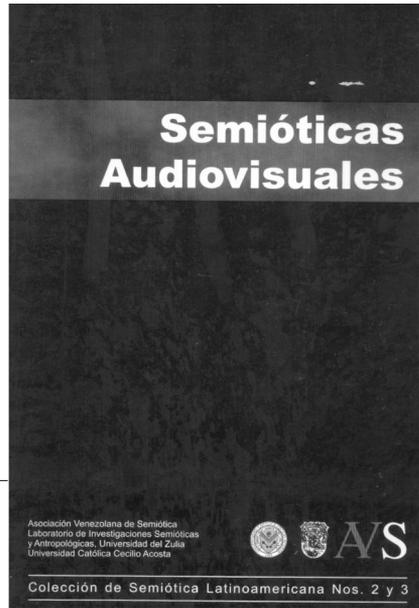

Semióticas Audiovisuales.

Colección de Semiótica Latinoamericana. Vol. 2. Nos. 2 y 3. Asociación Venezolana de Semiótica, Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas, Universidad del Zulia y Universidad Católica Cecilio Acosta, Maracaibo, Venezuela. 2005.

Este segundo volumen de la Colección de Semiótica Latinoamericana, números 2 y 3, con el nombre de *Semióticas Audiovisuales*, presenta estudios referidos a la *Semiótica del Cuerpo* y a la *Semiótica Visual*. El texto está integrado por once artículos, todos caracterizados por la rigurosidad científica y por su interés en dar a conocer el modo de investigar en semiótica, una disciplina cuyo objeto son los sistemas de significación presentes en toda práctica social. Sin duda que se trata de un valioso aporte no sólo para el conocimiento, sino lo que considero más valioso, para la didáctica, pues se puede apreciar



en todos los artículos la intención de los autores de escribir no sólo para especialistas, sino también para lectores que comienzan su formación en esta disciplina. En un primer acercamiento a la revista se podría decir que los artículos se organizan, sin poponérselo, en varias líneas. Una, la explicación de como se produce el sentido en los fenómenos visuales y como éste se descubre mediante un análisis que pone en evidencia su generación intrínseca. En este grupo incluyo los artículos de Noth, Andacht, Rebillou y Finol. Una segunda línea integra los artículos referidos a la descripción y explicación de la semiosis

que produce el individuo como ser social valiéndose de su cuerpo como fuente de sentidos culturales, proxémicos, cinestésicos, entre otros; en ésta incluyo los trabajos de Mangieri y Gómez, de Basualdo, y de Adrián Grimate-Welsh y María Rayo Sonkey. Por último está la que reúne trabajos en torno al arte fotográfico, la publicidad, la producción en los media y la cinematografía: los de Bejarano, Bruzual, Prates y Mole-ro-Djukich.

Winfried Noth (University of Kassel, Alemania), en su artículo: ***Fundamentos semióticos del estudio de imágenes***, explica la clasificación pierceana de los signos icónicos en cuali-signos, sin-signos y legi-signos para argumentar no sólo a favor de la condición de signo de las imágenes no representacionales del arte pictórico moderno, sino también para caracterizar semióticamente tres tendencias representativas del mismo: la monocromática y la del arte minimalista, cuyas imágenes funcionan como cuali-signos; las pinturas de acción de Pollock, donde aparecen cualidades indexicales del autor y, por tanto, funcionan como sin-signos; y, finalmente, “los principios de composición del Constructivismo y de Supermatismo-por ejemplo-en las figuras de Mordán”, que constituyen prototipos de legi-signos icónicos. A lo anterior se añade una valiosa y clara explicación de los fundamentos de la semiótica peirceana, muy útil para quienes empiezan a traji-

nar esta disciplina tan compleja como apasionante.

Fernando Andacht, de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil), en su artículo: ***Elementos semióticos para abordar la comunicación visual e indicial de cada día***, también basándose en el “realismo semiótico lógico triádico” de la obra de Ch. S. Peirce, propone una alternativa a la teoría de la construcción del sentido al afirmar que los signos tienen “una capacidad o tendencia generativa propia de significado”, de modo tal que la significación no es algo que se construye desde fuera de la interacción comunicativa, sino que “exuda” del objeto semiótico y por lo mismo lo capacita para “la revelación parcial, falible, incluso frágil” de la verdad. Tal afirmación le sirve al autor del artículo para explicar el fenómeno que denomina “la pasión indicial” del espectador de un “reality show”, frente a la reacción de rechazo que mostró la sociedad norteamericana ante otros dos objetos semióticos reales: una fotografía tomada por Richard Drew (titulada: Falling Man) el 11 de setiembre de 2001, donde se representa el suicidio de un hombre que se lanza al vacío desde las torres incendiadas del World Trade Center, signo metonímico de todos quienes lo imitaron, y una figura de bronce (Tumbling Woman), del escultor Eric Fiscal, expuesta un año después para evocar el mismo hecho. Andacht, en forma progresiva nos va develando la razón de esa diferente reacción va-

