



## **Ilustración:** el doble estatuto de la relación palabra e imagen

*Maria José Palo*

**E**studios e investigaciones orientados a la relación de la palabra y la imagen, en su mayoría, han evidenciado la presencia de la distinción, como un único factor diferenciador representativo de su doble estatuto. A pesar de lecturas complejas e inventivas de los trabajos de ilustradores y artistas de la relación palabra e imagen, factores centralizados en la producción cultural del libro también han contribuido para la marginalización de la verdadera naturaleza de este compartir de reglas entre lo verbal y lo no verbal. Como resultantes, ha sido revelada una distorsión reiterada del doble reglado, en primer plano, debido a la imposición de métodos y procesos de verbalidad a la visualidad; en segundo plano, debido a la hegemonía dominante de la palabra sobre la imagen, determinándole contexto y significación. Podemos medir, en ese enfático dualismo, cuánto de logocentrismo verbal ha incidido en la representación de la imagen, sin una reflexión aclarativa de los equívocos derivados del controvertido tema del estatuto de la relación palabra e imagen en el texto ilustrado.

Entre tanto, sabemos que desde la antigüedad, tanto en el trabajo del historiador de arte como del ilustrador de las artes medievales aplicadas a las *iluminuras*, manuscritos, copias de textos sagrados y místicos, siempre hubo un marcado interés por la imagen que ilustra lo verbal, en cuyo diálogo la expresión, lo sensorial, lo afectivo trazan un paralelo con la imagen en el arte pictórico. En la ilustración de los libros sagrados, una pragmática de representación de la fe en sus verdades ha impuesto a la palabra un mecanismo de subordinación de la imagen a una jerarquía de emblemas, que debería sustentarse como

su producto cultural tradicional. Tales emblemas religiosos —caligrafía, caricaturas, secuencias de historias religiosas, *iluminuras*, letras capitales, cómics— influyeron mucho en la elaboración de ilustraciones, que, a su vez, se extendieron a la interdisciplinariedad de las diversas áreas de lenguaje. En consecuencia, ese hibridismo provocó el *enriquecimiento* de la no separación de los dos códigos, en doble estatuto, por la ausencia de fronteras entre las áreas. Se hizo difícil la separación del arte del no arte. Y más complejo todavía, saber cómo tratar ambos códigos bajo jerarquías tan distintas, en función de la preservación de su autonomía e independencia textual.

En la experiencia del día a día, textos verbales le han servido a los textos visuales para el uso de la memoria cultural, como textos de permanencia —son ilustraciones que responden a los textos verbales como a sus fieles traducciones—. Ese comportamiento utilitario de la imagen en la relación con la palabra compromete tanto la lectura del texto verbal como la del texto visual, en la relación palabra e imagen, por estar estrechamente vinculados a sus relaciones funcionales discursivas.

Sin embargo, estas consideraciones nos permiten constatar la existencia de una semiosis visual traductora, que se preserva por la interrelación imagen y lenguaje, así como por las diferencias de su esencia discursiva, conforme declara Langer en la filosofía de las formas simbólicas: «En estricto sentido, el lenguaje es, en su esencia, discursivo. Él posee unidades de significado permanentes que pueden ser vinculadas a otras unidades de significado aún mayores. Esto sucede porque contiene equivalencias fijas que posibilitan definiciones y traducciones» (Langer ápuđ Santaella y Nöth 1998: 44). Langer, especialmente, afirma que entre la palabra y la imagen, las connotaciones son de carácter general, y reclaman acciones no-verbales como ojear, apuntar, destacar, y vocalizaciones diversas para que sus expresiones adquieran denotaciones específicas. Ella denomina esa semántica de «simbolismo presentativo», caracterizadora de la diferencia de su esencia de aquella del simbolismo discursivo o del lenguaje real.

A partir de esa posición, las imágenes se usan tanto para afirmar generalidades como para referirse a especificidades a través de índices. En la frecuencia del uso, las imágenes actúan más como un complejo afectivo, sensorial y motor, y el lenguaje presenta efectos cognitivo-conceptuales. Por lo menos, se percibe que, por el principio de la equivalencia de los discursos, su interdependencia verbal y no verbal favorece la apertura de un espacio para que la imagen promueva una estimulación informativa espacial, en favor de ciertos procesos de aprendizaje de la relación de la imagen con el lenguaje y con la palabra.

