

LA IMAGEN: LO SEMIÓTICO, LO REAL, LO IMAGINARIO

Jesús GONZÁLEZ-REQUENA

El poder formalizador del código: el signo discreto, restringido, inmaterial, arbitrario

Lo hemos advertido: informar es, antes de nada, formalizar, dotar de forma a algo en sí informe y, en cuanto tal, opaco, ininteligible. Hablar de la construcción de la realidad es por ello, esencialmente, hablar de cómo la realidad nace como resultado de la formalización de lo real*.

Para que esta operación sea posible, para que la realidad pueda emerger y afirmarse frente a lo real son necesarios, lo hemos señalado también, los códigos, pues ellos son los instrumentos formalizadores.

¿Qué es, entonces, un código? Y sobre todo ¿qué cualidades le confieren tales poderes? Un código es un sistema organizado —estructurado— de signos y de reglas que determinan su articulación discursiva.

Hay dos maneras de explicar lo que significa un signo determinado: una es de naturaleza deíctica, señala hacia un cierto segmento de lo real —«una montaña es esto»—, la otra es de naturaleza **sintáctica**, remite al valor posicional del signo en el código a través de la articulación de un discurso, tal y como, por ejemplo, actúan los diccionarios —«una montaña es así y asao y sirve para esto y para lo otro»—. De hecho, el significado del signo —y su

aprendizaje por el sujeto— es el resultado de la conjugación de los dos tipos de operaciones, défítico y sintáctico.

Ahora bien, no puede decirse que ambos posean el mismo rango. De hecho, la definición défítica funciona a modo de ejemplo —la montaña señalada es un ejemplo singular de montaña—, mientras que la definición sintáctica genera una categoría, una noción abstracta, indiferente a las montañas reales.

Por ello, es la exposición sintáctica la que prevalece siempre necesariamente. A tal orden respondía, por lo demás, la posición de Saussure¹ cuando afirmaba que el significado de un signo no dependía de su referente —del segmento de lo real nombrado— sino de la posición del signo dado en la estructura que organiza el sistema, vale decir, de su valor relacional con respecto al resto de los signos del código.

Cuando decimos que la palabra «montaña» nombra a todas las montañas reales parecería que el significado de la palabra apareciera de manera inductiva, como inferencia producida a partir del reconocimiento de todas las montañas reales. Pero sucede exactamente al revés: el adjetivo «reales» —que puede remitir tanto a lo real como a la realidad— no debe aquí engañarnos; en lo real —digámoslo de manera provocativa— no hay montañas: las «montañas reales» son montañas de la realidad, y nacen cuando el código al que el signo «montaña» pertenece interviene en lo real: en ese momento, del continuo espacio-temporal de lo real se desgajan ciertos segmentos discretos que identificamos como «montañas».

Quizá ejemplos menos realistas que el geográfico permitan perfilar mejor la cuestión. Pensemos en los ángeles: no nos cuesta hoy demasiado afirmar que han sido producidos por el lenguaje —por ciertos discursos religiosos— y que el significado de la categoría abstracta «ángel» no remite a nada existente en la realidad. Y sin embargo, esto es relativo: repitámoslo, la realidad es cuestión de consenso; podemos aceptar que en nuestra realidad no existen los ángeles, pero sería excesivo afirmar su inexistencia en la realidad medieval, por ejemplo. En último extremo, la existencia o inexistencia de los ángeles no es una cuestión empírica —en la Edad Media, cuando los ángeles existían, sus coetáneos poseían certidumbres empíricas de tal existencia, es decir, ciertos segmentos de lo real eran gestionados por la noción «ángel» y, así, vueltos inteligibles. La existencia o inexistencia de los ángeles no depende de lo real —pues los ángeles, como todo lo que puede ser nombrado, donde existe es en la realidad— sino de los criterios discursivos que rigen la interro-

gación de lo real y que, en cuanto tales, establecen la solvencia de los «hechos» o «datos» empíricos.

Así, de este carácter abstracto, genérico, categorial, del significado del signo depende la capacidad del Lenguaje para producir la realidad, es decir, para ordenar, preveer, modificar... o hacer soportable lo real —pues, hay que recordarlo siempre, la libertad, la bondad o el sacrificio poseen una realidad tan cierta o incierta como los ángeles mismos.

Y debe tenerse en cuenta que la posibilidad misma de que cristalice eso que llamamos significado depende de ese nivel de categorización, de abstracción, que acompaña al signo: lo absolutamente singular en el espacio y en el tiempo, lo que se abole en el instante sin encontrar par o equivalente es, por ello mismo, azaroso y, a la vez, insignificante: lo significativo exige de la regularidad, de la constancia². Incluso lo que en el lenguaje verbal parece apuntar de manera más radical a la singularidad, los nombres propios, se descubre tarde o temprano como categórico, pues sólo en cuanto tal puede soportar significación. Así, sucede con «Los Andes» o con «Felipe González»: en tanto signos, no nombran nada singular, sino categorías que poseen una esencial dimensión categorizadora: el nombre propio —como los ángeles o las montañas— segmenta un fragmento de lo real para volverlo significativo: Los Andes o Felipe González son categorías que producen una realidad a partir de los infinitos aspectos singulares e irrepetibles, a pesar de las múltiples configuraciones de la materia que en el espacio y en el tiempo cobran eso que llamamos Los Andes o Felipe González —de hecho, la identidad, y ese efecto suyo que llamamos responsabilidad, esa constancia a la que obligamos a someterse a todo sujeto, es en buena medida producto del nombre propio que obliga a someter a un criterio constante de coherencia a todos los gestos, movimientos y manifestaciones de un determinado cuerpo; nuestros antepasados tenían por ello sus razones cuando exigían responsabilidad, juzgaban y absolvían o condenaban a los animales.

Ahora bien, si queremos responder completamente a nuestro interrogante —¿qué confiere al signo y al código tales poderes?— debemos preguntarnos qué es lo que permite al signo, y al código, producir tales categorías abstractas, preguntarnos, en suma, si no por el origen del concepto, sí al menos por lo que, materialmente, lo sustenta.

