo color. Cabalmente es así. Ya Peirce consideraba que la sensación de color era un signo cualisigno, icónico y rhema (según la relación consigo mismo, con su objeto o con su interpretante). Las tres categorías pertenecen al nivel de lo «Primero», lo sensible, aunque sean subdivisiones del signo, lo «Tercero». Es decir que la sensación de color es lo más inmediato de lo mediato, y esto porque la observación es ya en sí un momento del conocimiento.

Todo esto puede llevar a confusión. El color en pintura significa además de a sí mismo, el objeto, la luz, la textura; puede ser una estimulación programada, una estilización, una metáfora, etc. Por lo tanto, significa convencionalmente ciertas cosas, es un signo no icónico (en el sentido tradicional de la palabra). Considerando la imagen estética como un texto, el color, que lo es prácticamente todo, significa de una u otra forma co- y contextualmente.

La interpretación del color oscila entre su significación, como acabamos de ver, y su naturaleza, entre su mediatez y su inmediatez, su representar y su ser. Pero no existe un hiato entre el valor semántico del color y su materialidad, la visualidad pura; sino que, como he intentado mostrar, la visualidad se configura en la experiencia de las imágenes de un universo cultural.

¹⁰ Eco, U., *op. cit.*, p. 340.

¹¹ Eco, U., *op. cit.*, p. 350.