

Hacia un modelo general de integración funcional de los signos verbales y no verbales: un modelo específico de los signos icónicos

José M. ACEÑA PALOMAR y Tomás LORENTE REBOLLO*

La nueva Reforma Educativa en Primaria tan ansiosamente esperada por muchos, debe suponer un grato reto para los docentes en lo que se refiere a conseguir que sus alumnos manejen el lenguaje adecuadamente, es decir, que adquieran la competencia comunicativa necesaria y suficiente en el uso de los signos verbales y no verbales.

Uno de los principios básicos de la Reforma es el asegurar la construcción de aprendizajes significativos, pero ¿cómo aplicar el principio a la enseñanza y al aprendizaje del lenguaje? La contestación del nuevo Currículum es tajante: “hay que eliminar la idea de que aprender lenguaje es aprender teoría gramatical, reglas abstractas; más bien en estos niveles educativos aprender lenguaje es aprender a usarlo, a manipularlo, a crearlo y a recrearlo” (MEC, 1991).

Otro de los pilares de la Reforma Educativa reside en la nueva manera de contemplar los bloques del Área del Lenguaje: la plena integración entre los sistemas verbales y no verbales de comunicación; “...intenta recoger todos aquellos mensajes en los que el lenguaje verbal aparece en relación con otros sistemas de comunicación no verbal” (MEC, 1989). Saludemos por lo tanto al nuevo bloque de *Sistemas de Comunicación Verbal y no Verbal*, inédito antes de ahora en todos los planes de estudio.

El lenguaje y la comunicación

Lenguaje es un término polisémico y vago, por lo mismo poco apto para delimitar objetivos característicos de una disciplina. Esa es la razón de que al mismo tiempo todo el mundo pueda jugar con él: su versatilidad. El problema ya hacía exclamar a Saussure (1916): “El lenguaje tomado en su

* Dibujos originales de T. Lorente.

conjunto es multiforme y heteróclito, está a caballo a la vez en diferentes dominios, es a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además al dominio individual y al dominio social; no se deja clasificar en ninguna de las categorías de los hechos humanos, porque no se sabe cómo desarrollar su unidad”. Tal vez por todo esto la psicología actual prefiere emplear otros términos en lugar de lenguaje: “conducta verbal, procesamiento lingüístico, conducta lingüística, actividad lingüística...”. Y desde otras instancias se habla de “lenguaje humano vs. lenguaje animal, lenguaje plástico, musical, matemático” y también “lenguaje interiorizado vs. lenguaje exteriorizado”.

Con relación al término comunicación ha ocurrido lo mismo en cuanto a su vaguedad; sirve tanto para las vías terrestres, marítimas, aéreas, como para los “medios de comunicación, sistemas de comunicación y comunicación verbal vs. comunicación no verbal”, entre otras acepciones.

Hablar pues de comunicación y lenguaje implica adoptar términos generalizados y de bordes imprecisos y que exigen especial cuidado en su uso. A pesar del enredo terminológico, el Curriculum de la E. Primaria podía haber desenredado un poco la madeja dejando para el lenguaje todo y sólo lo referente a los signos de comunicación; y para la comunicación todos los elementos que intervienen en una situación comunicativa, es decir: interlocutores, marco espacio temporal y los propios signos. Como no se ha hecho así, el docente, entre otras cosas, va a verse forzado a mantener la sinonimia en las expresiones: Comunicación verbal vs. comunicación no verbal y Lenguaje verbal vs. lenguaje no verbal. Así está y así se quedará para tiempo.

Multidimensionalidad de las actividades de los signos de la comunicación

Como no se aborda para nada el tema de la multidimensionalidad de los signos comunicativos en el nuevo Curriculum de la E. Primaria, hacemos aquí un pequeño bosquejo de dicha multidimensionalidad, sin pretender ofrecer un modelo estructural de todas las señales y signos de la comunicación: sus actividades, sus mutuas interacciones... Es obviamente una tarea que nos desborda por el momento.