Una primera explicación surge de inmediato: lo que permite al código su poder de abstracción, de generación de conceptos, es, en primer lugar y necesariamente, el carácter **discreto y restringido** de los signos que lo

componen: porque el signo es discreto, lo real, que es continuo, puede ser segmentado; porque el número de los signos es limitado, el ilimitado conjunto de aspectos de lo real puede ser ordenado en categorías —tales como «montañas» o «ángeles» o «protones» o «Los Andes»; de hecho, es necesaria la palabra «Los Andes» para que determinado segmento espacial de lo real sea segmentado y, a la vez, se convierta en una entidad que sobreviva al tiempo y a los indefinidos cambios y erosiones que en él puedan tener lugar.

Obsérvese, de paso, que lo que permite que el número de signos sea restringido es el que los signos son elementos discretos: si no lo fueran —como sucede con lo real— no podrían ser pensados bajo la categoría del número —no podrían, en resumidas cuentas, ser ni pocos ni muchos. Lo que importa, pues, es el carácter discreto del signo. Ahora bien, ¿qué es lo que permite al signo ser discreto? ¿Qué le permite escapar al carácter esencialmente continuo, no discreto, de todo lo real?— en cierto modo, las montañas y los países se parecen en algo esencial: nada, en lo real, marca los límites que los separan de los valles o de los otros países que los rodean. O, todavía, en otros términos: ¿qué es lo que permite al signo escapar tan radicalmente a las propiedades de lo real?

Sólo es posible responder si apelamos a dos aspectos del significante tal y como fueron descritos por Ferdinand de Saussure: la **arbitrariedad** y la **inmaterialidad**³. Porque el significante es arbitrario con respecto a su referente, puede independizarse lo suficientemente de él como para constituir un instrumento eficaz de formalización; porque es inmaterial —porque es, como señalara Saussure, pura diferencialidad, negatividad entre dos aspectos de cierta materia— puede escapar a las constricciones de lo real. En este sentido, puede afirmarse que el significante, en cuanto inmaterial y arbitrario, es la principal conquista humana, la pieza clave sobre la que se organiza toda cultura.

Sin duda, la palabra posee todos los requisitos que dotan a un signo de alto poder formalizador: es un signo discreto, restringido, arbitrario e inmaterial. Y además —pero podríamos decir también: por ello mismo— la palabra, el lenguaje verbal, es uno de esos pocos lenguajes —como los más sofisticados, los matemáticos, por ejemplo— capaz de describirse a sí mismo y, por ello, capaz de definir sintácticamente sus componentes. Los otros lenguajes, los que no pueden hacerlo —y es el caso, muy evidentemente, de los icónicos— deben recurrir a la palabra para escapar a la insuficiencia de la defini-

ción déctica y acceder a la definición sintáctica. El lenguaje verbal se descubre así, por ello, como la institución clave en la consolidación y cristalización del stock de significados de una cultura⁴.

Imágenes especulares, delirantes, icónicas

¿Qué sucede entonces con las imágenes fotográficas, fílmicas o electrónicas? ¿qué papel pueden desempeñar en el proceso de información-formalización que genera la realidad?

Para responder a esta pregunta es necesario someter a examen el estatuto de estas imágenes. Y para ello deberemos proceder a la revisión de algunas cuestiones teóricas fundamentales sobre la imagen y el signo icónico, de las que dependerá necesariamente la definición de tal estatuto.

¿Es la imagen un signo? No es posible dar una respuesta rotunda, pues hay demasiados fenómenos diferenciables bajo la noción de imagen. Trataremos, pues, de diferenciarlos.

Existen, por una parte, las **imágenes especulares** —y entre ellas, desempeñando un papel especialmente relevante, las retinianas pues, como sabemos, la retina es un pequeño espejo. No podemos decir de ellas que constituyan signos, ya que —independientemente de que sean interpretadas correctamente o no por el proceso perceptivo— no pueden mentir, constituyen huellas visuales de algo que está ahí, frente a ellas mismas. O en otros términos: no son imágenes representativas —pues no representan algo ausente—, sino, propiamente, presentativas: es **lo real** lo que en ellas se presenta —independientemente de que alguien pueda verlo: el espejo refleja aunque nadie lo mire, como también podría reflejar la retina de un muerto.

Están, en segundo lugar, las **imágenes delirantes**: éstas, sin duda, mienten, pues remiten a algo que no está ahí presente, a algo, en suma, que, como en el signo, está ausente. Sin embargo, tampoco podemos considerarlas como signos, porque mienten demasiado bien, hasta el extremo de crear la **certeza** de la presencia de lo ausente. En este sentido, creemos que la existencia misma de las imágenes delirantes exige incluir algunas acotaciones suplementarias a la definición de signo. Diremos así, que **signo** es todo lo que nombra algo ausente y al hacerlo —al nombrarlo— acredita la ausencia de lo ausente. Las imágenes delirantes comparten, por lo demás, con las especulares, el no ser representativas, sino presentativas: pero lo que presentan no es lo real, sino lo fantasmático, es decir, **lo imaginario**⁵.

En tercer lugar, por fin, nos encontramos con las que, en sentido estricto, podremos denominar **imágenes icónicas**, las únicas de las tres que pueden ser consideradas como signos porque nombran visualmente algo ausente y, a la vez, acreditan su ausencia. Son signos, pues, porque no presentan nada, sino que representan, es decir, construyen representaciones y, al hacerlo, nombran, generan realidad, pertenecen, a diferencia de las dos anteriores, al **orden semiótico**.

El signo icónico: arbitrariedad y analogía

Las imágenes icónicas constituyen un tipo de signo en algunos aspectos esencialmente diferentes a los signos de modelo lingüístico: no son arbitrarios, sino analógicos.

Pero debemos advertir que la relación de analogía —o de semejanza, si se prefiere— que postulamos aquí no se establece entre el signo y el objeto, sino entre el signo y la imagen retiniana —o, en su caso, acústica, táctil, etc.— del objeto. Sin duda, el que autores clásicos como Peirce⁶ o Morris⁷ plantearan el debate sobre el iconismo en términos de analogía o semejanza entre el signo y el objeto no *sólo* era un error en sí mismo, sino que ha tenido efectos paradójicos al facilitar el rechazo de todo aspecto analógico en el signo icónico —Eco⁸ es, sin duda, el caso señero. La cuestión no resulta tan obvia cuando se compara el signo icónico con la imagen retiniana: existe sin duda una semejanza —mayor o menor, según el grado de iconismo, como veremos enseguida— entre una pintura figurativa y una imagen retiniana de contenido equivalente y en esta semejanza hay algo —aunque por supuesto no todo— que escapa —y aquí se equivoca también Eco— a la convencionalidad, como a ella escapa la imagen retiniana misma.

