

# VALORES INTERRELACIONALES EN LOS TEXTOS HETEROSEMIÓTICOS

JUAN MIGUEL GONZÁLEZ MARTÍNEZ

Universidad de Murcia

1. Una vez que se ha visto el destacado papel que puede desempeñar el recurso al concepto de sinonimia en el estudio de los valores relacionales de las unidades lingüísticas, si se aprovecha la serie de **virtualidades** que encierra en tanto que concepto instrumental <sup>1</sup>, se plantea ahora la posibilidad de ampliar la aplicación del concepto a los distintos sistemas significativos. No parece haber nada que impida hablar de sinonimia en el seno de cualquier mensaje no lingüístico, siempre que se pueda encontrar dos o más unidades equifuncionales desde el punto de vista de la delimitación del sentido del mensaje y el papel atribuible a las unidades en cuestión en la generación de dicho sentido. Pensemos, por ejemplo, en los diversos medios a los que un pintor puede recurrir para dar una sensación de profundidad en una imagen bidimensional (empleo de los procedimientos **perspectivísticos** tradicionales, juegos de luces y sombras, manipulación de medidas y tamaños relativos, descomposición de objetos en planos y líneas, tratamiento del color, etc). Si se lleva a cabo un estudio **semiótico** de una obra constituida por una imagen plana y el efecto tridimensional resulta ser relevante para la comprensión del sentido de dicha imagen en tanto que mensaje, se puede hablar de sinonimia para explicar la equifuncionalidad de todos esos recursos gráficos que sirven para crear el efecto considerado.

Este planteamiento se muestra enormemente útil en el estudio de determinados actos comunicativos como el constituido por los mensajes publicitarios <sup>2</sup>. Un publicista que

---

<sup>1</sup> Un claro ejemplo de esto lo constituye nuestro acercamiento a una retórica de los procesos discursivos de base **sinonímica**, posible en la medida en que este **concepto** nos permite, partiendo de determinado sentido textual, agrupar todas **las** estrategias discursivas que comparten la capacidad de generar dicho sentido, en **tanto que** unidades **sinónimas**. Cfr. J.M. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, "Sinonimia y retórica de los procesos discursivos", comunicación presentada al III Simposio internacional de la Asociación Española de Semiótica, sobre "Retórica y Lenguajes" (Madrid, U.N.E.D., 5-7 de diciembre de 1988).

<sup>2</sup> UMBERTO ECO hace un interesante acercamiento al fenómeno del mensaje publicitario desde los presupuestos de una semiótica de los mensajes visuales. Cfr. UMBERTO ECO, "La mirada **discreta** (Semiótica de los mensajes visuales)", en *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1972, pp. 215-320. (Esp. el apartado titulado 'Algunas comprobaciones: el mensaje publicitario', pp. 293 y ss).

mediante una imagen intente modificar en determinado sentido la conducta de los receptores de su mensaje (finalidad última de todo mensaje publicitario), se planteará, en primer lugar, la delimitación de los principales rasgos de contenido que ha de generar su mensaje, de aquello que quiere hacer **llegar** a sus receptores; analizará seguidamente las diversas estrategias que son capaces de generar visualmente ese sentido particular que le interesa transmitir y, por último, realizará su elección entre las diversas posibilidades que se le ofrecen, dependiendo de los receptores virtuales de su mensaje, de los valores connotativos de cada una de las opciones, etc. En definitiva, estará trabajando con un repertorio sinonímico.

2. Llegado este punto, debemos llamar la atención sobre un hecho fundamental: una parte considerable de la totalidad de los mensajes que un individuo recibe implica un proceso de percepción sensorial múltiple, es decir, llega al receptor mediante diversos canales de transmisión o mediante distintas formas de utilización de un mismo canal <sup>3</sup>. Independientemente de que se realice un proceso de selección sobre todo el caudal de datos que se recibe en cada momento y se pueda centrar la atención alternativamente en lo que se recibe por uno u otro canal, el individuo se ve obligado constantemente a descodificar y codificar mensajes establecidos en diversos sistemas semióticos de forma simultánea. En este sentido conviene dejar clara la distinción entre una recepción simultánea de varios mensajes distintos y sin ninguna relación, y la recepción de información que, con cierto carácter unitario, confluye a través de diversos canales. Se trataría en este último caso de aquellos discursos que integran música y discurso verbal, imagen y palabra, música e imagen, etc. (canción, teatro, Ópera, ballet, cine...) en los que las diversas dimensiones que los constituyen están orientadas por una misma intencionalidad comunicativa hacia un objetivo **común**, y que por su carácter "múltiple" presentan una serie de rasgos propios.