Históricamente, este mismo espacio de diferencias discursivas que define la relación palabra e imagen motivó, sobremanera, a los teóricos de la visualidad y de la lengua para presentar las defensas de sus interpretaciones sobre la autonomía de la imagen en relación

al lenguaje. El soporte referencial de este trabajo conceptual diferenciador está en la lectura de la obra *Imagem. Cognição, semiótica, mídia* (Santaella y Nöth 1998), cuya literatura en el campo de la semiótica de la imagen ofrece, al estudioso de la ilustración, un instrumental para un abordaje serio, coherente y crítico de la relación palabra e imagen, y de la relación lenguaje e imagen, en sus modos de representación por algunas teorías semióticas. En la búsqueda bibliográfica realizada, nos limitamos a ciertos teóricos y a sus respectivas concepciones, para evaluar, en principio, la cuestión del estatuto de la imagen en relación a la palabra y al lenguaje, en la esfera de la ilustración.

Las teorías que defienden esas distinciones son la teoría lingüística de la imagen; la teoría semiótica de la imagen visual; la teoría semántica del contexto de la imagen; la teoría gestáltica; la teoría de la percepción ecológica; la teoría de la semiosis creativa.

Goodman, en su teoría lingüística de la imagen, ve distinciones entre la imagen y el lenguaje, bajo la visión convencional, a partir del aspecto de la estructura del código de ambas formas de representación. Él considera «en la falta de diferenciación y en la total ausencia de articulación de la derivada, la principal diferencia entre el lenguaje y la imagen» (cf. Santaella y Nöth 1998: 40-41). Una imagen, para representar un objeto, debe ser un símbolo y sustituirlo, y relacionarse con él. Existe ausencia total de articulación entre imagen y lenguaje, la imagen denota el objeto, confirma Goodman, y el lenguaje es solamente un sistema con criterios sintácticos. Barthes entiende la imagen conducida a través de la mediación del lenguaje: «Imágenes [...] pueden significar [...], pero eso nunca sucede de forma autónoma» (Barthes ápod Santaella y Nöth 1998: 42). Cada sistema semiológico tiene una mezcla lingüística. Para Barthes, existen dos logocentrismos: uno fundamentado en el logocentrismo imagético-semiótico; otro, en la semiótica de la imagen, lo que justifica la convergencia existente entre la gramática de la imagen y la de la lengua. Benveniste afirma que el lenguaje es un instrumento necesario para el análisis de la imagen semiótica, ya que no existe metaimagen del análisis por ser aplicada (cf. Santaella y Nöth 1998: 43). Alessandria advierte: «La metaimagen, entonces, no es un mensaje que remite a un código (ya que no hay tal código), sino un mensaje que remite a otro mensaje» (1997: 51). Para el autor, esa relación entre los mensajes y la idea de mensaje sobre el mensaje definen su teoría de la enunciación que piensa la imagen como mensaje en la metaimagen, sin referirse a ningún código, a no ser a otra imagen.

Gibson concibe la imagen «como una superficie de tal modo tratada que un arreglo óptico delimitado a un punto de observación se torna disponible, que contiene el mismo tipo de información que se encuentra en los arreglos ópticos ambientales de un ambiente común» (Gibson ápod Santaella y Nöth 1998: 40). Es su teoría de la percepción ecológica en defensa de la naturaleza icónica de las imágenes. Para él, la percepción es resonancia

psicológica. En la visión de la teoría gestáltica, sin embargo, la imagen es forma visual o la unidad de percepción independiente del lenguaje y ella defiende la autonomía del texto imagético ilustrador (cf. Lindekens ápuđ Santaella y Nöth 1998: 40-43). Se perciben las figuras como formas, y la percepción es un proceso constructivo de la nueva organización del campo visual. La percepción sigue las leyes de la forma, según Metzger (cf. Santaella y Nöth 1998: 45). Por su lado, Arnheim interpreta las formas como signos. Para él, toda forma es la forma de un contenido, al afirmar: «ningún padrón visual existe solamente en sí mismo» (ápuđ Santaella y Nöth 1998: 45).