liéndose de la oposición entre el “querer saber” que genera el *reality show* y el “querer desconocer” lo siniestro y misterioso que está implícito en la fotografía y en la escultura, oposición que según el autor no se produce desde afuera: son significaciones que “exudan” del fenómeno semiótico y de su condición indexical, y que, por tanto, permanecen en la mente del telespectador o del observador de la foto mientras subsista el interpretante. El contenido del *reality show* lo interpreta el telespectador como una representación real de su propia cotidianidad y sobre la cual quiere saber más. En ella no hay sorpresas ni misterios. Por el contrario, la foto y la escultura, indicios de una terrible experiencia, generan significaciones que es preferible olvidar, tal como la vulnerabilidad del país antes considerado impenetrable por el “mal”.

En la misma línea de explicar la semiosis visual, Jean Louis Rebillou, de la Universidad Central de Venezuela, participa en este volumen con el trabajo: ***Miradas como actos de fe. De los avatares del ver y el creer***, donde a partir del análisis sociosemiótico de dos monumentos religiosos: la basílica de la Virgen de Coromoto y el monumento a La Virgen de la Paz, demuestra como el discurso arquitectónico es capaz de generar una sinergia discursiva entre la naturaleza-enunciado y el enunciado-religioso, capaz de llevar al observador a un estado especial de percepción de lo sagrado. Para llevar al lector al lugar donde

ocurre tal sinergia “vinculada con la dimensión de lo sagrado”, Rebillou describe como el trabajo del hombre (querer –hacer y poder-hacer) transforma la disyunción inicial entre la verticalidad de los elementos naturales o arquitectónicos y el “poder ver” (o mejor, “el poder mirar”) del espectador, en una conjunción que convierte la verticalidad de los monumentos en un coadyuvante del sujeto, otorgándole la modalidad de “un poder ver excepcional”, de una capacidad para captar “lo extenso”, “lo infinito”, “lo inmutable”, “lo eterno”, ideas todas asociadas a la idea de Dios. Para cerrar su interesantísimo artículo, el autor dedica un párrafo a la significación del paisaje integrado a las obras arquitectónicas de carácter religioso: la aceptación, por parte de la Iglesia del siglo XX, de que “el paisaje posibilita el ordenamiento del caos y, por tanto, permite (re)encontrar al Ser, más allá del Estar”.

José Enrique Finol, catedrático de la Universidad del Zulia (Venezuela), en su artículo ***Ver para crear: del espectáculo a la hipervisibilidad***, introduce un nuevo concepto semiótico que denomina *hipervisibilidad* para explicar un efecto derivado del carácter espectacular del rito que se practica en público y, por lo mismo, con un destinatario colectivo. Tal efecto, según el autor, resulta de la producción de sentido por obra de la conjunción del cuerpo, la acción, el movimiento y el gesto (elementos visuales del rito) en la construcción

de una realidad semiótica cuya finalidad es llevar al espectador participante a otra realidad no perceptible de otro modo. Finol asimila el rito al espectáculo en cuanto ambos implican una interacción visual colectiva durante la cual ocurre un proceso semántico entre el objeto que refleja la luz y el espectáculo: éste último, mediante un “hacer ser visible”, busca que el objeto pase del “poder ser visible” al “ser visible”, para lo cual se requiere la “exhibición” y un montaje cuasi teatral y emotivo. Pero, según Finol, el rito público va más allá de lo meramente “hacer visible” algo, pues en virtud de su poder como fenómeno semiótico hace posible una “transgresión de los límites físicos y fisiológicos de lo visible y de su perceptibilidad”, ya que no se trata de producir “un exceso de lo visible”, sino de lo que él llama la “hipervisibilidad ritualística”, en otras palabras, “la visibilidad de lo invisible”. Este artículo es una demostración de cómo se pueden abordar cuestiones tan abstractas como la visibilidad, la hipervisibilidad y hasta lo invisible, utilizando acertadamente la metodología que provee la semiótica, de modo que un título tal como “*Ver para creer*” deja de ser una expresión del registro coloquial para convertirse en un enunciado que resume el sentido global del texto generado por la acción semiótica de la práctica ritual.