Podemos comenzar dejando bien sentada la afirmación de que todas las señales, sean del tipo que sean, son multidimensionales y que ofrecen al análisis de la investigación empírica muy diferentes posibilidades funcionales: según su estructura, sus variables funcionales, sus niveles y los procesos y subprocesos que tomemos en cuenta. Además hay distintos modelos de análisis que tratan de integrar las diferentes dimensiones que acabamos de señalar: aspectos estructurales, variables... En principio estamos

por los modelos que integren cuantas más dimensiones, pero de entrada son cuestiones muy complejas, de las que no tenemos datos suficientes. No obstante, reseñamos los siguientes puntos en orden a establecer un modelo general de percepción y producción de signos de la Comunicación y de los modelos específicos de los diferentes tipos de signos:

- En cualquier orden temático que se trate en la E. Primaria se debe observar la presencia de signos visuales, auditivos, táctiles, sápidos y olfativos, todos ellos fuentes de la percepción y de la producción comunicativa.
- La relación estructural y perceptivo-productiva que existe entre todos los tipos de signos citados debe estar presente en las actividades didácticas de la E. Primaria. A tales efectos precisamos las siguientes puntualizaciones:
 - a) Los cinco sentidos de la persona humana llegan a cumplir funciones semióticas.
 - b) Los sistemas más socializados se apoyan en la percepción visual y auditiva principalmente.
- A todos los signos se los distingue por el factor de estructuración. Así en los signos auditivos actúa como factor el *tiempo*, mientras que en los visuales actúa necesariamente el *espacio*, por ejemplo, en la escritura y en la plástica iconográfica. Ahora bien, existen signos visuales en los que el *tiempo* se superpone al *espacio* como factor de estructuración. Tal es el caso del cine, del dibujo animado...
- Observamos en algunos signos auditivos que sobre su estructura básica continua, propia del “continuum” fónico, se superpone una estructura granular de las unidades científicas a quienes sirve el sonido. Es el caso del valor de los fonemas en la lingüística y de las notas musicales en la música. Vemos también la estructura continua de los signos visuales, aunque por excepción la escritura occidental posee estructura granular al estar basada en la unidad fonológica, que, como dijimos, es una unidad delimitadora de funciones.
- A todos los signos, el modo de su producción les hace entrar en la clasificación de orgánicos e instrumentales. Así el gesto, el habla, la música vocal son producidos por órganos corporales, mientras que la pintura, la iconografía, la música instrumental son todos ellos objeto de producción instrumental. La difusión del habla y de la música vocal mediante instrumentos no dejan de tener efectos entre emisores y receptores: la radio sin el soporte visual es menos eficaz que la televisión para la transmisión de cierto tipo de mensajes.
- El funcionamiento de los signos es semejante, salvando su estructura específica. En esencia el funcionamiento consiste en el cifrado y descifrado de dichos signos. El cifrado supone una elección o selección por parte del emisor, más una combinación adecuada de dichos

signos. El descifrado consiste en un análisis de unidades, como condición “sine qua non” de la interpretación semántica por parte del receptor. Es obvio que la selección la hace el emisor sobre la base de la equivalencia, la semejanza, la sinonimia e incluso de la antonimia, entre otros factores. La combinación y el encadenamiento de los signos se basa en la contigüidad y concordancia de los mismos.

- La específica estructura de la oralidad y de la escritura propicia un doble nivel de codificación y de descodificación aunque algunos semiólogos como Eco (1976) encuentren esta doble articulación también en la música, la pintura, el cine, etc. Tal vez la estructura de la oralidad y de la escritura esté más estratificada que otras, permitiendo esa estratificación una serie de relaciones estructurales internas y externas, que son a la postre las que permiten la especial agilidad comunicativa que en algunas circunstancias son “propias”, entre comillas, de la lengua.

Pues bien, en esta línea de integración de los signos, como sistemas que pueden y deben reforzar los mensajes comunicativos, nos gustaría que se interpretara lo que viene a continuación, que en síntesis no es otra cosa que una buena manipulación del signo icónico.

Modelo específico de las posibilidades expresivas de iconos por la variación en el orden de yuxtaposición de planos

Nada nuevo es decir que el hombre, antes de comunicarse por medios lingüísticos gráficos como los que hoy conocemos, ha utilizados diversos sistemas para poder comunicar sus ideas de forma permanente como han sido grupos de objetos colocados en determinado orden, así, ha utilizado piedras, palos y también inscripciones en forma de dibujos sobre objetos.

Realmente la comunicación permanente del lenguaje oral ha llegado a su mayor grado de fidelidad cuando fue posible fijar los sonidos con todos sus matices y timbres, comenzando por el fonógrafo y siguiendo por los más sofisticados medios actuales de grabación y reproducción mediante discos y lecturas láser con los que se ha evitado toda distorsión o deformación del sonido original, perfección que raya en la maravilla.

También ha evolucionado en la misma proporción la reproducción de la palabra escrita por la utilización de técnicas fotográficas y el uso del ordenador para la impresión y multiplicación, quedando en cierto modo obsoletos los antiguos métodos manuales de los cajistas y artistas gráficos tradicionales.

Mientras que algunos medios de comunicar ideas permanentemente han evolucionado, otros han caído en el olvido, sin embargo, algunas escrituras hechas mediante iconos han pervivido hasta la actualidad, como es el caso de la escritura china.