Otros teóricos de la semiótica siguen, aunque de forma diferente, en la dirección de la composición de una gramática textual de la semiótica de la imagen, tal como Eco y Calabrese. Eco defiende que las imágenes sean articuladas a través de un código, y que cada texto icónico sea un acto de producción de código. Para Sonesson, la referencia es el funcionamiento de los elementos imagéticos como unidades portadoras de significados (cf. Santaella y Nöth 1998: 51). Bense propone una semiótica del lenguaje visual, a partir del presupuesto de que todo objeto de percepción está constituido por una unidad de color y forma: los cronemas y los morfemas (cf. Santaella y Nöth 1998: 47).

Hasta aquí tratamos de las teorías de la imagen en la relación con el lenguaje, que envuelve una serie de aspectos específicos tratados por las teorías semióticas: la distinción de la imagen por el código o por la mediación del lenguaje; la imagen como mensaje; la imagen óptica; la dependencia lingüística y la autonomía cognitiva de la imagen. Por otro lado, algunos aspectos se refieren a las formas en el campo visual, donde la percepción ocurre como un proceso organizacional. Otras formas se presentan como metaimágenes, en las que la imagen instaaura su metalenguaje descriptivo: él se enuncia por otra imagen y no más por una teoría analítica de la imagen, lo que infiere que el lenguaje es siempre necesario para el análisis de la imagen. Se discute, con énfasis, la autonomía de la imagen y la posible gramática de lo visual como código, referencia o lenguaje.

Con referencia a las relaciones texto y contexto, veamos otras teorías que marcan la interdependencia de la imagen y la palabra: Kalverkämper, por medio de una escala ternaria, redundancia, informatividad y complementaridad, presenta las diferencias entre tres casos: 1. la imagen es inferior al texto, lo complementa y lo redondea; 2. la imagen es superior al texto y lo domina; 3. imagen y texto tienen la misma importancia. La relación texto-imagen realiza la mediación entre la redundancia y la informatividad (cf. Santaella y Nöth 1998: 55).

Barthes establece dos formas de referencia recíproca entre texto e imagen, y cuestionan si la imagen es una duplicación de las informaciones de un texto, o si es el texto quien añade nuevas informaciones a la imagen, bajo una doble denominación:

1. Anclamiento: el texto lleva al lector a escoger algunos significados de la imagen, con anticipación;
2. Relacional: el texto y la imagen son complementarios.

Para él, palabras e imágenes son fragmentos de un sintagma más general, y el mensaje se realiza a nivel más avanzado. En el primer caso, la estrategia va del texto a la imagen; en el segundo, la atención del observador se dirige de la imagen a la palabra y de la palabra a la imagen. (cf. Santaella y Nöth 1998: 54).

Kibédi-Varga expone en el artículo «Criteria for Describing Word-and-Image Relations» (cf. 1989: 56-57) una clasificación de los tipos de relaciones entre palabra e imagen (su designación), que están relacionadas con la forma de expresión visual común tanto al lenguaje escrito, como a la imagen. Este es el diagrama:

- a. Coexistencia: la palabra está inscrita en la imagen, en la única moldura (PI);
- b. Interferencia: la palabra y la escritura están separadas espacialmente, pero en la misma página (P/I);
- c. Co-referencia: palabra e imagen aparecen en la misma página, independiente una de la otra (P-I).
- d. Auto-referencialidad: la palabra y la imagen son tratadas en su inmanencia: cada una en sí misma sustenta su propia referencia, sin reducirse; o la palabra se autodesigna o la imagen lo hace (inclusión referente a la poesía visual).

Kibédi-Varga, en el dominio interartístico, Artes y Literatura, presenta dos formas de interpretación en la contigüidad de la relación palabra-e-imagen, que ayudan a construir un concepto de ilustración, no solo *stricto sensu*, sino también extensivo a las pinturas con componentes históricos tratados semánticamente. La ilustración se define cuando la palabra precede a la imagen, pero cuando la imagen precede a la palabra, el término usado es *Ekphrase* (o poema visual).

Fundamentado en la clasificación de las relaciones palabra-e-imagen, Kibédi-Varga trabaja una dialéctica de diferencias, donde la realidad es desarticulada como un punto de partida neutro de la imagen. Ese punto permanece en el plan de la expresión. La realidad es mediada por la representación o presentación de la materialidad de la imagen próxima o distante de lo verbal, como él mismo advierte, y que el estudiante de las relaciones palabra-e-imagen debería tener presente que todas las comparaciones y analogías entre estas dos categorías de objetos están corrompidas desde el comienzo, debido a que la percepción sensorial de estas categorías no es *igual* en todas partes.

