



sus cualidades plásticas y con su carga enonciva jerarquizada por la connotación enunciativa, insistía sobre la posibilidad de creer en algo más allá del saber. A la historia se le opone el mito, y el mito de la imagen, el mito del retrato, genera la producción de un nuevo espacio cognitivo, parcial y enoncivo (mítico), distinto de aquel espacio cognitivo general y enunciativo (histórico). Si bien la historia de los hombres célebres está marcada, como la de cualquier otro, por el final de la vida (la mortalidad), la imagen es capaz de intentar que a esa historia se le oponga el mito como una prolongación permanente de la vida. Las fotografías de la revista describen a Kennedy en vida, como queriendo decir que así -como tal- seguirá en la muerte. Tal parece ser el marco ideológico en el cual se circunscribe el reportaje de *Paris-Match*.

A la creencia del mito universal de la inmortalidad de Dios hecho hombre, se superpone la imagen de un hombre a quien se le presenta como a Dios. El rol de Jesús, en tanto Dios hecho hombre, se superpone al de Kennedy representado como aquel Dios-hombre en Gethsemaní, pidiendo que se le alejara el caliz de la amargura. De la vida a la muerte, y de ahí a la inmortalidad de Dios. A Kennedy le sucede lo mismo: de la vida familiar, mundana y política, se le rescata la imagen beatificada para que, en el espacio cognitivo parcial del mito que se establece a nivel de la dimensión cognitiva de la instancia de la enunciación, se le enmarque en la inmortalidad. Estos son los juegos sutiles de las imágenes y su sentido.

Hoy día, el sentido de la imagen parece anteponerse al sentido de la historia. Contra ésta y ante ésta, la imagen (fotográfica o pictórica, y aún cinematográfica y videográfica) se interpone, se opone o se contrapone. El efecto de realidad que la imagen evoca parece coadyuvar en la construcción del mito. Al parecer, ya no es la historia quien rige el saber y el creer del espectador de imágenes; es el mito el que genera la historia, cuya presencia enfrenta el sujeto de la comunicación: a él le toca deambular en el sentido de la imagen, sentido que como en las imágenes analizadas, oscila entre la historia y el mito, la verdad y la falsedad, la mentira y el secreto. El sentido de la imagen quiere definir el sentido de la "realidad". Estamos en el umbral de una nueva iconografía: la electrónica.

El análisis semiótico realizado en fotografías de un reportaje del *Match* -como el efectuado a las fotografías de la Revolución Mexicana-<sup>6</sup> demuestra que mito e historia se entrecruzan en el sentido de las imágenes *instantáneas* o *retratos*,<sup>7</sup> pues éste se genera no sólo a partir de la relación entre el ser y el estar, es decir, entre la proyección-identificación de los sujetos y los objetos del mundo natural; también y básicamente, a partir de la organización espacial de éstos en la bidimensionalidad de la imagen.

La selección del encuadre, la pose, la dosificación o no de la luz y todo aquello que Moles define como los "criterios de lo remarcable"<sup>8</sup> coadyuvan a la generación del sentido y la significación profunda de las fotografías, que es en este caso, lo mítico y lo histórico.

Así también, en un análisis realizado a la pintura de Diego Rivera,<sup>9</sup> la segmentación espacial marca secuencias al universo mítico e histórico que el artista quiso plasmar, diluyéndose recíprocamente lo uno en lo otro. La pintura mural -conforme a lo definido en el análisis de las fotografías- está más cerca del retrato que de la instantánea,

aunque algunas de las secuencias visuales del mural pretendan presentar acciones como si procedieran de una instantánea (sobre todo las escenas del plano de fondo, unas de represión, otras de revolución).

En el retrato, donde el fotógrafo tiene el control casi total sobre las variables técnicas y naturales para realizarlo, se revela una elevada "codificación" del tiempo, del espacio y de los actores (no ocurre lo mismo en la instantánea, donde las situaciones condicionan el hacer enoncivo y enunciativo del fotógrafo). La *sintaxis discursiva* del retrato proyecta una organización y jerarquización absoluta y total de los elementos del mundo natural, a semejanza de lo que ocurre en la pintura mural, donde el encuadre, los tonos, la perspectiva, la pose y todo el resto de los "criterios de lo remarcable" son cuidadosamente seleccionados y segmentados por el artista, como lo hace el fotógrafo con la elaboración de los retratos. Como se demuestra en el análisis de las fotografías de *Paris-Match*, o en aquellas de Romualdo García y Casasola de principios de siglo, las fotografías tienden más hacia lo mítico que hacia lo histórico, tanto en lo que se refiere a los sucesos como a los personajes. Por su parte, en el mural de Diego Rivera se detecta también cómo la epopeya de la revolución proletaria mundial no deja de circuncribirse en algo más mítico que histórico.

La representación visual que ofrece el sentido de la imagen parece deslindar claramente la presencia co-ocurrente de dos mundos posibles y dos existencias probables: el mundo natural, la "realidad", el *ser* del sujeto con un sentido histórico particular, y por otro lado, el universo visual, la diégesis, el *parecer ser* del sujeto representado en un estar diferente al natural, con un sentido mítico específico. Esta deducción obvia no plantearía ningún problema si no se supiera que en la actualidad -y cada vez más- el hombre tiende a vivir de la representación visual de otros hombres y de la suya propia, que de su ser ontológico y del de otros hombres. Hoy día, al sentido de la vida se le opone el sentido de la imagen.

## Notas

1. Floch, Jean Marie. "Les langages planaires", en *Sémiotique*, L'Ecole de Paris, Hachette, 1981, p.205.
2. Baxandall, M. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford University Press, Oxford, 1972, p.109. Citado por: Bourdieu, P. e Yvette Delsaut. "Pour une sociologie de la perception", en *Actes de Recherche en sciences sociales*, núm. 40, EHESS, París, 1981, p.3.
3. Citado por Metz en *Ensayos sobre la significación en el cine*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p.73
4. *Ibidem.*, p.82.
5. Cfr. Reséndiz-Rodríguez, Rafael. *Approches d'une lecture sémiotique d'un discours scripto-visuel* (These de doctorat), Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1983, pp.182-211.
6. Cfr. Reséndiz-Rodríguez, Rafael. "Imágenes de la Revolución. Una lectura semiótica de la fotografía documental", en *Semiótica, Comunicación y Cultura*, FCPyS, Col. Ciencias Sociales, UNAM, México, 1990, pp.99-159.
7. Cfr. *Ibidem.*, p.122.
8. Moles, Abraham. *Image, Communication foctionelle*, Casterman, 1981, p.195.
9. Reséndiz-Rodríguez, Rafael. "El hombre en la encrucijada de dos caminos. Elementos para una semiótica pictórica. El mural de Diego Rivera en el Palacio de Bellas Artes", en *Imágenes*, FCPyS-ENAP-IIS, México, 1990, 50 pp.