Pero al margen de considerar las imágenes como medio de comunicación en forma de sistemas lingüísticos como el recientemente mencionado, es evidente que los iconos que se representan artísticamente, como dibujos o pinturas, poseen informaciones, unas que proceden de la directa presencia de los objetos o las escenas representadas en las obras artísticas, otras informaciones de estos mismos iconos, que no son tan evidentes como las anteriores, son las ideas o intenciones por las que el artista, autor del o de los iconos, expone para que sean conocidas. Pero también, existen informaciones en las obras artísticas que involuntariamente el autor imprime en sus trabajos proyectando su mundo interior, sus deseos y sus preocupaciones.

La narración o el mensaje por imágenes artísticas cobra gran interés sobre todo cuando estas imágenes están destinadas a un público que aún no sabe leer como es el público infantil, o lo fue cuando la población de períodos históricos era de muy baja preparación cultural.

En el primer caso es evidente que el cómic o historieta hace las delicias de los niños, que los siguen apreciando aún cuando ya saben leer, porque estas obras icónicas poseen un exiguo pero preciso lenguaje escrito que se complementa con los dibujos y conjuntamente proporcionan una información clara y precisa.

Los grandes murales del románico sirvieron de ayuda a los religiosos para referirse a los hechos religiosos que sólo con la lectura de los textos sagrados en voz alta para sus feligreses no les hubiese servido por la baja culturización de éstos.

De pasada hemos sacado a relucir dos modos acreditados de transmitir ideas mediante imágenes, el cómic y las pinturas religiosas.

En ambos casos, los mensajes se expresan por medio de la sucesión de escenas dibujadas o pintadas, en planos que uno junto a su sucesivo, marcan el discurrir de los hechos en el espacio y en el tiempo.

No comentaré ahora la forma de transmitir ideas o mensajes por medio del cómic, lo que hice en otro artículo publicado en esta misma revista¹, sino que trataré de comentar las pinturas que han servido para ilustrar a grandes masas sobre hechos religiosos.

Desde niño había observado asombrado las escenas pintadas en los templos, llegando a situaciones que hoy son consideradas por las nuevas tendencias psicológicas como "transpersonales" o, dicho de otro modo, "enajenaciones lúcidas". Situaciones que siempre me han cargado el espíritu de potencial creativo y que se producían al margen de la celebración ritual que en cada visita al templo se efectuaba y en la mayoría de las veces seguía de alguna forma mecánica.

¹ LORENTE, T.: "El lenguaje del cómic". Revista *Didáctica* Nº 2, Madrid 1990, págs. 144-160.

Había descubierto por entonces que en ocasiones estas pinturas estaban parceladas o eran divisiones de grandes paneles de muros y techos.

Este interés me obligó, mucho después, a revisar los antecedentes de esta forma de pinturas. Siendo un niño no encontré la vinculación entre los paneles de aquellas pinturas y sí las viñetas de mis preciados “tebeos” aunque realmente su parentesco es real.

Parece ser que la pintura en forma de retablos tiene su origen, por un lado, en el **FRONTAL** o **ANTIPENDIO** que decoraba la parte delantera de los altares o mesa de celebraciones religiosas, que desde el siglo IV comenzaron a aparecer profusamente decorados, pasando a partir del siglo XI a ser tablas pintadas.

Por otro lado, parece que hay un origen aún más antiguo; se trata del **DIPTICO**, que era una tableta formada por dos hojas móviles, articuladas mediante bisagras a fin de poderlas abrir y cerrar como un libro; eran por lo general de madera, de bronce o de marfil. En su parte interior estaban recubiertas con una lámina de cera y su utilidad era que servían para anotar o escribir sobre esta capa por medio de un estilete.

Fueron empleadas en el mundo romano; los dípticos en los mejores casos estaban decorados exteriormente con relieves, pinturas o incisiones como es el caso de los “dípticos consulares”.

Este instrumento es utilizado a partir de la Edad Media como soporte para pinturas en su parte tanto exterior como interior, con temas religiosos, como altares a manera de retablos menores y especialmente para obras de carácter privado y doméstico.

La facilidad de transporte que ofrece el díptico permite que sobre su estructura se realicen temas que habrán de ser lo que antes era el frontal o antipendio, en tamaños mayores que los utilizados como libros para notas, que usaron los romanos.

La forma de díptico se complica con el aumento de planos unidos por bisagras y que igualmente se pliegan sobre sí; de esta manera aparecen los **TRÍPTICOS** consistentes en tres tablas unidas que se plégaban, las laterales sobre la central y frecuentemente siendo las laterales la mitad que la central.