Sin embargo, si cuestionamos lo que tienen en común la imagen y la palabra, necesitamos penetrar en la naturaleza de los signos, en particular del signo imagen bajo las leyes de la teoría de la percepción presentada por el filósofo y lógico Charles S. Peirce (en los textos tardíos, entre 1902 y 1905). Tomamos el signo como mediación, en el reino de la fenomenología, insertada en la arquitectura de la semiótica, donde podemos pensar todos los fenómenos que imaginamos, puesto que toda representación reproduce un efecto que puede ser de cualquier tipo, si es aprehendido por la mente humana.

Para Peirce, es la mente que denota ese objeto perceptible por alguna identidad con una cosa recordada, que también podrá ser imaginada, soñada, deseada, vivida e idealizada, no teniendo nada que ver con la noción de referente directamente articulado a él. La relación imagen/imaginario pasa a constituir lo representado y el objeto percibido se diferencia del signo y, al mismo tiempo, también puede determinarlo. Esto porque, solamente a partir de la semejanza con los atributos de una cosa es que él funciona como signo —hablamos de un universo de sugerencias, hipótesis y conjeturas o de las cosas imprecisas, indefinidas, mas apelativas de lo sensorial y de lo imaginativo—. Por medio de esa caracterización derivada del signo, el objeto entra en conexión física dual con él, por medio de una relación comparativa entre cualidades, ahora bajo el estatuto de juicios o inferencias que muestran lo que está siendo percibido. El objeto del signo en nombramiento funcionará como un signo en carácter probable de existencia y significación.

Si el signo es un primero, el objeto es un segundo. Él surge a la mente que lo aprende y lo interpreta a nivel de realidad y de existencia porque semióticamente es el objeto del signo. Es real, uno e irreductible al otro. Esa es la relación generalizada existente entre el signo y el objeto que posibilita quebrar toda y cualquier dualidad definitiva en el estatuto de la relación palabra-imagen, al abrir vías de acceso al objeto de representación más allá de lo previsible, sin cualquier mediación de otro signo. Ella es leída solamente como semejanzas, las que son responsables por las articulaciones entre signo y objeto. Pero, si cambia la naturaleza del signo, cambiará también la naturaleza del objeto en tres dimensiones o modos de ser: será más descriptivo, más hecho o más necesario. La naturaleza híbrida de la lógica de la percepción roza tanto la fenomenología cuanto la lógica de la semiótica al mismo tiempo. El juicio de la imagen es, sobre todo, traducido por la forma, con los límites de nuestros sentidos y sensores.

A partir de esas referencias semióticas, que postulan diferencias más allá del tratamiento del doble estatuto de las relaciones palabra e imagen y de las relaciones texto verbal y texto imagético, podemos ampliar el estudio del papel de la distinción de la ilustración y del texto ilustrador en su estatuto y, con criterios lógicos propios a la palabra, seleccionar posiciones teóricas compatibles con la naturaleza de la imagen

visual para el trato de la ilustración. Estas diferencias marcan la especificidad de la relación palabra e imagen, bajo el estatuto regulador de sus esquemas lógicos y, sobre todo junto a otras posiciones metodológicas específicas a la imagen visual en la relación con el referente, en tres tipos de representación de objetos: las imágenes abstractas o no-representativas, con frágiles marcas del tiempo del referente (colores, manchas, tonalidades, brillos, movimientos, ritmos, etc.); las figurativas, con fuerte temporalidad del referente (réplicas de objetos visibles en el mundo externo); las simbólicas temporales y atemporales (figurativas).

Es importante destacar que, aún bajo esa taxonomía dividida entre el arte visual y una posible poética de la imagen, la complejidad resultante de los equívocos generados por la negación de la autonomía de las relaciones es reafirmada, en la visión de Kibédi-Varga y, cuanto más unidas palabra-e-imagen, más complicada es la percepción y su lectura por estar sujetas a las jerarquías dadas por las leyes históricas y culturales que comandan el funcionamiento de los posibles signos, sus modos de presentación y significación.