Por ello, en nuestra opinión, el aspecto clave en esta discusión sobre lo icónico es precisamente el más olvidado: el de las características de la imagen retiniana. Paradójicamente, los avances en el campo de la psicología de la percepción, al poner en evidencia el carácter activo, operativo y cognitivo de ésta, han llevado a minusvalorar la importancia de ese pequeño espejo que, en lo esencial, actúa de manera automática e independiente de los procesos perceptivos mismos. Por su parte, la semiótica ha llegado más lejos: fascinada por las posibilidades de interpretar semióticamente los procesos perceptivos a partir de la postulación de unos códigos icónicos de reconocimiento que desempeñarían un papel crucial en el proceso perceptivo, se ha desentendido

totalmente de los problemas específicos que genera la imagen retiniana, hasta el extremo de constituir a ésta en el auténtico punto ciego de toda reflexión sobre el signo icónico. El proceso ha sido sencillo: una vez reconocida la dimensión activamente cognitiva del proceso perceptivo, que conducía incluso a postular la existencia de conceptos visuales —perceptos (Arheim,⁹)— fácilmente identificables como signos icónicos, parecía inevitable reconocer al signo icónico como esencialmente convencional —tal era, como ya hemos advertido, la posición generalizada a partir de Eco. Lo cultural, así, parecía invadir todo el proceso.

Se olvidaba, sin embargo, que en el punto de partida del proceso perceptivo hay realmente un espejo en el que lo real se refleja (lo real, decimos, pues la realidad no puede reflejarse: su textura es discursiva, no óptica). Es decir, que la imagen retiniana, en tanto especular, es un fenómeno del orden de lo real, vale decir, esencialmente extracultural, extrasemiótico, extracursivo¹⁰.

Ahora bien, es eso lo que vemos, pero no lo que miramos ni lo que percibimos: sin duda, lo que percibimos no es ya lo real, sino la realidad: los perceptos, los códigos de reconocimiento, rigen el proceso y logran casi siempre que escapemos al encuentro de lo real devolviéndonos una realidad sintácticamente ordenada —una constelación de perceptos recubren mi campo visual garantizándome el orden del mundo— y narrativamente previsible —veo los perceptos de lo que busco y los de los obstáculos que debo enfrentar para alcanzarlo—; y porque son perceptos, categorías visuales y significativas y no objetos singulares e insignificantes, sé cómo puedo hacerles frente.

Es necesario, por tanto, diferenciar radicalmente la imagen retiniana, especular, huella —desordenada, desestructurada— de lo real, de la imagen perceptiva en cuanto conjunto sintagmático —y en cuanto tal ordenado, estructurado— de perceptos, de categorías visuales.

O en otros términos: si la retina es un espejo, la percepción no es un espejo, sino una operación analítica (y descodificadora) realizada sobre ese espejo. He aquí, pues, los aspectos extremos entre los que se juega el proceso perceptivo: por una parte la imagen retiniana, huella especular de lo real; por otra, el percepto, categoría visual codificada, cultural, convencional.

Resulta por tanto, necesario reconocer dos grandes modalidades de signos: los **signos arbitrarios** y los **signos icónicos o analógicos** —analógicos con respecto no, evidentemente, al objeto real, sino, como venimos indicando, a su imagen retiniana.

Ahora bien, de acuerdo con la definición de signo que hemos propuesto anteriormente, resulta evidente que los signos icónicos, en cuanto patentizan la ausencia del objeto nombrado, deben ser, de algún grado, arbitrarios, pues sólo la existencia de un cierto grado de arbitrariedad puede permitirles atestiguar la ausencia de lo nombrado.

Los signos icónicos pueden, por tanto, ser clasificados en función de su grado de arbitrariedad o, si se prefiere —y será ésta una escala inversa—, de iconicidad¹¹. Diremos, para fijar estas escalas, que la imagen retiniana posee un grado cero de arbitrariedad y un grado máximo de iconicidad: de ahí su impermeabilidad al orden del signo.

Cuanto más estilizada sea una imagen, es decir, cuanto menor sea su grado de iconismo y mayor su grado de arbitrariedad, estará más cerca del percepto —es decir, del código— y más lejos del espejo. E inversamente, cuanto menos estilizada sea una imagen, es decir, cuanto mayor sea su grado de iconismo y menor su grado de arbitrariedad, más lejos estará del percepto y más cerca del espejo.

He aquí, pues, el estatuto doble —y ambiguo— de la imagen icónica: ni totalmente arbitraria ni totalmente analógica, se sitúa, según su tipo de configuración, según su grado de iconismo, en el ámbito de un continuum en uno de cuyos extremos se encuentra el signo arbitrario (y discreto, restringido, inmaterial) y en el otro la imagen especular, la huella de lo real. En un extremo, por tanto, el orden del signo —y, recordémoslo, de la realidad—, en el otro, el ámbito de lo real. Por ello mismo, cuanto menor sea su grado de iconicidad y cuanto menor sea el de arbitrariedad, mayor será la capacidad de abstracción y de formalización de la imagen icónica, más eficaz, en suma, será su funcionamiento como signo. Por el contrario, cuanto mayor sea su grado de iconicidad y menor el de arbitrariedad, más se debilitará su capacidad de abstracción y formalización.

La imagen fotográfico-filmico-electrónica

Repitamos la interrogación: ¿Qué sucede entonces con las imágenes fotográficas, fílmicas o electrónicas? ¿Qué papel pueden desempeñar en el proceso de información-formalización que genera la realidad?

En lo esencial, más allá de los aspectos tecnológicos que los diferencian, estos tres tipos de imágenes plantean una problemática esencialmente

común: los tres constituyen cristalizaciones de constelaciones visuales preexistentes. Por ello, en lo que sigue, nos ocuparemos indistintamente de los tres y hablaremos de imágenes «fotográfico-filmico-electrónicas» (FFE).