Se denominaron **POLIPTICOS** a los retablos o frontales móviles o portátiles que tenían más de tres hojas.

Todos ellos tienen un origen común, como hemos visto, que es el díptico para la escritura.

Por el contrario, la complejidad de los frontales de los altares conducen tal vez más directamente al **RETABLO** que estructuralmente se mimetiza con la obra arquitectónica, y decora el altar, al cual a veces incluye, aunque en ocasiones ha hecho del retablo un políptico móvil. El frontal románico es el origen más directo del retablo.

El retablo está constituido por un “cuerpo central” donde se representa el tema principal, y unos “remates superiores o cumbreras”.

A las zonas verticales donde se inscriben escenas complementarias o secundarias de la central se les llama “calles”.

Se llaman “pisos” a las partes en que las calles se dividen horizontalmente; son “entrecalles” los elementos que separan las calles.

Sobre el “sotobanco” que es la parte inferior que sustenta el gran peso del retablo, se encuentra la “predela” cuerpo inferior del retablo, a veces parte avanzada respecto del plano general del mismo, comúnmente organizado en divisiones o “casamientos”, cuya compartimentación usualmente no se correspondía con la de las calles. Podría estar decorado con pinturas, relieves o esculturas, que en ocasiones se relacionan con el tema principal del retablo o bien representan figuras aisladas de carácter no narrativo.

Los retablos estaban protegidos por moldurones llamados “guardapolvos” o “polveras”, así como también se empleaban molduras para determinar los espacios que habían de recibir las pinturas, estos espacios se llaman “encasamientos”, también se llaman de la misma manera los que dejan las obras arquitectónicas en cúpulas, techos, etc., para ser pintadas y también limitadas por molduras.

Finalmente, es necesario, porque procede en cuanto al interés por las pinturas en planos yuxtapuestos, hablar de lo que es un CICLO ICONICO.

Se trata de series o conjuntos de representaciones que presentan una coherencia interna de significado, o alguna relación, de tal forma que la significación o contenido de cada una se completa con las demás, y el conjunto también tiene un significado total.

Por lo común consisten en escenas sucesivas cronológicamente o episodios de una historia y el número de escenas está definitivamente configurado; así se habla de “ciclo de la Pasión”, “ciclo de las Doce Fiestas”, entre otros.

Esta forma de pintar es asumida por el cristianismo a través de la pintura bizantina.

Tras todo esto, como necesaria introducción, estamos dispuestos para afrontar la cuestión que nos ocupa y es motivo de este artículo.

El planteamiento que se hace, desde este mismo momento, es el de la posibilidad de alterar el mensaje que bien un solo icono, pintura, dibujo o fotografía, o un grupo de pinturas, dibujos o fotografías, mediante alteraciones en el orden estructural inicial de los planos que los componen.

Comencemos por considerar alteraciones que afecten a la semántica de una sola fotografía, dibujo o pintura.

Para ello veamos como el dibujo que muestra la figura 1 ha sido fotocopiado tres veces, cada una de las copias ha sido cortada en retazos, más o menos regulares, y se han recompuesto, a modo de collage, pegando estos trozos sobre un soporte de papel, procurando desplazar ligeramente éstos para que no coincidan en su posición correspondiente original.



Fig. nº 1. Original



Fig. nº 2. Tiras verticales



Fig. nº 3. Tiras horizontales



Fig. nº 4. Tesselado

Puesto que se trata de un rostro, percibimos, una vez realizado el collage, que la fisonomía de la figura ha sufrido alteraciones, convirtiéndose en otros personajes como se ve en la figura 2.

Repetiendo la misma operación, pero ahora cortando las tiras en sentido horizontal, la transformación del modelo original ofrece otra variante igualmente interesante, ver la figura 3.

De la misma manera podríamos hacer más experiencias similares, cortando la imagen inicial de otras formas, como podría ser en diagonal.

Otra posibilidad de realizar un collage con retazos de la imagen original, sería cortando ésta en rectángulos, rombos, etc., y realizando la composición con estas teselas, alterando ligeramente la posición coincidente de estos polígonos de papel (ver figura 4).

En ocasiones, al revisar colecciones de fotografías con vistas o paisajes, intentamos hacer coincidir parte de una fotografía con otra de la misma colección, operación que en ocasiones tiene buenos resultados y nos ofrece un panorama insospenchado.

Por lo general, se suele intentar hacer coincidir las líneas del horizonte o elementos incompletos, de los bordes de la escena, para que puedan encontrar complemento en la fotografía contigua, partes de rocas, copas de árboles, fachadas de edificios, etc.