### **La ilustración: relación entre palabra e imagen**

La ilustración, como una relación secundaria, apunta para diferentes pragmáticas que son ofrecidas al observador, o para una pragmática iconográfica de la palabra (lemas y fórmulas) que sustenta la imagen o para una pragmática de la imagen poética, la *ekphrase*, que busca en sí una ley capaz de mantener la invariación de las cualidades entre la forma verbal que la recibe y su significación. En ese caso, entre la producción y la recepción debe haber un vínculo intencional. Son las modulaciones del significante visual que producen abstracciones semánticas y funcionales, anunciando el proyecto del texto ilustrador disponible a la percepción del usuario. Este debe aprehender el signo visual fuera de los automatismos de la percepción dualista, a partir de las impresiones de sentido, y saber que sus diferencias específicas deben manifestarse como un signo de *algo*, más allá del propio proceso perceptivo, que depende de la posición y del movimiento del sujeto que percibe. Merleau-Ponty, en la *Phénoménologie de la Perception* (1945) observa: «la apariencia sensible de lo sensible es el único medio del Ser de manifestarse sin reducirse a la positividad, sin dejar de ser ambiguo y trascendente» (cf. Lafond 2000: 35).

En búsqueda de una síntesis, podemos deducir que, a partir de las relaciones arte e ilustración, en el acto de representar la transferencia de un objeto de percepción habitual para un dominio de una nueva percepción, se realiza el proceso de singularización de la imagen, al hacerla detenerse por la vía de la percepción. Se desprende del fenómeno singular de la percepción, que no hay reconocimiento de la imagen: ella es, efectivamente,

un significante de la visualidad, guardando en sí relaciones ocultas por semejanzas, con lo real o lo imaginado, que necesitan ser pensadas fuera de lo habitual conocido, en otro campo perceptivo.

Semejantes son otras relaciones que priorizan conductas fenomenológicas de cómo pensar la imagen como forma, por hábitos nuevos, como formas de lectura, procedimientos o métodos singulares. El arte, en particular, prioriza la conducta que genera diferentes niveles de interpretación fuera de las categorías metafísicas, visto que el signo artístico presenta su objeto en más de un modo, al mismo tiempo, en el mismo proceso. En la palabra, también están presentes atributos imagéticos con funciones comunicativas en favor de la poeticidad, en su naturaleza de imagen visible —es una idea del objeto del signo—, en la lectura semiótica, por el modo de ver el objeto por la primera vez y en primera voz, en la continuidad de la percepción.

Las leyes de la percepción son habituales y tienden para la automatización; si dinamizadas por la *ilustración* o *ekphrase*, que son, en esencia, modos de interpretación; ellas se prolongan perceptivamente, se hacen extrañas y singulares, ya que este acto se extiende de la visión al reconocimiento, de la poesía a la prosa, inversamente, de lo concreto a lo abstracto. El máximo de la duración del objeto percibido está bajo la dependencia de la memoria y de la pragmática visual.

En la intertextualidad de las concepciones que discuten la autonomía y la comunicación del lenguaje y de la imagen, surgen otras preguntas que todo estudio de la ilustración debe levantar por vía de la pragmática de las relaciones de la palabra y de la imagen: ¿cuándo un texto imagen ilustra un texto verbal?, ¿existe una dependencia semántica entre imagen y palabra?, ¿qué hay de común entre la imagen y la palabra?, ¿qué cambia en la jerarquía de los procesos de percepción y de representación en la relación palabra e imagen? Y si existe esa jerarquía, ¿qué parte de la palabra o parte de la imagen está subordinada una a otra?, ¿una imagen puede o no negar otra imagen? Estas son preguntas fundamentales para proponer una hipótesis de trabajo analítico y probable: que la representación de la imagen sugiere un paradigma para pragmáticas de la semiótica de las relaciones entre los dos lenguajes contiguos por los principios del arte pictórico: (arte visual y arte verbal) imagen y palabra, con la función de delimitar las fronteras entre las semejanzas y las diferencias de esas relaciones y definir su estatuto como una relación sígnica.

### **Pragmáticas de la relación palabra e imagen**

**A**lgunas premisas abren estas lecturas de la imagen y pueden elucidar las cuestiones de la representación (conciencia de un contenido) y de la presentación (presencia directa



de un contenido en la mente) de la palabra e imagen, tanto en el plano de la expresión simbólica como en el plano de la expresión perceptiva e imaginaria:

A. Si la imagen es tratada más por el trabajo de la visualidad del arte pictórico, ella es, sobre todo, materialidad (forma, color, espacio, superficie, profundidad, gesto, composición), transformada por los atributos atemporales de posibles objetos de signos existentes e interpretantes, en acto de conciencia perceptiva. A partir de un detalle visual significativo dado por la memoria, que se presenta a nuestra percepción, una vez pensado, pasa a ser reconocido y nombrado por la palabra, al recibir el estatuto de la visualidad del referente en el contexto de representación del símbolo en una pintura de mural: *imagen-símbolo*.