Desde el punto de vista que aquí nos ocupa, las imágenes FFE deben ser incluidas en la categoría de las **imágenes especulares**: constituyen huellas visuales cristalizadas de algo que, necesariamente, ha estado ahí, frente a ellas mismas.

Por ello, en un cierto sentido, no pueden mentir. Como ha señalado Roland Barthes:

«Denomino “referente fotográfico” no a la cosa **facultativamente** real a la que remite una imagen o un signo, sino a la cosa **necesariamente** real que ha sido colocada frente al objeto y sin la cual no habría fotografía. La pintura puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina signos que tienen, ciertamente, referentes, pero estos referentes pueden ser, y son frecuentemente, «quimeras». Al contrario de estas imitaciones, en la fotografía, no se puede negar nunca que **la cosa ha estado allí**»¹².

Sin duda: lo real ha estado allí y ha dejado su huella¹³: por ello la fotografía —y, en general, las imágenes FFE— se manifiesta exterior e impermeable al orden del signo.

Pero, sin embargo, en otro sentido, sí pueden mentir: en tanto representaciones, atestiguan que la cosa, aunque **estuvo allí** —en algún lugar, ante el objetivo—, **no está aquí**: carentes, por tanto, del presente rotundo de la imagen especular, se pierden en un difuso pasado; pueden, por tanto, mentir al menos en lo que se refiere al tiempo en que lo representado fue —no aquí, sino en un no menos difuso allí, en otro lugar. Además, esta autonomización con respecto al motivo especular que lo constituye («lo fotografiado») le permite, además —nos ocuparemos enseguida de ello—, conectarse sintagmáticamente con otras imágenes y establecer así cadenas discursivas.

Es decir: las imágenes FFE se encuentran, hasta cierto punto, cerca del signo: designan algo ausente a la vez que acreditan su ausencia. Ahora bien, **lo designan, pero no lo nombran**. No pueden, por tanto, ser reconocidas como signos, aún cuando constituyen representaciones.

De este estatuto ambiguo se deducen múltiples consecuencias. Por una parte, en cuanto imágenes especulares, poseen la irreductibilidad de lo real al

orden del signo. Por otra, en cuanto imágenes especulares cristalizadas y, por ello, representativas, permiten ser articuladas discursivamente, es decir, incluidas en cadenas sintagmáticas que las agrupan con otras de su misma especie o con signos de cualquier lenguaje.

En los dos epígrafes que siguen nos ocuparemos, sucesivamente, de estas dos características contradictorias.

Lo radical fotográfico

Con la emergencia histórica de la fotografía —y, en general, de la imagen FFE— tiene lugar, pues, un acontecimiento de trascendencia extrema para la historia de la representación: la novedad estriba, evidentemente, en el encuentro con lo real, es decir, en su componente especular. Para entender la magnitud de tal novedad es necesario aislar, en la fotografía, lo que quisiéramos denominar lo **radical fotográfico**: es decir, lo fotográfico en su manifestación más rotunda y salvaje, independiente de todos los procedimientos retóricos o estilísticos que intenten someter la fotografía al orden del signo —y del sentido: perspectiva, composición, angulación, encuadre, iluminación, gradación de la definición en profundidad, etc.—; la fotografía, por tanto, como máquina capaz de producir imágenes dotadas de una absoluta, hiriente, profundidad de campo de manera aleatoria (la máquina puede haber sido dejada ahí, en cualquier sitio, dotada de un mecanismo que la accione periódicamente), sin criterio de angulación, de composición ni de encuadre, sin control alguno de la luz... Sin ninguno de aquellos procedimientos, en suma, que tratan de ordenar discursivamente el espacio fotográfico.

Lo radical fotográfico es pues, en suma, **lo que en la fotografía hay de huella especular de lo real, de singularidad extrema y azarosa, opaca y refractaria a todo significado**¹⁴.

Carece de sentido, por tanto, tratar de pensar la fotografía —como hiciera Barthes¹⁵— en términos de «mensaje sin código». Y ello por motivos bien obvios: en ausencia de código, no hay mensaje posible. Carece igualmente de sentido tratar de reconocer, en la fotografía —en la imagen FFE—, la presencia de signos que serían leídos en su nivel denotativo: no están en ella —salvo que, evidentemente, se fotografíen signos verbales, icónicos, etc.— sino que, como sucede en el acto perceptivo mismo, son puestos por el que mira. El signo, y su denotación, presupone un significado genérico y en la

fotografía no hay tal, como no lo hay en la imagen retiniana —salvo, insistimos, que en ellas se reflejan signos—: el signo —el código— está en el sujeto que percibe, es decir, en el sujeto que procesa la imagen —retiniana, fotográfica—, sometiendo las formas singulares a perceptos —signos icónicos al fin— que permiten nombrarlas y entenderlas.

Y sin embargo, tales titubeos conceptuales de los análisis barthesianos tenían por objeto —dentro, sin duda, de un inapropiado marco conceptual— plantear algo a lo que la mayor parte de la semiótica volvería la espalda: la relación de la fotografía con lo real, lo que llevará a Barthes a hablar de un «analogon perfecto»¹⁶ —expresión, por lo demás, inapropiada: no hay aquí analogía, pues no nos encontramos propiamente en el territorio del signo icónico: hay, como hemos señalado, algo más radical: imagen especular. El error estaba, sin duda, en intentar ceñir lo radical fotográfico en términos de lenguaje— error que, por lo demás, sería subsanado más tarde en *La cámara lúcida*¹⁷. Pero, cuando menos, planteaba una cuestión de máximo interés que sin embargo sería totalmente taponada por la doxa semiótica a través de afirmaciones como la que sigue:

«Si se la ha presentado (a la fotografía) con las apariencias de un “lenguaje sin código ni sintaxis”, es decir de un “lenguaje natural”, es sobre todo porque la selección que opera en el mundo visible es de hecho conforme en su lógica a la representación del mundo que se ha impuesto en Europa desde el Quattrocento»¹⁸.