Esta experiencia necesita, casi siempre, que se rectifiquen o manipulen algunos elementos no coincidentes, bien eliminándolos o completándolos en la otra fotografía y así haciendo que el resultado sea una visión sumaria verosímil.

En las ilustraciones siguientes (figuras 5 y 6) se muestra la doble posibilidad de fusión de dos dibujos distintos, hechos de dos fotografías distintas tomadas en dos lugares distintos de una vereda.



Fig. 5



Fig. 6 Doble coincidencia de dos escenas distintas

Otra posibilidad, tal vez más fácil, es tratar de unir dos copias de una misma fotografía o dibujo porque en estos casos los efectos de luz y proyección de sombras no corresponden a lugares y tiempos distintos sino que son idénticos. De todas formas, en estos casos conviene suprimir mediante pintura o cualquier otro medio viable, elementos de una de las dos copias para disimular la sensación repetitiva.

Para evitar de otra manera el efecto de repetición, se puede proceder a cortar, en tiras verticales, partes de las dos copias y recomponerlas después en otro orden y si es preciso eliminar alguna de ellas, si no pueden asociarse o disimularse en el conjunto.



Fig. nº 7. Dibujo original

También, con dos o más copias iguales, de una fotografía o fotocopia de pintura o dibujo que muestre una figura principal en primer término, se pueden fundir todas las copias en una sola imagen, para lo cual se procederá a cortar éstas en tiras o en trozos más o menos regulares para realizar con ellos un collage único en el que deberán intercalarse sobre una de las copias las tiras de los demás; con ello se logra obtener una sorprendente imagen derivada de la inicial.

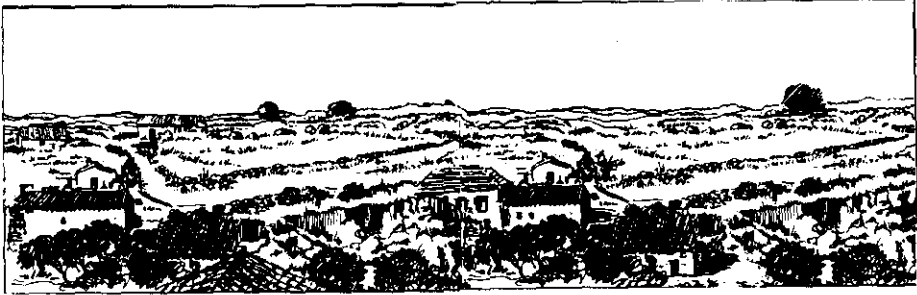


Fig. nº 8. Unión de dos copias manipuladas del original



Fig. nº 9. Unión de dos copias (collage)

Ahora veamos otros planteamientos sobre la modificación del sentido o mensaje de una escena.

Cuando observamos, varias veces, un mismo paisaje con campos de cultivo, a lo largo del transcurso del año y en horas distintas del día, comprobamos su transformación, unas veces, arados, otras, con cosechas en período de maduración o maduras, rastrojos, floraciones, etc., en otras ocasiones aparecen subdivisiones en eras de diferentes cultivos en estadios distintos de efecto texturado y de coloración.

Es evidente que esta fluctuación formal y cromática hace que este mismo paisaje, contemplado repetidas veces, nos resulte muy distinto. Ahora bien, si realizamos una fotografía o pintura en cada visita, en formato igual y desde el mismo punto de vista, descubriremos que poseemos finalmente una colección de fotos o de cuadros realmente distintos porque



Fig. nº 10. Dibujo original



Fig. nº 11. Intercalado de dos copias (collage)

han cambiado de forma y de color los planos constitutivos de la realidad copiada o fotografiada.

Partiendo de esta evidencia, es posible alterar la sensación producida por una escena, preferiblemente pintura o fotografía, sustituyendo áreas de color por otras de otras pinturas o de otras fotografías. Podríamos, por ejemplo, sustituir un cielo luminoso de un día veraniego por un cielo nublado o nocturno, o sustituir unas dunas por unas montañas nevadas, así los resultados serán contrastes tan violentos que afectarán a la significación de la imagen original.

Esta experiencia es más apropiada con temas en los que las zonas de color en las fotografías estén bien definidas, y en pintura, sean éstas las que se denominan “pinturas cerradas” en las que los colores se encuentran en celdas bien cerradas por los contornos.

En estos trabajos es necesario unir las sustituciones de planos de tal forma que no parezcan desunidos del contexto, por lo que es necesario arreglar con pintura las uniones o cortes violentos.

Muchos pintores han utilizado ocasionalmente este método añadiendo recortes de otras pinturas propias para incluirlas en otra obra definitiva.