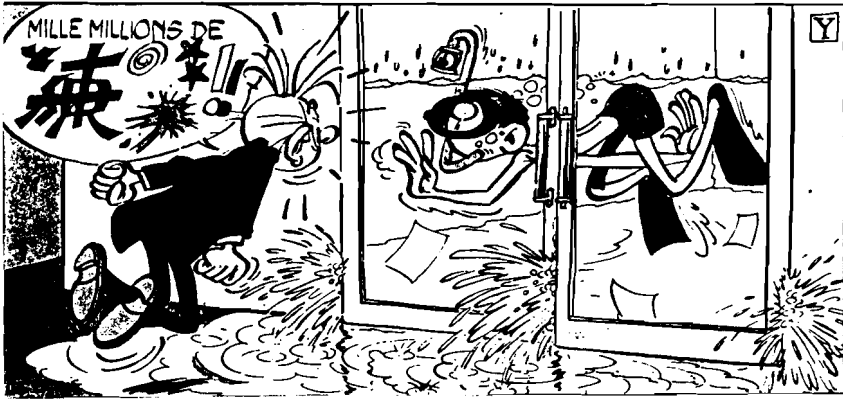
Cabe plantearse, entonces, la posibilidad de ampliar la perspectiva del estudio de los sistemas sígnicos planteada en el apartado anterior para atender a los fenómenos de **interacción** que puedan darse entre los diversos sistemas coadyuvantes que intervienen en determinados textos. Se podría hablar así de una *sinonimia heterosemiótica*, cuando las unidades consideradas como portadoras de un mismo significado, pertenezcan a registros semióticos heterogéneos.

De esta forma se puede atender al hecho de que, por ejemplo, en **aquellos** discursos que integran texto verbal e imagen visual, determinado efecto de sentido pueda conseguirse tanto por la designación concreta de un elemento verbal como por una sugerencia generada en la dimensión visual <sup>4</sup>. En este sentido, se puede considerar ese recurso del humor **gráfico** que consiste en reemplazar una expresión soez o violenta por una serie de dibujos que, colocados en el mismo "globo" donde tendría que ir escrito el enunciado verbal correspondiente, constituyen un caso evidente de *eufemismo heterosemiótico*.

---

<sup>3</sup> Cfr. ABRAHAM MOLES, 'Mensajes múltiples y estética estructural', en *Teoría de la información y percepción esdrúcula*, Madrid, Júcar, 1975, pp. 301-327.

<sup>4</sup> JEAN-PAUL CHEMIN habla de "l'image affective et le texte intelligible" en relación con la "bande dessinée". Cfr. JEAN-PAUL CHEMIN, "Le langage de la bande dessinée", *Dossier B.D.*, 1 (1979), pp. 7-24. Vid. también las cuestiones que plantea UMBERTO ECO en su acercamiento al fenómeno del cómic en 'Lectura de Steve Canyon', en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1981, pp. 152-210.



(C) FRANQUIN & Ed. Dupuis.

Este y otros recursos similares resultan tan frecuentes que evidentemente no pueden ser considerados como casos aislados (pensemos con cuanta frecuencia en el lenguaje conversacional se recurre a la sustitución de determinadas expresiones lingüísticas por elementos kinésicos) y sólo llaman la atención cuando se dan en circunstancias que los hacen parecer especiales, como es el caso de la ingeniosa viñeta de Fournier. En ella se aporta mediante un grafismo 'florido' <sup>5</sup> la idea del tono susurrante empleado por una azafata de aeropuerto, un dato lingüístico importante que, en este caso y considerando los distintos niveles que constituyen el texto de forma global y unitaria, no se pierde al pasar del lenguaje oral al escrito. Claramente se ve que, a pesar de su naturaleza acústica, puede expresarse mediante un rasgo visual: <sup>6</sup>.



(C) FOURNIER & Ed. Dupuis.

<sup>5</sup> JEAN-PAUL CHEMIN. *op.*, cit., p. 9.

<sup>6</sup> Este caso concreto, quizá sena más fácil de explicar si se piensa en la posibilidad de caracterizarlo como cierto tipo de "procedimiento metafórico"—cfr. GILLO DORFLES, *El intervalo perdido*, Barcelona, Lumen, 1984, pp. 70 y ss) o si se habla de la presencia de eso que ECO llama "Connotaciones por traducción a otro sistema semiótico" (cfr. UMBERTO ECO, *La estructura ausente*. Barcelona, Lumen. 1972, p. 119.