Sin duda: la fotografía no es un lenguaje —y, por lo demás, no existe mayor contrasentido que el de hablar de «lenguaje natural»—, pero resulta mucho más desafortunado afirmar que la fotografía «opera en el mundo visible» una «selección» conforme a la «representación del mundo que se ha impuesto en Europa desde el Quattrocento»: es tanto como, por ese ansia irrefrenable de ignorar lo real, decir que las imágenes que reflejan los espejos son conformes a la lógica quattrocentista. Pero lo más notable de enunciados como éste, que dominan hoy de manera complaciente el pensamiento semiótico, es que, en su esfuerzo por establecer continuidades, tratan de hacer invisible la revolución que la fotografía ha introducido en el universo de la representación. Una revolución, hay que decirlo, que se manifiesta con excepcional claridad si se la compara precisamente con la pintura quattrocentista, una pintura en la que toda huella de lo real está rotundamente excluida y en la que las imágenes

combatían toda singularidad a través de una estilización clásica que se traducía siempre en una emergencia plena del orden del signo.

Digámoslo, todavía, en otros términos: en la pintura quattrocentista reina el orden simbólico y sus imágenes son signos icónicos dotados de una excepcional plenitud y armonía —la armonía de un imaginario felizmente ordenado por lo simbólico. Nada de lo real cabe, por eso, en ella. (Si al menos se hubiera planteado el caso del Barroco, cuya pintura buscaba en algunos aspectos atrapar ciertas asperezas de lo real... tal es el caso de la carne, tema fuerte del Barroco que, en lo esencial, estuvo ausente de la pintura renacentista.)

Pero es que incluso cuando la fotografía contiene signos, en ellos se descubre lo que escapa a su ser signo, lo que, en su materialidad, se rebela contra el orden del significante. Contemplemos la foto de una señal de tráfico, de «prohibido adelantar» por ejemplo: está ahí, sin duda, el signo icónico, con toda su abstracción y, por tanto, el significado, plenamente legible. Pero también, y de hecho siempre, salvo que el radical fotográfico haya sido aplastado por maniobras extremas de estilización —como el retocado de la imagen—, la fotografía mostrará, delatará, la radical singularidad de una —esa— señal de tráfico, quizás algo oxidada en uno de sus extremos, puede que desigual de color o ligeramente arañada: emerge así su extrema singularidad y, con ella, la resistencia de la materia a su ordenación significante, la aspereza, en suma, de lo real.

Y es aquí, por otra parte, donde la imagen fotográfica llega más lejos, donde demuestra tener más poderes que la retiniana. Pues esta última es, en lo que afecta a lo real en ella presente, esencialmente no vista: los procesos perceptivos procesan activamente, seleccionan, abstraen, imponen el orden del signo, exigen un mundo significante, impiden por ello, casi siempre, ver lo real. De hecho, en nuestra vida cotidiana, podemos pasar cien veces delante de una determinada señal de prohibido adelantar —delante, por ejemplo, de la misma señal de la fotografía— sin percibir su singularidad, sólo viendo en ella el signo, solo anotando de ella su significado denotativo —se me prohíbe adelantar— y quizás, algunos más vagos —pero no menos codificados— significados connotativos: urbanismo, modernidad, orden viario...

Y es que, por ello mismo, lo real no puede ser buscado —en la búsqueda, la percepción estructura siempre nuestras operaciones en términos narrativos; es decir, toda búsqueda posee su trama narrativa, responde, por ello, a un plan semántico que la estructura. Lo real sólo puede ser encontrado precisamente cuando no lo buscamos, es decir, cuando, contra toda previsión, chocamos con ello— en el espacio de los discursos informativos de la actualidad, los llamados «siniestros» constituyen lugares donde nuestra sociedad acusa algunos de sus encuentros colectivos con lo real.

Este es el poder esencial del radical fotográfico: todo en la fotografía —salvo, insistamos en ello, que excesivas operaciones retóricas lo amordacen; así sucedía, por ejemplo, en los primeros tiempos de la fotografía, en la que los códigos pictóricos la colonizaban casi totalmente—, todo en ella, decimos, se hace visible en su más rabiosa singularidad, lo que vale decir, también, en su más radical insignificancia y azarosidad.

Comparemos, por ejemplo, las palabras «Felipe González» con una fotografía del mismo personaje. Las palabras, el nombre, nos devuelven al individuo en la plenitud de su identidad, en la abstracción de su ser que resume ordena y dota de sentido a cada uno de sus indefinidos aspectos espaciales y temporales. Todo lo singular ha sido, pues, excluido: Felipe González emerge así como una constancia absoluta, genérica, pletórica de significado. Todo lo contrario sucede con una foto —y tanto más cuanto más en ella emerja lo radical fotográfico. La foto nos muestra siempre, necesariamente, un Felipe González rabiosamente singular, anclado en un instante irreplicable del tiempo, en una no menos irreplicable posición en el espacio. Y la plenitud del significado se diluye al ritmo en que la imagen se puebla de singularidades; cabe incluso, en el extremo— y sucede mucho más a menudo de lo que queremos reconocer—, que la foto nos devuelva a un Felipe González desconocido... es decir, que no se parezca a Felipe González.

Discursivización de la imagen FFE

Cabe, sin embargo, una solución intermedia: la contención, la tendencial anulación de lo radical fotográfico, la invasión de la fotografía por los aparatos significantes, por los códigos de la retórica visual; en el extremo, la conversión de la fotografía en signo icónico. Tal es lo que sucede habitual-

mente en la propaganda electoral y así son las fotografías que los departamentos de imagen de los partidos o de las instituciones suministran a los medios.

Se trata, en suma, de hacer desaparecer todo rasgo de lo real que entorpezca el orden semántico de la imagen, la plenitud del gesto del personaje —es decir, del gesto-signo (Barthes lo ha denominado «numen»¹⁹ o «gestus»²⁰) que nos transmite la esencia de la identidad del personaje, que, en el extremo, le confirma como **personaje**. Se trata, en lo esencial, de un proceso de ordenación semiótica de la fotografía que trabaja a partir de códigos bien consolidados en la tradición pictórica. La operación consiste, en lo esencial, en someter la imagen a los signos icónicos que contiene: el gesto será pues inequívoco —nobleza, madurez, decisión...—, el pelo, el traje, la corbata, expresarán ejemplarmente ciertos significados —corrección, modernidad, quizás cierta espontaneidad— y los escasos elementos escenográficos que rodeen la figura adquirirán siempre una función connotativa emblemática —el cielo azul de la apertura, el verde de la apacible esperanza... Será excluido, pues, todo lo que irrite el buen orden del sentido. Por ello, cuando el cielo azul no lo sea suficientemente, cuando en el cutis cierta arruga no ejemplarmente situada o cierta erosión de la piel se introduzca contra todo proyecto de significación, la imagen será «retocada», el retorno ya explícito a la pintura delatará definitivamente el origen pictórico de todas las precedentes operaciones.