La técnica pictórica denominada “collage” utiliza la inclusión de fotografía o partes de ellas en los cuadros. Otra técnica artística en la que se juega con fotografías es el “fotomontaje”, en el que se incluyen elementos de otras fotografías en una considerada como soporte y utilizada principalmente en el estilo surrealista.

En conclusión diremos, que el collage o fotomontaje de formas recortadas de una o varias estampas o fotografías unidas, con leves alteraciones en su estructura o situación original, produce cambios semánticos, dando mensajes distintos al de las imágenes iniciales.

Ya hemos hablado de la experiencia de hacer coincidir dos escenas distintas e independientes, para ofrecer una visión global distinta de los planos que se unen, haciendo de éstos piezas de un mismo rompecabezas que se integran para crear una nueva realidad (figuras 5 y 6).

No se trata de retornar a la idea del cómic o del ciclo icónico, en los que las viñetas o pinturas como representaciones independientes que deben seguir una lógica cronológica y lineal, así cada plano del conjunto está determinado en su orden preciso y en una sucesión respecto al hecho de que se quiere narrar, sino pretender que cada pintura pueda tener más de una posición en la emisión del mensaje, o sea, se pretende que estos iconos, aún siendo inicialmente realidades distintas en el espacio o en el tiempo, en conjunto y aisladamente puedan ser elementos compositivos de una nueva estructuración del conjunto, pero con una significación distinta.

Es cierto que los pintores realizan lo que se ha dado en llamar “estudios”, de telas, de la anatomía del hombre o de los animales, etc., no sólo para llegar a conocer el tema del estudio sino para tomar o aislar realida-

des de la naturaleza de lugares y de tiempos dispares para ser después encajadas en una nueva realidad, en forma de obra artística, tras manipularlas para que sean compatibles con las demás anotaciones o estudios procedentes de otros lugares y otros tiempos e incluso de la memoria.

Ahora bien, también comprobamos, cómo el lugar relativo de un elemento sonoro o gráfico a otro o a otros en el lenguaje oral y escrito evidencia un cambio de significación. Así, si mudamos de lugar las letras E y S, éstas en su conjunto nos ofrecen dos sentidos distintos SE y ES; o la alteración de palabras de un conjunto puede variar su mensaje de forma significativa, por ejemplo tomemos las palabras: MAS, SI y QUIERES que combinadas de todas las formas posibles ofrecen como resultado: MAS-SI-QUIERES, MAS-QUIERES-SI, QUIERES-SI-MAS, QUIERES-MAS-SI, SI-MAS-QUIERES y SI-QUIERES-MAS.

No hay duda que en cada caso habrá que manipular por medio de signos de puntuación para completar o definir con precisión cada variante de significado, acentos, comas, interrogaciones, admiraciones, puntos suspensivos, etc.

De igual modo se puede cambiar el significado de dos o más escenas independientes modificando por su posición relativa el contenido del mensaje resultante.

Así como con las palabras habrá que utilizar elementos añadidos para completar el sentido, las comas, puntos, etc., en pintura o con imágenes tendrán que ser colores, entonaciones, fundidos, perfilados, claroscuros, etc., que pueden matizar como en la escritura la concreción de los mensajes y evitar con ello las confusiones y las disonancias.

Al hacer juegos con planos yuxtapuestos para conseguir sentidos múltiples nos vemos en la necesidad de procurar que cada elemento o plano del juego sea de sentido polivalente, como en ocasiones tienen las letras o los números escritos, para ser utilizados en varios sentidos, mensajes o cantidades.

Realmente no se pretende llegar a una normalización de iconos para la representación de mensajes visuales de forma flexible como son los lenguajes codificados, sino que más bien se quiere reparar en una posibilidad de cambio de expresividad de los planos icónicos yuxtapuestos de maneras distintas.

En este juego con planos móviles se puede obtener una fluctuación posible en el cambio estructural del políptico resultante, produciendo cambios de composición y resultados visuales distintos como vemos en los siguientes ejemplos.

A continuación se muestran unos trabajos en los que se modifica la estructura por el cambio de posición de los planos.

En el esquema se aprecian los dos resultados posibles del cambio de posición de los planos, inevitablemente el cambio de forma resultante implica cambio de significado $A = B$.