Entre los trabajos sobre la semiótica del cuerpo (segundo grupo), se destaca el titulado **Semiótica**

ca y poética del cuerpo mendicante en los magníficos albores del siglo XXI, obra de los profesores Rocco Mangieri y Francisco Vicente Gómez, de la Universidad de Los Andes (Venezuela) la Universidad de Murcia (España), respectivamente. Con el propósito de construir una “semiótica regional de la figura del mendigo”, los autores identifican las relaciones semióticas que diferencian los mendigos clásicos, los neo-mendigos y los gitanos, a quienes categorizan como “trabajadores semióticos urbanos” siguiendo la teoría de la producción signíca de Eco. Después de un prolijo análisis de la actuación de sus sujetos de estudio, los ubican en dos ejes semióticos: uno, el de las tácticas empleadas para “producir efectos y afectos” y para movilizar “pasiones y sentimientos, articulado por la oposición “lo mítico-sagrado-arcaico” vs. “lo lúdico-profano-moderno”; el otro, el del espacio donde realizan su función semiótica, articulado por la oposición “lugar” vs. “no lugar”. Mangieri y Gómez proceden entonces a distribuir los mendigos en dos grupos: a) el formado por los mendigos clásicos y los neo mendigos, quienes aplican preferentemente tácticas relacionadas con lo mítico-sagrado-arcaico o con lo lúdico-profano-moderno, respectivamente, y que de acuerdo con ello seleccionan un lugar de la urbe para su actuación; b) el de los gitanos, que desarrollan un programa funcional en busca del contacto visual y verbal directo con el Otro y des-

pliegan una gran movilidad en el espacio urbano (el "no-lugar"). En conclusión, Mangieri y Gómez ponen de relieve la diversidad y evolución del "hacer" de los mendigos, lo que demuestra su condición de "cuerpo social y cultural" y, a la vez, "cuerpo individual"

María Mercedes Basualdo, catedrática de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Argentina) en su artículo: **"El cuerpo: único y genuino portavoz"**, nos describe el mecanismo mediante el cual el tatuaje funciona como otro lenguaje del cuerpo, además del kinésico, capaz de provocar la seducción o el rechazo en el Otro que ve, que pregunta, que se asombra y que quiere interpretar esa escritura cuyo soporte es la piel. En todos los casos, al ocurrir la interacción entre el cuerpo tatuado que se exhibe y el Otro, el primero se convierte en un objeto semiótico que segrega algunos sentidos y oculta otros para generar en el segundo el deseo de conocer, para seducirlo y subyugarlo, y, en definitiva para convertirse en su dueño: "Si la marca tiene algo para decir, no dice todo lo que debe informar, es ese secreto, ese silencio, lo que en realidad seduce".

"La gestualidad en el discurso político" es el título del texto que ofrecen los profesores Adrián Grimate-Welsh y María Rayo Sonkey de la Universidad Autónoma Metropolitana y de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, respec-

tivamente, el cual constituye un valioso aporte para el estudio integral de cualquier discurso oral, pues, como se sabe, en él intervienen diversos sistemas: el lingüístico, el paralingüístico, el kinésico y el proxémico, sin olvidar el nivel pragmático e ideológico de todo uso del lenguaje. Los autores analizan el discurso y la gestualidad de seis candidatos políticos a la presidencia de México durante sus exposiciones en un debate celebrado en el año 2000 para demostrar los siguientes planteamientos: a) "el discurso político exhibe una estructura homologable al discurso narrativo" y b) la gestualidad puede reflejar el mapa cognitivo del enunciador y, en este caso particular, su concepción de la democracia. Basándose en el análisis del discurso en tres niveles estructurales, llegan a la conclusión de que la mayoría de los candidatos abrió su participación en el nivel para-narrativo por ser el más apropiado para enganchar a la audiencia, acompañándose de gestos "incluyentes" y del uso de la primera persona del plural. Con respecto al segundo planteamiento, infieren a partir de la gestualidad predominante la concepción que cada candidato tiene sobre la democracia: paternalista, institucional, interaccional, virtual o incluyente.