Volviendo al caso del publicista, visto más arriba, no resulta difícil imaginar cómo, en ese proceso de búsqueda de estrategias virtualmente capaces de generar el efecto de sentido que él pretende crear, se va a encontrar frecuentemente con que esas posibilidades no pertenecen a un mismo sistema signico, esto es, con el hecho de que se puede obtener un mismo resultado a través de los diversos planos semióticos que constituyen el mensaje como tal. Así, si pretende, por ejemplo, remitir al receptor a la idea de elegancia, puede valerse tanto del empleo de la propia palabra como de la capacidad de evocar esa idea que posean otros **términos**, del mismo modo que podrá también recurrir a la misma capacidad evocativa que puede tener, en un contexto adecuado, la imagen de una obra de arte o determinado fragmento musical. Se trata, pues, de signos cuya materialidad es totalmente diferente y que, sin embargo, presentan una clara coincidencia en cuanto a los valores semióticos que generan.

Estos fenómenos pueden llegar a adquirir grados de complejidad verdaderamente sorprendentes cuando de lo que se trata es de potenciar el efecto de sentido transmitido mediante la confluencia de elementos de ambos canales o registros semióticos; sobre todo cuando este hecho no trae consigo simplemente un efecto reiterativo por el fenómeno de recurrencia, sino que supone la generación de un suplemento específico de sentido. Dentro del dominio del arte, y en relación con el tipo de discursos que va a acaparar nuestra atención desde este momento, es **fácil** encontrar ejemplos bastante significativos<sup>7</sup>. Resulta, por ejemplo, muy interesante atender a dos obras tempranas del género operístico, el *Orfeo* de **Claudio Monteverdi** y *Dido y Eneas* de **Henry Purcell**. En ambas se da la presencia fundamental de dos planos isotópicos, contruidos sobre la oposición **básica** entre el mundo de los mortales y el de lo sobrenatural, a la que se asocian otras como **luz/tinieblas, alegría/dolor, paz/guerra**, etc.; y en ambas se establece una interesantecooperación entre los elementos del texto verbal y el texto musical para construir dichas oposiciones. A **ello** contribuye en igual medida el simbolismo fonético del material verbal, las connotaciones y valores afectivos del léxico, la capacidad evocadora de las estructuras melódicas y el universo **tonal**, las **recurrencias**, anticipaciones, antítesis y contrastes, sugerencias, citas verbales y musicales, etc. Cuando se ve algo así, evidentemente resulta muy difícil seguir hablando de "letra y música" como realidades diversas y surge la necesidad de precisar la naturaleza y funcionamiento de los signos que constituyen ese peculiar mensaje.

3. Cuando se estudia aquellas obras que combinan literatura y música (ópera, canción, etc.) limitándose a la dimensión literaria, no sólo se está segmentando la obra y estudiando una parte de ella (con todos los problemas que esto pueda suponer), **sino que** se está obviando una serie de elementos imprescindibles para comprender adecuadamente el propio texto literario. Indudablemente, lo mismo cabe decir si el estudio se centra Únicamente en la dimensión musical. Esto, que a primera vista resulta poco menos que evidente, contrasta con la forma en que se viene atendiendo a estas obras. Lo que se ha venido haciendo de forma **sistemática** ha sido precisamente esto, fragmentar el objeto de estudio y analizar sólo una

---

<sup>7</sup> GILLO DORFLES, a propósito del fenómeno del collage en sus diversas manifestaciones, afirma: "La yuxtaposición de *unidades heterogéneas* en un único mensaje cuyas partes resulten inseparables, o que, aunque admita una separación de sus componentes, sólo adquiere su valor específico por el hecho de la yuxtaposición de estos últimos, constituye uno de los fenómenos más interesantes del arte de todos los tiempos. Sobre todo hoy, dada precisamente la frecuencia con que en la actualidad se producen mezclas entre las diferentes artes o entre los lenguajes propios de cada una de ellas: Op. cit., p. 53.

parte de la obra completa, para hacer referencia incidentalmente (y eso en el mejor de los casos) a algún rasgo de la faceta complementaria. Cuando se lleva a cabo algún análisis conjunto, lo más frecuente es que no sobrepase el nivel meramente descriptivo.

Resulta necesaria, pues, la elaboración de un método de análisis que permita un acercamiento **semiótico** adecuado a tales obras, desde una perspectiva integradora que respete la relación de consustancialidad constitutiva existente entre los distintos niveles de dichos textos, y la integración de las conclusiones obtenidas en una **teoría** semiótica que recoja las peculiaridades de este importante **corpus** de textos. Y lo mismo cabría decir de los planteamientos que, de forma similar, se lleven a cabo atendiendo a aquellos discursos contruidos sobre la base de otros sistemas semióticos también heterogéneos.