Insistimos: se excluye lo real (lo singular-azaroso-insignificante) en aras al reinado del signo icónico y la superficie de la foto se convierte así en un sintagma espacial que encadena y dota de sentido a cada uno de los elementos que contiene. En suma, la fotografía se discursiviza.

Pero se puede llegar más lejos: es posible tutelar semánticamente la imagen a través de su conexión discursiva con enunciados lingüísticos —el lema de la campaña electoral, por ejemplo— o con signos icónicos de menor grado de iconicidad —dibujos, esquemas, símbolos, etc.

Y se puede, finalmente, establecer una conexión discursiva de la foto con otras fotos: se puede construir, a través de lo que el cine denomina montaje —ya sea externo o interno, es decir, encadene planos diferentes o los transforme a través de los movimientos de cámara o de objeto—, una ordenación discursiva que someta al conjunto de las fotos —o de los planos— al tutelaje semántico de sus elementos isotópicos, es decir, al de los signos icónicos

recurrentes en el conjunto y que orienten un cierto devenir semántico. En el extremo, tal ordenamiento adquirirá una lógica narrativa que cristalizará un recorrido semántico-narrativo que permitirá jerarquizar totalmente cada imagen: por una parte, las pertinencias narrativas, aquello que en cada imagen deberá ser digno de atención dentro del ordenamiento causal de la cadena narrativa, lo demás, en cambio, pasará a un segundo plano, podrá vehicular ciertas connotaciones pero también, en la medida en que no lo permita, en que se muestre demasiado rabiosamente singular, será, hasta cierto punto, invisibilizado. En suma, el encadenamiento narrativo impondrá, en el conjunto de las imágenes, un orden de lectura en buena medida equivalente al de los mecanismos perceptivos.

La imagen delirante

Nos venimos ocupando, hasta aquí, de cómo la imagen FFE tiene que ver con la imagen especular —lo radical fotográfico, la huella de lo real— y la imagen icónica —el orden del signo. Pero no basta con esto: la imagen FFE además de reflejar (lo real) y de invitar a cierta lectura (lo semiótico), puede seducir, es decir, puede ser investida por una **imagen delirante**.

Volvamos a la fotograffa propagandística de Felipe González o también, por qué no, a una de esas imágenes absolutas, plenas, de los objetos publicitarios —un coche, una batidora, un yogurt... En ella, lo hemos advertido, lo real ha sido evacuado a través de la puesta en escena, literalmente filtrado en la realización de la imagen. Pero no quiere decir esto que reine en ella necesariamente el orden del signo. Queremos decir: puede que en ella, a más de descodificar —y sabemos lo poco que hay que descodificar en esos objetos absolutos de lo publicitario—, sea posible **reconocer** algo que escapa igualmente al orden del signo y a las asperezas de lo real: un cierto fantasma, lo imaginario.

Con lo imaginario aparece así, al margen del espacio de lo real y del espacio del signo, el espacio de la seducción. Dejemos por un momento a Felipe González y mirémonos en el espejo.

Cuando uno se mira en el espejo pueden suceder varias cosas. En tanto que los códigos perceptivos actúan, puedo ver a alguien dotado de identidad, clausurado por un nombre y una biografía —lo hacemos a menudo, pues a menudo dudamos de que somos; en cualquier caso, el espejo no nos devuelve una gran confirmación, siempre es preferible, para poder estar tranquilos, que

alguien nos hable y, muy específicamente, nos nombre. En todo caso, cuando me miro en el espejo necesariamente siento una cierta decepción. Una decepción es siempre el resultado de una comparación. Pero, ¿entre qué? Nada que tenga que ver con el nombre —con el orden del signo—, pues éste no invita a comparaciones visuales. Se trata de una comparación entre algo imaginario, la imagen narcisista que de sí uno tiene —y que es, propiamente, una imagen delirante— y lo que, en el espejo, descubro relacionado con lo real: una cierta excesividad del cuerpo, de la carne, que decepciona a la imagen narcisista. No consigo, no al menos del todo, que mi imagen me seduzca.

Algo debe ser anotado: ante el espejo, ante mi imagen especular, el buen orden perceptivo se ha quebrado y algo del orden de lo real ha vencido los filtros. Una causa posible: yo mismo me he apartado del orden del signo: no me he conformado con mi nombre y he hecho una apuesta narcisista: al hacerlo, lo real se ha hecho presente.

Si no quiero dejar cundir el desaliento puedo hacer dos cosas. O bien ir a un fotógrafo para que pictorialice el espejo, o bien buscar alguien que quiera hacer de espejo amable; es decir: alguien que me mire con deseo.

¿Qué hay en esa fotografía de nosotros mismos que nos gusta enseñar mientras que ocultamos o rompemos tantas otras? ¿Qué hay en ella que esté del lado de la pintura y que tenga una cierta independencia del orden del signo? Intuitivamente lo reconocemos en seguida: esa fotografía es seductora: estoy seguro —aunque pueda estar equivocado, pero eso es lo de menos, así son los fenómenos delirantes— de que esa fotografía puede seducir a otros porque me seduce a mí mismo. Es como el espejo de la reina malvada antes de que Blancanieves lo complicara todo.

¿Qué es entonces lo que seduce? Algo que reconozco —no algo que leo— en mi fotografía, eso mismo que parece que el otro, espejo amable, reconoce en mí cuando me mira con deseo. Se trata, sin duda, de una imagen identificatoria, de una imagen hundida en el inconsciente a la que uno quedó prendido porque sobre ella construyó su yo en ese período que Jacques Lacan identificara como la **fase del espejo**²¹.

Sucede entonces, una vez que mi inconsciente reconoce algo —una vez que proyecta sobre la imagen retiniana una cierta gestalt, una cierta imagen delirante— que, al menos en un cierto grado, las operaciones perceptivas se bloquean, se inutilizan. Lacan lo ha nombrado en términos de **captura**²².