Camila Bejarano Petersen, de la Universidad Nacional de La Plata y del Instituto Universitario Nacional de Arte (Argentina), incluida en el tercer grupo, presenta un estudio que titula **"La mirada cierta.**

Acerca de las operaciones de la fotografía de "acontecimientos familiares", donde, además de describir detalladamente los aspectos dominantes de la fotografía de acontecimientos familiares, señala las diferencias de tal práctica semiótica con el retrato pictórico "tradicional. Y llega a una definición del género fotografía de acontecimientos familiares: "registro fotográfico en serie, de núcleos narrativos de un acontecimiento singular- en tanto único para sus participantes- de carácter festivo, propio de la socialización de la vida familiar (casamientos, cumpleaños, de quince, bautismos, etc.). Por otra parte- agrega- el relato guardado en el "álbum" conforma la memoria familiar y hace posible la sobrevivencia de la realidad narrada mas allá de la vida de sus protagonistas.

"Semiótica visual, formas de vida y discurso didáctico" es el trabajo de la profesora Raquel Bruzual, de la Universidad del Zulia (Venezuela), dedicado al análisis semiótico de diez vallas publicitarias con el propósito de describir los elementos que las constituyen, indagar su intencionalidad y aplicabilidad didáctica y conocer las construcciones de sentido que se dan en el interior de tales discursos, así como las "formas de vida" dirigidas a sus receptores. El estudio comienza con la descripción de los componentes lingüísticos e icónicos literales de las vallas, con lo cual se persigue una aplicación didáctica del análisis semiótico, seguida del análisis del

nivel simbólico, es decir, de los componentes éticos, estéticos y comunicativos de las imágenes a partir de la concepción de formas de vida. Opino que hubiera sido conveniente desarrollar este último aspecto, pues es precisamente el nivel simbólico y en especial lo relativo a "formas de vida" que se expresan en las vallas lo que resulta más difícil de captar por quienes no tienen una formación en semiótica.

A continuación se incluye el artículo titulado ***Aeon Flux: Semiosis sem fronteiras***, de Eufrasio Prates, profesor de Semiótica da Mídia no ICESP-DF (Brasil), cuyo propósito es "mostrar simultáneamente, la riqueza de un análisis semiótico y las potencialidades inexploradas, en los medios, de una producción de entretenimiento inteligente y crítico". Con este fin, seleccionó el producto de animación Aeon Flux, creado por Peter Chung como un ejercicio académico donde se combina lo mediático de masas y la experimentación estilística con el cuestionamiento, en forma de parodia irónica, al formato hollywoodense de esa categoría de productos. Luego de un detalladísimo análisis de los aspectos que diferencian Aeon Flux de otros productos de la misma categoría, Prates cierra su interesantísimo estudio interpretando la significación ideológica y política que subyace al producto creado por Chung: una denuncia de los recursos de violencia y sensualidad que utilizan los media para aumentar su audiencia, de "las tendencias

contradictorias y autodestructivas del sistema capitalista que consume “vidas menores” para subsistir y, por último, del poder alienante de los media que hablan siempre “la lengua de quien está en el poder”.

Por último, Irida García de Moler y Dobrila Djukich de Nery, catedráticas de la Universidad del Zulia (Venezuela) presentan el texto **“El juego del azar en el cine venezolano: contextos de referencia y ficciones filmicas”**, cuyo objetivo fundamental es evidenciar la producción de contextos de referencia que crean espacios y tiempos míticos en los filmes analizados (cinco producciones de Román Chalbaud). En efecto, en tales filmes, las autoras llegan a demostrar que los juegos de azar se manifiestan como contextos de referencia construidos mediante el lenguaje cinematográfico, producto del diálogo intertextual entre la literatura, la lingüística y la técnica cinematográfica. En

otras palabras, el juego de azar se constituye en “un estructurante mitogénico en la filmografía de Roman Chalbaud” y, en segundo lugar, construye contextos de referencia donde “el querer ganar dinero, libertad o placer se relaciona con la identidad del ser” y, dependiendo de ciertas circunstancias, el mismo personaje puede ser un jugador lícito o uno ilícito.

Para concluir esta reseña no queda sino decir que los estudios de los cuales no hemos trazado sino sus líneas esenciales, ofrecen más de una razón para exigir una lectura crítica y una profunda reflexión, pues no son ni pretenden ser una simple elaboración de materiales por métodos fáciles, aun cuando los autores, en su mayoría profesionales de la enseñanza, no han olvidado la perspectiva didáctica de su producción.

Ana Mireya Uzcátegui Q.
(Universidad del Zulia)