Llegar a esto, sin embargo, no es tarea fácil. Es preciso ante todo llevar a cabo una profundización en muy diversos aspectos que resulta fundamental para **garantizar** la consistencia teórica y metodológica del proceso ulterior. Cabe plantearse, en este sentido y entre otras cosas, la naturaleza semiótica del universo musical, es decir, si se dan las condiciones necesarias para que se pueda hablar de comunicación y de discurso musical (emisor, receptor, **modalización** de ambos, transmisión de contenidos, etc.). Hay que precisar en qué consiste la intencionalidad comunicativa del emisor (si es que puede haberla), de qué procedimientos se vale para captar la adhesión del receptor, para influir en su actividad interpretativa e incluso modificar su conducta. Hay que definir también la instancia enunciativa y aclarar los peculiares problemas que plantea la cuestión de la ejecución y el proceso perceptivo y **hermenéutico**.

Tampoco existe una coincidencia generalizada a la hora de precisar los valores semánticos de la música, su capacidad para representar o evocar otras realidades distintas a ella misma y los límites de esta capacidad <sup>8</sup>. Para ver dos ejemplos contrapuestos en este sentido se puede acudir a las ideas de Henri Pousseur, quien defiende las virtudes expresivas propias de la música y su capacidad descriptiva, entre otros valores.

"Cada estructura sonora, cada sonido nos cuenta toda una pequeña historia, la cual está en relación de dependencia o de homeomorfia con otras muchas historias que podemos observar en otros niveles o en otros planos de la realidad" <sup>9</sup>.

Y las de Igor Stravinsky y su conocido formalismo que rechaza cualquier valor **semántico** o referencia externa de la música:

"El canto (...) desde que se da a sí mismo la **misión** de expresar el sentido del discurso sale del dominio musical y no tiene ya nada más en común con él" <sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Este ha sido quizá uno de los aspectos más conflictivos de la reflexión en torno al fenómeno musical durante toda la historia. Adquiere una mayor relevancia desde la polémica surgida a raíz del nacimiento de obras como la de EDUARD HANSLICK, *Von Musikalisch-Schönen (De lo bello en la música)*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947), entre los partidarios del formalismo y los defensores de una concepción de la música que tuvo sus orígenes en las ideas de algunos románticos como Wagner o Liszt. Hoy en día sigue siendo tratado de forma diversa por aquellos que están a favor o en contra de la semántica del lenguaje musical. Cfr. el número que la revista "Versus" dedica a los problemas de semántica musical (*Versus*, 13, 3, 1976) y la interesante bibliografía que en dicho número aporta J.J. NATTIEZ: "Sémiologie musicale; Essai de Bibliographie systématique".

<sup>9</sup> HENRI POUSSEUR, *Música, semántica, sociedad*. Madrid, Alianza, 1984, p. 10.

<sup>10</sup> IGOR STRAVINSKY, *Poética Musical*, Madrid, Taurus, 1981, p. 46.

"La fuga, forma perfecta donde la música no significa nada más allá de sí misma"<sup>11</sup>.

Dejar claro este aspecto resulta fundamental, evidentemente, para determinar la incidencia de ambos planos (verbal y musical) en el proceso de generación del contenido textual en los niveles **micro** y macro-estructural, y la posibilidad de delimitar, en el primer caso, unidades equifuncionales desde el punto de vista de la coherencia textual y la interdependencia de ambos niveles y, en el segundo, cómo se llega a la constitución del sentido textual global.

Una vez delimitado el ámbito musical como plano **semiótico**, el segundo paso consiste en determinar si, en el caso de las obras que unen texto musical y texto verbal, se trata de un discurso **único** o de dos discursos **más** o menos relacionados. Este hecho resulta fundamental para entender adecuadamente el problema y afecta a la propia esencia de los signos que se constituyen como unidades en tales obras <sup>12</sup>.

En uno u otro caso, será necesario profundizar en la relación existente entre ambos planos y establecer la naturaleza de la **interacción**. De lo que se trata es de ver de qué forma las estructuras lingüístico-literarias se ven condicionadas por la presencia del fenómeno musical y, a la inversa, de qué forma el texto verbal determina las estructuras del texto musical <sup>13</sup>. No se puede seguir hablando de mera coexistencia de ambos ámbitos. Es necesario dar cuenta, de forma adecuada, de los procesos semióticos que tienen lugar en la actualización de estos discursos.

El estudio de estos y otros aspectos similares se revela como algo fundamental para el desarrollo de una teoría semiótica que intente dar una explicación coherente de la forma en que los diversos sistemas semióticos se actualizan e interactúan, y sin embargo, se trata de un ámbito que aún no ha sido tratado en la medida en que sería deseable.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>12</sup> Vid., en este sentido los planteamientos que hace CHRISTIAN METZ acerca de la heterogeneidad material, códica y sistemática del cine en *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973 (esp. las pp. 49-59).

<sup>13</sup> Cfr. ABRAHAM MOLES, *op. cit.*, pp. 314 y ss.