B. Si la traducción del código verbal para el código de las viñetas (cómic), presenta partes de la narrativa en serie para ser captadas por la mirada y remitidas por simulación a la historia original, se diferencia el modo de lectura (ejemplos: *Historias de Alice*, de Lewis Carroll; ilustraciones de adaptaciones de los cuentos de Poe, de *Don Quijote*, de Cervantes; de cuentos de hadas; cuentos de héroes modernos como Asterix, Harry Potter; cuentos folclóricos y legendarios y muchos otros). Nuestros ojos se mueven rápidamente de una imagen a otra, en movimientos seguidos por los textos verbales, haciendo el reconocimiento de semejanzas, metáforas y alegorías. Ocurre, en efecto, el dominio de reglas de lo bidimensional como principio pertinente a la pragmática del texto ilustrador, en trabajo de dibujo o bordado, texturas y superficies, formas y colores en nuevas impresiones táctiles y ópticas bajo la *persuasión silenciosa* de la función emotiva de la imagen a los cinco sentidos del observador. Se presentan como propiedades del signo-pensamiento, a las cualidades materiales de la *imagen-signo*.

C. Si el discurso prosaico es económico, fácil, familiar y concreto, el discurso poético es elaborado, difícil, extraño, metafórico y discontinuo y, al contrario, depende de lo continuo para no permanecer desconocido, y entonces revelarse; aunque leído como verbal, permanece como mensaje espacial. Las formas presentadas en los textos ilustrados remiten a lo verbal, y rompen la jerarquía de las relaciones verbo-visuales, para ganar, en el espacio de la disposición dada por el artista, otro estatuto, el de una escultura tridimensional, de modo que se coloca el símbolo verbal al margen de la interpretación dualista y de la perspectiva única. La *imagen-signo* emerge por el pensamiento perceptivo como forma precognitiva (poética) en referencia diferente de aquella dada por los indicadores análogos que operan en el símbolo verbal: formas plásticas de la verbalidad, *imagen escrita* y *plástica*.

D. Si la imagen es la propia forma de la palabra, el texto *ekphrásico* aguarda lo verbal en niveles de semejanza traducidos para lo visual poético. Sin embargo, su diferencia se resuelve por la revelación del interpretante de aquel que ve, piensa la imagen como metaimagen, y recodifica la forma dada por semejanzas (los vocablos). Consecuente dominio de la percepción sobre la cognición. Reducción de la tensión entre acción y reacción. La palabra simbólica verbal se convierte en imagen sensible desprendida del tiempo. Del choque, adviene la sorpresa del artista: *arte como idea*. Palabra e imagen están lado a lado, simultáneas y, sin embargo, niegan los propios conceptos en favor de una noción del hacer artístico de la imagen plástica a la espera de un acto de ingenio traductor. Es una pragmática metacrítica que induce al observador a mantener un distanciamiento de la filosofía y de la cultura occidental, por medio de abstracciones, bajo un estatuto no más binario, sino de relaciones de signos leyendo otros signos —*un sistema de signos*—. El texto-imagen verbal niega la apariencia de la forma dada por el propio origen de la «idea» (palabra y concepto en vocablo) y dada por jerarquía, como palabra en la lengua: palabra e imagen se tornan *relaciones signicas*, mediaciones a la espera de un sentido singular que emergerá de la fuente de la percepción.

E. Si el artista presenta una interpretación de un texto visual narrativo, la imagen precede a la palabra y puede sugerir varios textos o interpretaciones de otros textos. Como modos de interpretación, la *ilustración* es la *ekphrase*, el pintor, o el ilustrador, o el dibujante podrán inventar detalles que el propio texto verbal no les muestra. La mente del intérprete podrá comparar su interpretación con otras interpretaciones visuales, así como las *Fábulas* de La Fontaine, de Esopo, La *Divina Comedia*, las ilustraciones religiosas, textos ilustrados de historias y poemas infantiles en adaptaciones, que han recibido diferentes semánticas y sintaxis, en contrapartida con los textos leídos por estudios comparativos: se trata de una interpretación verbal simbólica transferida a un trabajo de arte visual. En la pragmática de la *ekphrase*, la elección de los atributos visuales ofrece soporte a las interpretaciones, aunque, por la jerarquía de prevalencia de la ambigüedad de la imagen. Ella pasa a ser una experiencia, potencialmente, visual y poética. Tratada de ese modo, la narración discursiva es unidimensional y unidireccional, subordinada a la persuasión de las cualidades táctiles inherentes a la visualidad teniendo el símbolo como objeto de expansión y definición ilustradas, en la relación imagen pictórica e imagen mental.