Veo una mujer que me seduce, que me enamora, si se prefiere: hasta un cierto punto, sin duda, el aparato perceptivo funciona, pues la identifico como mujer —la subsumo en el signo icónico «mujer»—, pero algo más actúa en independencia de toda economía del buen orden perceptivo. Un cierto delirio, sin duda, pues es una imagen delirante lo que ahí se cruza y que nada tiene que ver ni con lo genérico (lo significativo, lo semiótico), ni con lo singular (lo insignificante, lo real): llamémoslo lo **identificadorio**. Pues de lo que me enamoro es, en resumidas cuentas, de un fantasma —la mejor prueba de ello es que si un buen día me desenamoro no veo ahí ya más que alguien que pertenece al género mujer y cuyo cuerpo está lleno de aspectos irritantemente singulares.

(Bien es cierto que si, más allá del enamoramiento, el amor llega, esto sólo será posible conteniendo, estructurando, simbolizando la imagen delirante a través del aparato semiótico: la palabra —y el concepto— será capital para aceptarla como mujer, diferente a mí, hombre, como María de la Hoz, diferente a mí, Mateo. Pues sólo estableciendo ese juego de diferencias, esos códigos pequeños pero cruciales, podrá ponerse freno a la voracidad narcisista. En ello se muestra, por otra parte, como la seducción —lo narcisista, lo imaginario, términos aquí intercambiables— escapa a toda lógica del signo: funciona al margen de todo código, de todo significante, de toda diferencia: sólo conoce el uno de la fusión-incorporación-devoración, termina por ello siendo, en ausencia del significante, necesariamente letal.)

Dos espejos

Es necesario, por tanto, diferenciar lo que aquí hemos llamado imagen especular de la identificación especular o imaginaria de la que hablara Lacan

La imagen especular, y la imagen retiniana en cuanto tal, es una huella de lo real. La identificación especular, en cambio, es la proyección sobre la imagen retiniana —en lo real, por tanto— de una imagen atávica proveniente del inconsciente y vinculada a las identificaciones primarias del sujeto, a aquéllas sobre las que se constituya su yo.

Es necesario reconocer, por tanto, dos tipos de espejos: está, por una parte, el **espejo identificativo** —narcisista, constitutivo del yo—; es un espejo en el que siempre alguien deseable me mira y afirma desearme, alguien con quien mi mirada se cruza; es el espejo de los objetos de deseo —a su lógica

pertenece, si lo logra, la imagen de campaña electoral del político que, eufemísticamente, es llamado «buen comunicador»; es también la imagen del objeto absoluto de la publicidad —pues los objetos, los publicitarios lo saben, también pueden mirarme— o del presentador televisivo totalmente entregado a mi demanda visual. Todos ellos, el político o el presentador pletóricos de look, el coche absoluto de la imagen publicitaria, no remiten ni a lo significativo ni a lo insignificante, no pertenecen al orden del signo ni al de lo real: remiten, tan sólo, al yo, a una imago narcisista.

Existe, por otra parte, el espejo real, espejo de las cosas, independiente de toda mirada y de todo deseo, independiente, en el extremo, de alguien que pueda mirarlo. Es un espejo siempre excesivo, lo capta todo y obliga a mirarlo todo; y por eso me desordena, me amenaza. Es un espejo radicalmente no antropomórfico, que me desplaza, que refleja las cosas, marca sus huellas especulares con la precisión de lo mecánico, sin que sea necesario que medie en el proceso gesto de búsqueda alguno. Me despoja, posee la **densidad ignota de lo real**; es, en suma, un espejo inhumano, dispuesto a emerger siempre que el orden del signo no prevalezca y siempre que el espejo del deseo se quiebre. En él, por todo ello, apunta lo siniestro.

NOTAS

(*) Parte del contenido de este capítulo ha sido publicado en «Quelques questions préliminaires à l'analyse de l'image publicitaire», en A. Montandon y A. Perrin Eds: *Spots Télé (analyse théorique et pragmatique de l'image publicitaire)*, Clermont Ferrand, 1989.

1. Ferdinand de Saussure: *Curso de lingüística estructural*, Akal, Madrid (1980: 129).
2. Jacques Lacan: «El poder de nombrar los objetos estructura la percepción misma. El **perci** del hombre no puede sostenerse sino en el interior de una zona de nominación. Mediante la nominación el hombre hace que los objetos subsistan en una cierta consistencia... La palabra. La palabra que nombra, es lo idéntico. La palabra responde, no a la distinción espacial del objeto, siempre lista para disolverse en una identificación al sujeto, sino a su dimensión temporal... El nombre es el tiempo del objeto. La nominación constituye un pacto por el cual dos sujetos convienen al mismo tiempo en reconocer el mismo objeto. Si el sujeto humano no denomina —como dice el Génesis que se hizo con el Paraíso terrenal— en primer lugar las especies principales, si los sujetos no se ponen de acuerdo sobre este reconocimiento, no hay mundo alguno, ni siquiera perceptivo, que pueda sostenerse más de un instante». *El Seminario II: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Paidós, Barcelona (1983: 257).