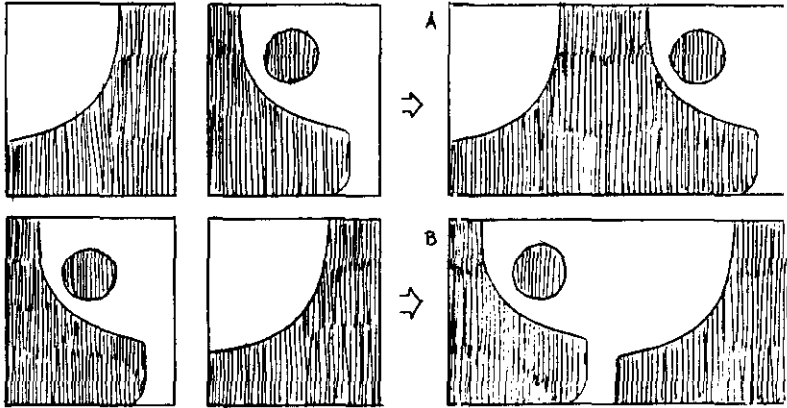


Fig. 12



Fig. 13

En los ejemplos siguientes se muestran dos trabajos móviles en los que se logra un cambio estructural de la composición.

En el primero, el que corresponde a la figura 13 en las dos posiciones posibles el esquema compositivo se transforma la estructuración o reparto de los elementos en forma de “U” mayúscula, a una composición en esquema de pirámide de forma similar al ejemplo anterior.

Las figuras próximas a los bordes de cada cuadro tienen su continuidad en el otro panel, de tal forma que situados en el sentido que se desee, quedarán completas estas figuras en la zona de unión de los paños, sea cual sea el orden de su colocación.

En el trabajo siguiente, también en forma de díptico, se realiza una composición con figuras que se encuentran prácticamente en el mismo plano marcado por un mostrador de bar o cafetería.

La sensación de perspectiva se indica por la disminución de las figuras que se encuentran detrás del mostrador con respecto a las que están delante de él.

El embaldosado del suelo por razones de la movilidad de los planos no se hace con sensación de fuga en la división vertical de las baldosas.

Este trabajo sólo tiene dos figuras cortadas en los bordes de los paños.

En los siguientes trabajos no sólo se logra el cambio estructural de las composiciones, sino que, deliberadamente y por medio de estas transformaciones formales, se producen cambios de significación en cada una de las variantes posicionales de los planos que forman estos cuadros yuxtapuestos.

En la primera de estas obras, realizada como díptico, se plantea una escena en la que una figura masculina se acerca o se separa de otra femenina, que se muestra estática; además la escena se modifica al cambiar los planos agrupándose figuras que al fondo del cuadro, en la postura de acercamiento, estaban dispersas.

Como en el trabajo de la figura 14, el suelo ha sido resuelto igualmente, puesto que una solución hecha por el sistema de la perspectiva cónica, haría disociarse los planos al cambiarlos de posición. Así pues, se ha resuelto marcando sólo el sentido de fuga o lejanía con el estrechamiento paulatino de las hiladas de baldosas en el sentido horizontal, mientras que las hiladas verticales mantienen su anchura pese que se acerquen a la línea del horizonte.

Otro problema que ha habido que resolver ha sido la iluminación de la escena, decidiéndose por una iluminación difusa, aunque podría haber valido poner el foco de luz en la derecha o en la izquierda de los paños del díptico o también haber decidido una iluminación cenital.

La iluminación, si se hubiese hecho con un foco entre las dos figuras principales, hubiese planteado un inconveniente al mudar de postura los



Fig. nº 14

planos, porque parecería que la sombra proyectada de cada figura sombrease a la otra; también en esta posición aparecerían dos focos luminosos, uno por la derecha y otro por la izquierda y en este caso habría que iluminar cada figura con cada luz recibida.

Los tres trabajos siguientes tratan del tema de la amistad, la concordia, la armonía o sociabilidad humana y todo lo contrario.

No comentaré las figuras 16 y 17, salvo para decir que se produce el efecto deseado, que es ofrecer simultáneamente el sí y el no de la concordia.



Fig. nº 15



Fig. nº 16 y 17

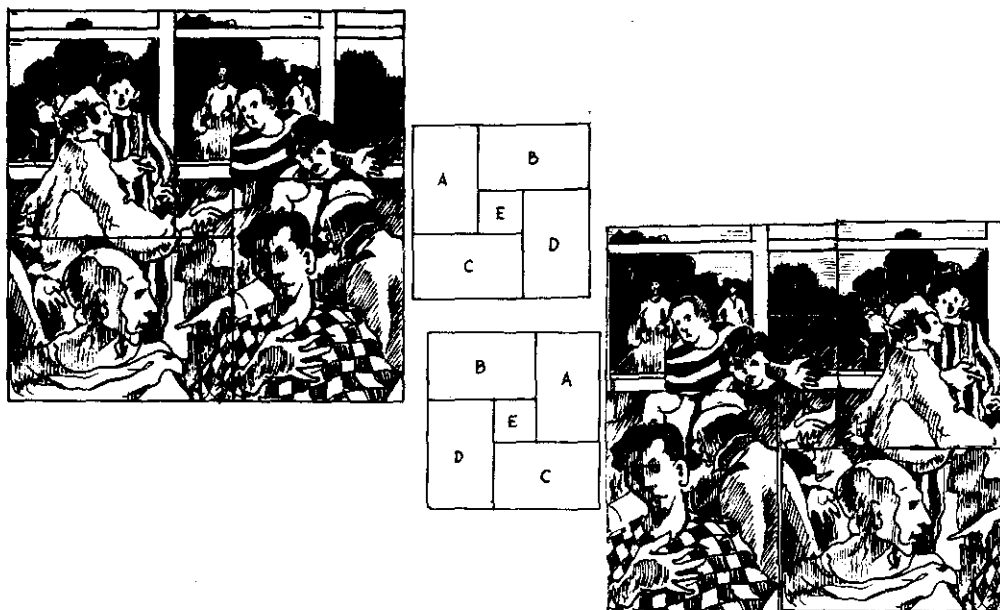


Fig. nº 18

Sin embargo debemos fijarnos en el trabajo de la figura 18.

Se componen dos escenas de sentido contrario con el mismo tema que los anteriores, pero en este caso se realiza en forma de políptico de cinco planos: Dos verticales, los marcados en el esquema con las letras B y C; dos horizontales marcados en el esquema con las letras A y D y uno central cuadrado marcado con la letra E.

Estos planos son intercambiables, los dos superiores A y B y los dos inferiores C y D, manteniéndose fijo el plano E.

Este plano E es la clave de la composición, en el que se muestran unas manos que se estrechan, símbolo de la amistad; éste queda aislado en una de las posiciones en la que las figuras de la composición parecen querer escapar del centro marcado por las manos estrechadas.

La dificultad ha resultado extrema al tener que hacer coincidir zonas que al cambiarse de posición se desplazan y deben ser coherentes en la nueva posición.

Finalmente presentaré dos trabajos que pretenden, por medio del cambio de los paneles, producir no sólo un par de situaciones visuales sino multiplicar éstas, procurando que cada plano de los que forman el conjunto sea intercambiable con los demás, así el resultado es que algunas de las figuras que aparecen en el borde de cada plano encuentran correspondencia en los otros planos con los que se une, creándose de esta manera mutaciones en ellas al intercambiarse parte de sus cuerpos por los de otra figura en cada cambio.

Concretamente, el tríptico que a continuación se muestra presenta seis variantes con imágenes diferentes.



Fig. nº 19



COMBINACIÓN $\begin{array}{c|c} A & B \\ \hline C & D \end{array}$



COMBINACIÓN $\begin{array}{c|c} C & D \\ \hline B & A \end{array}$



COMBINACIÓN $\begin{array}{c|c} B & A \\ \hline C & D \end{array}$



COMBINACIÓN $\begin{array}{c|c} C & D \\ \hline A & B \end{array}$

Fig. nº 20



Fig. nº 21

Suponiendo los cuadros o paneles ordenados y marcados como A, B y C, podemos cambiar éstos de posición y obtener: A,B,C—CAB—B,CA—A,C,B—B,A,C y C,B,A, que ofrecerán en cada posición un resultado distinto lo que supondrá seis trípticos distintos.

Por último el potíptico móvil, formado por cuatro paneles cuadrados, trata en su conjunto de una escena en la que personas sentadas observan algún tipo de espectáculo desde las gradas de un estadio.

El cambio de posiciones de estos cuatro cuadros ofrece una amplia posibilidad de variantes.

Se han comprobado dieciséis posiciones coherentes aunque las posibilidades podrían ser más si los peldaños o gradas no se encontrasen cortadas en el plano vertical como así ocurre en una de ellas.

Pese a todo, lo obtenido es un logro que se me antoja valioso y una vía de investigación que trasciende de la representación estática de las pinturas.

Referencias

- ADES, D. (1977). Fotomontaje. Barcelona, Bosch.
- ANRHEIM, R. (1976). Arte y percepción visual. Madrid, EUDEBA.
- ECO, U. (1976). Tratado de Semiótica general. Barcelona, Lumen.
- FONTCUBERTA, J. y COSTA, J. (1988). Foto-diseño. Barcelona, CEAC.
- LINDEKENS, R. (1976). Essai de Semiotique visuelle. París, Klincksieck.
- M.E.C. (1989). Diseño curricular base para la Educación Primaria.
- M.E.C. (1991). Currículo de la Educación Primaria.
- RENAU, J. (1977). El retoque. Barcelona, Parramón.
- SAUSSURE, F. de. (1916). Curso de Lingüística general. Buenos Aires, Losada (Edic. de 1946).