En la mayoría de las correlaciones trabajadas entre palabra e imagen, ocurre una constante: la semántica de la imagen se revela polisémica en los más variados actos de comunicación y representación, para los cuales una imagen es utilizada como texto ilustrador de la palabra. En esa sintaxis, una imagen puede ilustrar un texto verbal, así como la palabra puede recordar una imagen metafórica o alegóricamente, como un todo, conforme la distingue Hansen.

Vista como una totalidad, la alegoría en las divisas no consiste ni en la imagen pictórica ni en la sentencia discursiva, sino en el hecho de estar entre ambas como un procesador de la representación. Así, a pesar de la visualidad muy sensible de la representación, la alegoría se hace estrictamente sintáctica, funcionando como articulación de imágenes de una «imagen», o sea, como un diagrama de alegorías (visual y discursivo, «cuerpo y alma») de la imagen mental o concepto del artista. (2006: 186)

De hecho, según el parecer del autor, entendemos lo que ocurre en la semántica de la imagen para una distinción entre alegorismo y simbolismo, que establece una diferencia: si en la alegoría, el fenómeno es transformado en un concepto y el concepto en una imagen (el concepto está circunscrito y completo en la imagen), en el simbolismo el fenómeno es transformado en una idea y la idea en una imagen (la idea en la imagen permanece inaccesible e inexprimible). En este caso, lo que está en pauta en el diagrama alegórico es la aplicación de un estatuto de reglas en la clasificación del concepto de la imagen, dando la medida sintáctica de la relación metalingüística entre la imagen pictórica, el discurso y el concepto simple; una imagen mental del artífice, ya alejada de él. Ejemplo de la alegoría puede ser observada en *Painter in her Studio*.

### Conclusión

En el plano general, las relaciones palabra e imagen implican la presencia necesaria de dos polos, la producción y la recepción. Eso porque, conceptualmente, imagen es siempre un estado negativo, sin embargo potencial, aguardando o la imagen verbal o la mental de la recepción —su lugar es siempre estar entre la redundancia y la información—. El doble estatuto de la ilustración está solamente en la contigüidad de esa interrelación; sin embargo, si el texto es evocado por la imagen, a ejemplo de cuadros de pintores famosos que evocan poemas o textos verbales o incluso musicales, es la *ekphrase* que le ofrece otra normatividad, el estatuto de las relaciones palabra e imagen, de la semejanza a la interpretación.

Es importante decir que, entre tantas representaciones y presentaciones de lenguajes, el contexto de la imagen no necesita ser apenas verbal, sabiendo que una imagen puede tener la función de muchos contextos de imágenes. Es relevante afirmar que, si existe un signo, ya existe un determinado contexto. Aunque sabiendo que en el plano cognitivo, lenguaje e imagen deben ser considerados en su autonomía e interdependencia. Por otro lado, un contexto verbal está en la medición o está articulado a una asociación de ideas que conducirá el símbolo a su referencia por algún tipo de conexión que la mente de un lector, de un poeta, de un artista o de un observador hará, en los espacios leídos, en relaciones analógicas. Este

es el verdadero principio asociativo del estatuto de interpretación de la relación palabra e imagen, estatuto distinto de aquel de la hermenéutica, así como el de la lógica es la ideología y la acción pragmática es de la acción utilitaria. En la interpretación, está su regla o ley, su estatuto —en el corazón de la ley está la forma deseada por la imagen—. Se recuerda, al final, que de la palabra a la imagen existe una sincronía de formas, que busca ganar la objetividad del pensamiento en el espacio de las relaciones, incluso si son traducidas por combinaciones apuntadas por el símbolo en su carácter general de ley. La imagen en el texto ilustrado está siempre esperando intérpretes, como idea o imaginación en relaciones de signos generados por el propio carácter imaginario; relaciones de signos representativos de la polisemia semiótica en la unidad imagen/imaginario, en dependencia de una única fuente interpretativa que le confiere el estatuto verdadero: el estatuto de la percepción humana.