3. Ferdinand de Saussure: «[El significante lingüístico] en esencia no es en modo alguno fónico, es incorpóreo está constituido no por su sustancia material, sino por las diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás». «... en la lengua no hay más que diferencias... en la lengua no hay más que diferencias **sin términos positivos...**». *Curso de lingüística estructural* (:169).
4. Cfr. Roland Barthes: *Elementos de semiología*, Alberto Corazón, Madrid (1971: 14-15), y Jurij M. Lotman: *Estructura del Texto Artístico*, Istmo, Madrid (1978: 20).
5. Debe advertirse que la problemática de las imágenes delirantes cobrará una dimensión hasta hoy insospechada con la irrupción de las nuevas tecnologías que permiten la generación de imágenes por ordenador.
6. Cfr. Charles Sanders Peirce: *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.
7. Cfr. Charles Morris: *Signos, lenguaje y conducta*, Losada, Buenos Aires, 1962.
8. Umberto Eco: *Tratado de Semiótica General*, Lumen, Barcelona, 1977.
9. Rudolph Arheim: *El pensamiento visual*, EUDEBA, Buenos Aires, 1971.
10. Resulta, por ello, ingenuo acusar a la pintura de no ser binocular: la imagen especular, y en concreto la retiniana, tampoco lo es.
11. La noción de «escalas de iconicidad» procede de Charles Morris: *Signos, lenguaje y conducta*, Losada, op. cit.
12. Roland Barthes: *La cámara lúcida*, Gustavo Gili, Barcelona 1982 (:120).
13. Antes que Barthes, André Bazin percibió con extraordinaria claridad el carácter de la fotografía en tanto **huellado de lo real** («Las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder para revelarnos lo real...». «La existencia del objeto fotografiado participa... de la existencia del modelo como una huella digital». *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1966 (:19-20). Más adelante podrá constatar cómo el límite teórico de ambos trabajos fundadores en el campo del saber sobre la fotografía se encuentra en la ausencia de la oposición real/realidad, que diluye considerablemente la magnitud teórica de la noción de «huella de lo real». En cualquier caso, son trabajos mucho más avanzados que aquellos otros que, a veces incluso apoyándose en ellos, han propuesto teorías referencialistas de la fotografía a partir de la noción de Peirce de índice (es el caso, por ejemplo, de Philippe Dubois: *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1986): desde el mismo momento en que el índice es reconocido como signo, resulta imposible reconocer la novedad radical de la fotografía: precisamente aquello que en ella escapa al orden mismo del signo, del código, del discurso.
14. J. L. Missika y D. Wolton (*La folle du logis. La télévision dans les sociétés démocratiques*, Gallimard, Paris 1983) se han aproximado a ello: «Hay siempre... simultáneamente en la imagen una reproducción de la realidad y una significación intencional, introducida por el autor. Pero... la reproducción desborda siempre la significación intencional y ofrece una pluralidad de significantes aleatorios que son la manifestación de la presencia de lo real.» Sin embargo, ciertos enfoques teóricos velan la cuestión en lo esencial. Así al diferenciar significación «intencional» (la significación y la intencionalidad son dos conceptos que se llevan especialmente mal) de «significaciones aleatorias»: lo real tiene que ver, sin duda, con lo que en la «reproducción» (especular) desborda toda significación independientemente de que en algunas ocasiones ese exceso pueda ser recuperado a través de descodificaciones («aberrantes» las ha llamado Eco —«¿El público perjudica a la televisión?», en M. Moragas: *Sociología de la comunicación de masas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979— preferiríamos

llamarlas transversales) que no respeten el contrato comunicativo. En todo caso, lo que alimenta el espectáculo televisivo es algo bien diferente a esas descodificaciones transversales y juguetonas: el encuentro, fuera de toda economía descodificadora, con lo real.

Otra aproximación a esta problemática se encuentra en el notable libro de Luca Balestrini *L'Informazione audiovisiva. Problemi di linguaggio* (ERI, Turín, 1984: 13-14). Este autor afirma que «El acontecimiento real es comprensible y narrable sólo en cuanto es reconocible en el interior de un orden semántico que define cada unidad cultural (los significantes). Pero el acontecimiento real escapa a una completa semantización y es portador de desorden y crisis semántica... su irreductibilidad a la semiosis se representa como huella, como un "exceso" ("di-piu") depositado en la materialidad del significante... La puesta en escena [de la información televisiva] es un conflicto entre la voluntad de decir y la indecibilidad de lo real...». Balestrini plantea correctamente la cuestión de la información: sin duda, la comprensión y la narración del acontecimiento depende de su sometimiento al orden del signo. Acusa, además, la presencia, en la imagen informativa televisiva, de algo que «escapa al orden semántico», «que se resiste a la semiosis». Sin embargo, al haber optado —siguiendo a Eco— por pensar la imagen televisiva en términos de signo —de «texto icónico»—, se encuentra atrapado por un marco teórico que le impide formular con precisión la cuestión. Así, Balestrini, en la medida en que atribuye ese «di-piu» al acontecimiento real mismo y no a la imagen televisiva entendida como texto icónico, no puede explicar por qué constituye un problema específico de la información televisiva, y no de todo discurso informativo. Sólo en un momento, tras un salto en el vacío que le separa del marco teórico escogido, se aproxima de manera titubeante al meollo de la cuestión al hablar de una «huella» presente «como un **di-piu** depositado en la materialidad del significante...». Algo hay pues, de lo real, de lo que no pertenece al orden del discurso, que se inscribe en la imagen televisiva. Pero no es apropiado hablar de algo «depositado en la materialidad del significante: el **significante carece de materialidad** y ese «**di-piu**» está ahí **antes y con total independencia del significante mismo**; su misma visibilidad es producto de la incapacidad del significante para reducirlo. En todo caso, ese «**di-piu**» ha estado siempre en lo real —lo real es, en su totalidad, del orden del «**di-piu**»: lo interesante— de ello depende. La reconversión espectacular del discurso informativo televisivo —es anotar como lo real era excluido por la información escrita y como, en cambio, se hace radicalmente presente en el interior mismo de las imágenes FFE.

15. Cfr. Roland Barthes: «El mensaje fotográfico», en VVAA: *La semiología*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
16. Barthes: «El mensaje fotográfico», *op. cit.*
17. «Por medio del **studium** me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el **studium**) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones... El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el **studium**. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi conciencia soberana el campo del **studium**), es él quien sale a escena como una flecha y viene a punzarme. En latín hay una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo... **punctum**... pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El **punctum** de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza).» Roland Barthes: *La cámara lúcida*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982: 64-65. Diríamos, así, que frente al **studium**,

es decir, a todo lo que en la fotografía puede responder al orden discursivo, el **punctum** barthesiano podría ser leído como lo que en ella apunta a lo real.

18. Pierre Bourdieu: *Un art moyen*, Minuit, París (1965: 109).
19. Roland Barthes: *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid (1980: 108).
20. Roland Barthes: «Diderot, Brecht, Eisenstein», en *Contracampo*, 17 (1980: 49-50).
21. Cfr., por ejemplo, Jacques Lacan: *El Seminario II: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Paidós, Barcelona, 1983.
22. Jacques Lacan: *El Seminario III: Las Psicosis*, Paidós, Barcelona (1984: 299).

La imagen: lo semiótico, lo real, lo imaginario, en Sociocriticism Vol. XII, Montpellier, 1997.

www.gonzalezrequena.com