(A)

(*Young Woman Writing*, detail of a wall painting, from Pompeii. Late 1st century CE.  
Diameter 14 5/8 (37cm) Museo Archeológico Nazionale, Naples)



(*Sacred Landscape*, detail of a wall painting, from Pompeii. 62-79  
CE. Museo Archeológico Nazionale, Naples)



(B)

(*The looking-glass Quadrille*. Music cover.  
 Chromo lithograph after Tenniel, c. 1872-5)  
 (Embroidery techniques – Bayeux Tapestry –  
 testimonios de hechos, en bordados anglosajones)





C

(*Labour*, 1978. Wool and needles, h24 x 37 x 16 cm. h 9 1/2 x w14 1/2 x 12 1/3 in.  
Collection of the artist Joan Brossa. Barcelona [SP], 1919)



(*Chi Rho Iota* page, Book of Matthew, Book of Kells, probably made at Iona, Scotland.  
Late 8th or early 9th century. Tempera on vellum, 13 x 9 1/2" [33 x 25 cm].  
The board of Trinity College, Dublin, MS 58 A...60, fol. 34 v.)

1. *Idea*, adopted from L, itself borrowed from Gr *idea* (ἰδέα), a concept, derives from Gr *idein* (s *id-*), to see, for \**widein*. L *idea* has derivative LL adj *ideālis*, archetypal, ideal, whence EF-F *idéal* and E *ideal*, whence resp F *idéalisme* and E *idealism*, also resp *idéaliste* and *idealist*, and, further, *idéaliser* and *idealize*. L *idea* becomes MF-F *idée*, with cpd *idée fixe*, a fixed idea, adopted by E Francophiles; it also has ML derivative \**ideāre*, pp \**ideātus*, whence the Phil n *ideātum*, a thing that, in the fact, answers to the idea of it, whence 'to *ideate*', to form in, or as an, idea.

(D)

(Joseph Kosuth, Toledo, OH (USA). *Art as Idea as Idea*  
(detail, 1967. Black and white photograph. H121.9 x w 121.9 cm. H48 x 48 in.  
Private collection on loan to the Solomon R. Guggenheim Museum, New York)





(E)

*(Emeritus and Ende, sith the scribe Sênior. Page with Battle of the Bird and the Serpent, Vommentary on the Apocalypse by Beatus and Commentary on Daniel by Jerome, made for Abbot Doimunicus, probably at the Monastery of San Salvador at Tábara, Leon, Spain. Completed July 6, 975. Tempera on parchment, 15 3/4 x 10 1/4" (40 x 26 cm). Cathedral Library, Gerona, Spain, MS 7 [11], fol. 18 v.).*



*(Transfiguration of Christ, mosaic in the apse, Church of the Virgin, Monastery of Saint Catherine, Mount Sinal, Egypt. C. 548-65).*



*(Painter in her Studio* tomb relief. 2nd century CE. Villa Albani, Roma).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALESSANDRIA, Jorge  
1997 *Imagen y metaimagen*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC.
- DONDIS, Donis, A.  
1997 *Sintaxe da Linguagem Visual*. 2.<sup>a</sup> ed. Traducción de Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes.
- HANSEN, João Adolfo  
2006 *Alegoria. Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo: Hedra/Campinas, SP: UNICAMP.
- KIBÉDI-VARGA  
1989 «Criteria for Describing Word-and-Image Relations». *Poetics Today. Art e Literature I*, by the Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University (Published by Duke University Press), vol. 10, n.º 1, Spring, pp. 31-53.
- LAFOND, Patrick  
2000 «La vue perçante: les catégories de l'intensité et de l'étendue dans la représentation des actes perceptifs». *Visio*, revue internationale de sémiotique visuelle (Association internationale de sémiotique visuelle), vol. 5, n.º 1, Printemps, pp. 35-42.
- LUPIEN, Jocelyne  
2000-2001 «L'image: Percevoir et Savoir». *Visio*, revue internationale de sémiotique visuelle (Association internationale de sémiotique visuelle), vol. 5, n.º 4, Hiver, pp. 83-96.
- SANTAELLA, Lucía y Winfried NÖTH  
1998 *Imagen. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- STOKSTAD, Marilyn et ál.  
1995 *Art History*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc.