

3.4. EL PROBLEMA DE UNA TIPOLOGIA DE LOS SIGNOS

3.4.1. *Verbal y no verbal*

Aunque en 2.1. hemos dado una definición de la función semiótica válida para cualquier tipo de signos y aunque hemos examinado el proceso de producción de signos desde el punto de vista de muchos signos no verbales, sería aventurado sostener que no existen diferencias entre distintos tipos de signos.

Indudablemente, es posible expresar el mismo contenido bien mediante la expresión /está saliendo el sol/ bien mediante otro artificio visual compuesto de una línea horizontal, un semicírculo y una serie de líneas diagonales que irradian desde el centro del semicírculo. Pero sería mucho más difícil afirmar mediante artificios visuales el equivalente de /el sol está saliendo *todavía*/, de igual modo que sería imposible representar visualmente el hecho de que Walter Scott sea el autor de *Waverley*. Es posible decir que tengo hambre tanto con palabras como con gestos, pero los gestos resultarían inútiles para establecer que la *Crítica de la razón pura* prueba que la categoría de la causalidad es una forma *a priori* (aun cuando Harpo Marx podría aproximarse sensiblemente a ese resultado).

El problema podría resolverse diciendo que teoría de la significación y teoría de la comunicación tienen un objeto primario que es la lengua verbal, mientras que todos los llamados lenguajes restantes no son otra cosa que aproximaciones imperfectas, artificios semióticos periféricos, parasitarios e impuros, mezclados con fenómenos perceptivos, procesos de estímulo-respuesta, etc.

Por tanto, podríamos definir el lenguaje verbal como el SISTEMA MODELADOR PRIMARIO del que los demás

son variaciones (Lotman, 1967). O también podríamos definirlo como el modo más propio en que el hombre traduce de forma espectacular sus pensamientos, de modo que hablar y pensar serían zonas preferentes de la investigación semiótica y la lingüística no sería sólo una rama (la más importante) de la semiótica, sino el modelo de cualquier otra actividad semiótica: entonces, la semiótica resultaría ser una derivación, una adaptación y una prolongación de la lingüística (cf. Barthes, 1964). Otra hipótesis, más moderada metafísicamente, pero de las mismas consecuencias prácticas, sería la de que sólo el lenguaje verbal es el único que puede cumplir los fines de una 'efabilidad' total. Por tanto, no sólo cualquier clase de experiencia humana, sino también cualquier clase de contenido expresable mediante otros artificios semióticos, debería poder traducirse en términos verbales, sin que sea posible lo contrario. Ahora bien, la efabilidad reconocida del lenguaje verbal se debe a su gran flexibilidad articulatoria y combinatoria, obtenida gracias a la utilización de unidades discretas muy homogeneizadas, fáciles de aprender y susceptibles de una reducida cantidad de variaciones libres.

Pero aquí tenemos una objeción a esta posición: es cierto que cualquier contenido expresado por una unidad verbal puede ser traducido por otras unidades verbales; es cierto que *gran* parte de los contenidos expresados por unidades no verbales pueden ser traducidos igualmente por unidades verbales; pero igualmente cierto es que existen muchos contenidos expresados por unidades complejas no verbales que no pueden ser traducidos por una o más unidades verbales, a no ser mediante aproximaciones imprecisas. Wittgenstein quedó fulminado por esa revelación, cuando (como cuentan los *Acta philosophorum*) durante un viaje en tren el profesor Sraffa lo desafió a traducir el 'significado' de un gesto napolitano.¹⁰

¹⁰ El famoso gesto no es el que suele creer el lector malicioso. Se trata de un rápido paso del dorso de la mano bajo el mentón, que expresa varios significados, desde la perplejidad hasta la despreocupación. Pero no es casualidad que el equívoco se haya perpetuado y siga perpetuándose: de hecho, no sólo es imposible traducir verbalmente el significado, sino también describir, verbalmente y de modo satisfactorio, el significante (y sólo se conseguiría hacerlo usando alguna estenografía china al estilo de Efron o de Birdwhistell).

Garroni (1973) sugiere que, dado un conjunto de contenidos transmisibles por un conjunto de artificios lingüísticos L y un conjunto de contenidos habitualmente transmisibles por artificios no lingüísticos NL, ambos conjuntos producen por intersección un subconjunto de contenidos traducibles por L en NL o viceversa, mientras que se mantienen irreductibles dos vastas porciones de contenidos, una de las cuales se refiere a contenidos que no se pueden comunicar verbalmente, pero no por ello dejan de poder expresarse.

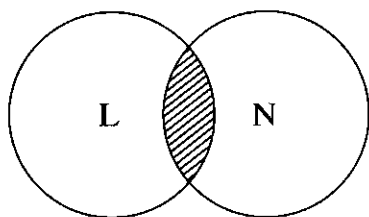


Figura 33

Existen muchas pruebas en apoyo de esta teoría. Indudablemente, la capacidad del lenguaje verbal queda demostrada por el hecho de que Proust consiguió dar la impresión de traducir toda la serie de percepciones, sentimientos y valores 'presentados' por la pintura de Elstir: pero fue una agudeza por su parte la decisión de analizar la obra de un pintor imaginario, porque incluso un control superficial sobre la obra-estímulo habría mostrado la existencia de porciones de contenido que la descripción lingüística no conseguía resolver. Por otro lado, es indudable que ningún cuadro (aun cuando estuviera organizado en forma de 'tebeo' ininterrumpido, con suprema maestría) conseguiría comunicarnos el contenido de la *Recherche*.¹¹ Las cuestiones de si existen sistemas semióticos NL, de si lo que transmiten, puede llamarse 'contenido', en el sentido usado en el capítulo 2, de si, en consecuencia, las marcas semánticas y sus interpretantes deben ser sólo artificios verbales o pueden organizarse en percepciones estructuradas y

¹¹ En cualquier caso, aunque fuera posible hablar de Elstir con la pluma de Proust, sería claramente imposible traducir la *Ética* de Spinoza con el pincel de Mondrian, a pesar de la afinidad de sus '*mos geometricus*'.

descriptibles sistemáticamente como tales, o como comportamientos, hábitos, sentimientos, constituyen una de las fronteras más estimulantes del estado actual de la semiótica y exigen investigaciones más amplias.

Pero para poder avanzar en esa dirección será necesario ante todo demostrar que (i) existen diferentes tipos de signos o diferentes modos de producción de signos, (ii) muchos de dichos signos presentan un tipo de relación con su contenido que resulta diferente del que mantienen los signos verbales, (iii) una teoría de la producción de signos está en condiciones de definir todos esos tipos diferentes de signos recurriendo a un aparato categorial unificado.

Ese es el fin de las secciones que siguen. No vamos a intentar abarcar todo el campo de los problemas existentes, pero vamos a intentar analizar diferentes tipos de signos revelando sus diferencias constitutivas, e incluyendo las descripciones en el marco de la teoría de las funciones semióticas elaborada en el capítulo 2.

La conclusión, que podemos dar por adelantado, será la de que sin lugar a dudas el lenguaje verbal es el artificio semiótico más potente que el hombre conoce; pero que, a pesar de ello, existen otros artificios capaces de abarcar porciones del espacio semántico general que la lengua hablada no siempre consigue tocar.

Así, pues, aunque el lenguaje verbal es el artificio semiótico más potente, vamos a ver que no cumple totalmente el principio de la efabilidad general: y para llegar a ser más potente de lo que es, como de hecho ocurre, debe valerse de la ayuda de otros sistemas semióticos. Es difícil concebir un universo en que seres humanos comuniquen sin lenguaje verbal, limitándose a hacer gestos, mostrar objetos, emitir sonidos informes, bailar: pero igualmente difícil es concebir un universo en que los seres humanos *sólo* emitan palabras. Cuando en 3.3. hemos estudiado el 'trabajo de mencionar estados del mundo' (es decir, de referir los signos a las cosas, trabajo en que las palabras van íntimamente unidas a los indicios gestuales y a la ostensión de objetos que desempeñan función de signo), hemos comprendido que en un mundo servido sólo por las palabras sería difícilísimo mencionar las cosas. Por eso,

un análisis semiótico que toque otros tipos de signos tan legítimos como las palabras aclarará la propia teoría de la referencia, que con tanta frecuencia se ha considerado como un capítulo del lenguaje verbal exclusivamente, en la medida en que se consideraba este último como el vehículo preferente del pensamiento.

3.4.2. Canales y parámetros expresivos

La filosofía del lenguaje, la lingüística, la gramática especulativa, han identificado, a lo largo de su desarrollo histórico, varios tipos de signos.

Cada una de esas clasificaciones era adecuada para sus propios fines. Aquí vamos a limitarnos a recordar las clasificaciones más relevantes para los fines de la presente discusión.

Ante todo, vamos a distinguir los signos por el CANAL que los transmita, o bien por su CONTINUUM DE LA EXPRESION. Esta clasificación (cf. Sebeok, 1972) es útil, por ejemplo, para distinguir muchos artificios zoosemiótico, y examina los signos producidos por el hombre por referencia a las diferentes técnicas comunicativas (fig. 34):

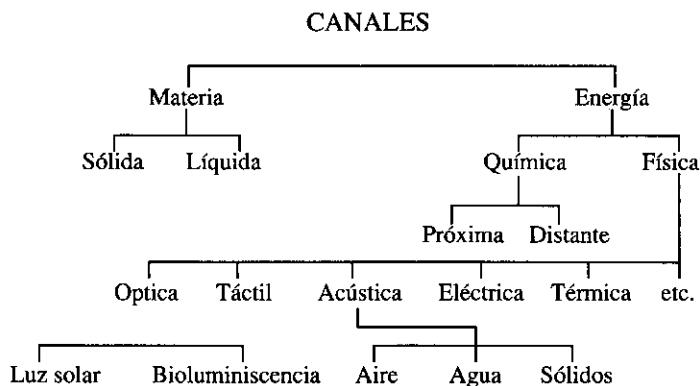


Figura 34

Esta clasificación podría parecer de escaso interés para nuestros fines, porque obligaría a colocar tanto la *Quinta* de Beethoven como la *Divina Comedia* entre los signos transmitidos a lo largo de canales acústicos, mientras que una señal de prohibición de aparcar y la *Olimpia* de Manet irían clasificadas como signos ópticos reflejados por la luz solar.

No obstante, si consideramos mejor la tabla, surgen algunos problemas interesantes. Existe un modo en que la obra de Beethoven y la de Dante pueden considerarse desde un mismo punto de vista. Tanto las notas como los sonidos de la lengua van definidos por PARAMETROS ACUSTICOS: las diferencias entre un //Do// emitido por una trompa y un //Re// emitido por una flauta se pueden advertir recurriendo a los parámetros de la altura y del timbre: y es lo mismo que ocurre, cuando se quiere distinguir una consonante oclusiva velar como [g] y una nasal alveolar como [n]. En ambos casos, por ejemplo, es el timbre el parámetro decisivo. En cambio, cuando se distingue una pregunta de una afirmación o de una orden, el parámetro esencial son la altura, la dinámica y el ritmo, cosa que ocurre también cuando se desea distinguir dos melodías diferentes.

Por otro lado, tanto una señal de la circulación como un cuadro de Manet se refieren a los dos parámetros de la forma y del color. En el primer caso, los elementos pertinentes son las dimensiones espaciales normales (arriba/abajo, derecha/izquierda, alto/bajo); en el segundo, los elementos pertinentes son longitudes de onda, frecuencias, en otros términos, diferencias de color. El hecho de que una señal de prohibición de aparcar sea semiótica (y perceptivamente) mucho más simple que un cuadro de Manet no constituye diferencia, en principio. Así, al percibir dos señales táctiles se recurre a parámetros térmicos y a gradientes de presión, mientras que para diferenciar dos signos transmitidos por materia sólida (como ocurre en el caso de los gestos), recurrimos a parámetros cinésicos (posiciones, direcciones, dinámica de los gestos, etc.).

3.4.3. Entidades discretas y «continua» graduados

El modelo lingüístico ha perturbado no poco los estudios

semióticos más recientes, porque ha animado a aplicar a otros tipos de signos las leyes que regulan los parámetros acústicos (además de al modelo de la doble articulación). Efectivamente, sabemos muy poco a propósito de otros tipos de parámetros, por ejemplo los que regulan la diferencia química entre dos signos olfativos. La semiótica ha de trabajar no poco para aclarar estos problemas: pero, ya que no otra cosa, se pueden trazar líneas generales de investigación.

Por ejemplo, el concepto de binarismo se ha convertido en un dogma embarazoso sólo porque el único modelo disponible era el fonológico. En consecuencia, se ha asociado el concepto de binarismo con el de estados discretos, dado que en fonología la selección binaria se aplicaba a entidades discretas. Ambos conceptos se han asociado con el de organización estructural, con lo que ha parecido imposible hablar de estructura para fenómenos que, en lugar de discretos, resultaban ser continuos.

Pero, cuando se habla de oposición estructural, no hay que entender necesariamente la polaridad entre un par de elementos discretos. Se puede pensar también en la oposición recíproca dentro de un n -tuplo de entidades graduadas, en que la graduación constituye la subdivisión (en términos de unidades pertinentes) de un *continuum* determinado, como ocurre, por ejemplo, con el sistema de los colores. Una consonante o es sonora o no lo es (o, por lo menos, se la reduce instintiva y formalmente a esa alternativa), pero un matiz de rojo no se opone a su propia ausencia: al contrario, se le puede incluir en una serie graduada de unidades pertinentes que resultan de la segmentación de un *continuum* de longitudes de onda. Esto significa que los fenómenos de frecuencia luminosa no permiten el mismo tipo de pertinentización, en términos de 'todo o nada'. Como ya hemos dicho a propósito de la teoría de los códigos (cf. 2.8.3.), existe estructura cuando se gradúa un *continuum* en unidades pertinentes y dichas unidades adquieren límites precisos.

A ello hay que añadir que todos los signos no verbales suelen referirse a más de un parámetro: un dedo apuntado ha de describirse en términos de dimensiones espaciales, de movimiento orientado, y así sucesivamente. Por tanto, el in-

tento de establecer todos los posibles parámetros del comportamiento semiótico significaría realizar un reconocimiento de todos los condicionamientos de la actividad humana, en la medida en que ésta está, a su vez, condicionada por la estructura física del cuerpo, inserto en un ambiente natural y artificial.

Como veremos en 3.6., sólo reconociendo la existencia de semejantes parámetros será posible hablar de muchos fenómenos como de signos codificados; de lo contrario, habría que distinguir entre signos que son 'signos' (porque sus parámetros corresponden a los de los signos verbales, o se los puede reducir metafóricamente a ellos) y signos que no son 'signos' para nada. Lo que resulta algo paradójico, aunque de hecho muchas teorías semióticas se hayan aventurado en esta dirección.

3.4.4. *Orígenes y fines de los signos*

Los signos pueden distinguirse también en la medida en que son originados bien por una fuente natural bien por un emisor humano. Dado que existen muchos signos no emitidos por agente humano, que se verifican como fenómenos naturales interpretados como hechos semióticos, la clasificación propuesta por Sebeok (1972) y reproducida en la figura 35 puede resultar útil en muchos sentidos.

Los signos pueden distinguirse también por su grado de *especificidad semiótica*. De hecho, algunos son objetos producidos expresamente para significar, otros son objetos producidos primordialmente para desempeñar determinadas funciones prácticas. Estos últimos se entienden como signos sólo en dos modos: (a) o se los elige como representantes de una clase de objetos (cf. 3.6.3.) o bien (b) se los reconoce como formas que estimulan o permiten determinada función precisamente porque su forma sugiere (y, por tanto, 'significa') esa posible función. En este segundo caso, se usan como objetos funcionales sólo cuando, y sólo en la medida en que, se los descodifica como signos.

Existe una diferencia (en relación con la especificidad se-

FUENTES DE LOS SIGNOS

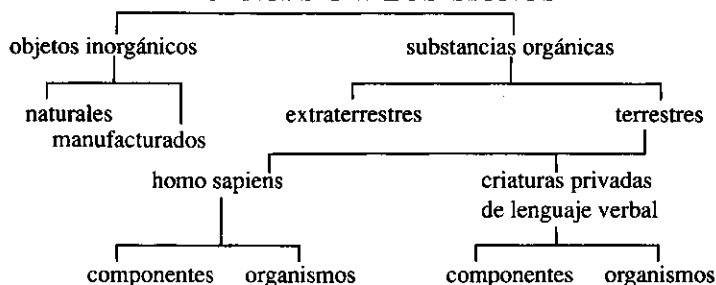


Figura 35

miótica) entre la orden /¡siéntate!/ (expresada verbalmente) y la forma de una silla que no sólo permite ciertas funciones, sino que, además, las ‘induce’ (entre ellas precisamente la de sentarse): pero igualmente claro es que ambos casos pueden considerarse desde el mismo ángulo semiótico.¹²

3.4.5. Símbolos, índices, iconos: una tricotomía insostenible

Al llegar a este punto, me parece útil examinar la que quizá sea la tricotomía de Peirce más popular y la más conocida entre las clasificaciones de los tipos de signos: la que distingue SIMBOLOS (relacionados arbitrariamente con su objeto), ICONOS (semejantes a su objeto) e INDICES (relacionados físicamente con su objeto).

Esta distinción es ya de uso tan universal, que incluso en este libro la hemos usado hasta ahora para indicar algunos procesos de signo ya familiares. No obstante, en las páginas que siguen vamos a mostrar que las categorías de ‘icono’ y de ‘índice’ son categorías *‘passepartout’* o ‘conceptos comodín’,

¹² Sobre cómo los objetos expresan su función, cf. la sección C (“La función y el signo”) de *La estructura ausente* (Eco, 1968) y el ensayo “Per una analisi semantica dei segni architettonici”, en *Le forme del contenuto* (Eco, 1971).

que funcionan precisamente por su vaguedad, como ocurre con la categoría de 'signo' o incluso con la de 'cosa'. Así, pues, ha llegado el momento de criticar su uso común e intentar otra formulación más rigurosa.

Una razón por la que no podemos aceptar estas categorías es la de que postulan la presencia del referente como parámetro discriminador, cosa que no permite la teoría de los códigos delineada en el capítulo 2. Desde luego, la tricotomía podría usarse para discriminar entre diferentes tipos de referencia (como hemos tenido ocasión de hacer), pero se vuelve ambigua, cuando se la quiere mantener para estudiar cómo se producen los signos mediante la manipulación del *continuum* expresivo y las modalidades de la correlación del *continuum* manipulado con un contenido determinado (y, por tanto, en ambos casos independientemente de posibles operaciones de referencia).

Así, pues, vamos a criticar dicha tricotomía, al tiempo que vamos a proponer, en 3.6., una clasificación diferente.

3.4.6. *Reproducibilidad*

Una última distinción se refiere además a la REPRODUCIBILIDAD de las expresiones. La misma palabra puede reproducirse un número infinito de veces, pero cada reproducción resulta desprovista de valor 'económico', mientras que una moneda, aunque sea reproducible, posee un valor material en sí misma. Un papel moneda tiene un valor material mínimo, pero recibe uno mayor en virtud de una serie de convenciones legales; además, su proceso de reproducción es tan difícil técnicamente, que requiere técnicas especiales (las razones de esta dificultad son las mismas que hacen difícil de reproducir *La piedad* de Miguel Angel: de modo, que —y esto resulta bastante curioso— también la estatua ha recibido una especie de investidura convencional, o, mejor, 'legal', por la que una reproducción suya, aunque sea absolutamente perfecta, 'no vale' y se la rechaza por falsa). Por último, un cuadro de Rafael está considerado generalmente por encima de cualquier posibilidad de reproducción,

excepto en casos de maestría increíble, pero incluso en esos casos se dice que un ojo adiestrado es capaz de captar imprecisiones e infidelidades (a pesar de que en el caso de las falsificaciones 'históricas' de los cuadros de Vermeer haya habido que esperar a la confesión del falsificador para convencer a los propios expertos).¹³

Así, pues, parece que existen tres tipos de relación entre el espécimen concreto de una expresión y su modelo: (a) signos cuyos especímenes pueden reproducirse indefinidamente siguiendo el modelo de su tipo; (b) signos cuyos especímenes, aun siendo producidos de acuerdo con un tipo, poseen algunas propiedades de 'unicidad material'; (c) signos en los que espécimen y tipo coinciden o, en cualquier caso, son absolutamente idénticos.

Esta tricotomía puede reducirse a la de Peirce entre LE-SISIGNO, SINSIGNO y CUALISIGNO (2.243 y ss.): por tanto, los signos (a) son sinsignos, los (b) son sinsignos que son también cualisignos y los (c) son sinsignos que son al mismo tiempo lesisignos.

Si consideramos esta distinción desde el punto de vista del valor comercial de la reproducción, en ese caso incumben —más que a los semiólogos— al Ministerio de Hacienda, a la Oficina de Impuestos, a los comerciantes de arte y a los ladrones. Desde un punto de vista semiótico, esos objetos deberían interesar sólo por su carácter de furtivos. Desde el punto de vista semiótico, el hecho de que un billete de banco de cincuenta mil liras sea falso no debería preocupar, por lo menos mientras se lo dé por bueno: cualquier objeto que parezca un billete de banco de cincuenta mil liras representa la cantidad equivalente de oro o de otros bienes económicos y constituye un caso de mentira lograda. Ahora bien, si se reconoce que es falso, en ese caso no es un objeto

¹³ Cf. en Goodman (1968, pág. 99 y ss.) una discusión interesante sobre las falsificaciones artísticas y sobre las artes "autográficas" y "alográficas": las primeras no son susceptibles de notación ni admiten actuaciones, las segundas pueden traducirse en notaciones convencionales, y la 'partitura' resultante puede ejecutarse incluso con variaciones libres (véase la música). La diferencia entre autográfico y alográfico estaría relacionada con la oposición 'denso vs discreto' de que vamos a hablar en 3.4.7.

que parece un billete de banco de cincuenta mil liras, y semióticamente debe clasificarse como un caso de 'ruido' que ha inducido a equívocos sobre un presunto acto de comunicación.

Una reproducción perfecta de *La Piedad* de Miguel Angel que fuera capaz de reproducir hasta la más mínima veta del mármol, tendría las mismas propiedades semióticas que el original. Ahora bien, si la sociedad atribuye un valor fetichista al original, eso incumbe a una teoría de las mercancías que, si llega a invalidar la consideración estética, es materia para los críticos de las costumbres y para los fustigadores de las aberraciones sociales. El gusto por la autenticidad a toda costa es el producto ideológico de una sociedad mercantil, y, cuando una reproducción de una escultura es absolutamente perfecta, preferir el original es como preferir la primera edición numerada de un libro a la segunda edición: materia para anticuarios y no para críticos literarios.

Sin embargo, cuando se considera el mismo problema desde el punto de vista de la producción de signos, hay que examinar otros factores. Modos diferentes de producción de la expresión (con la relación tipo-espécimen que suponen) determinan una diferencia fundamental en la naturaleza física de los diferentes tipos de signos.

Para aclarar mejor este punto hay que afrontar una distinción posterior, es decir, la existente entre reproducciones absolutamente duplicativas (que producen DOBLES) y reproducciones parciales, que vamos a llamar simplemente REPRODUCCIONES.

3.4.7. Dobles

Entendemos por reproducción absolutamente duplicativa un espécimen que posee *todas* las propiedades físicas de otro espécimen. Dado un cubo de madera de forma, color, peso, etcétera determinados, si se produce otro cubo con las mismas propiedades (y, por tanto, que forme el mismo *continuum* de forma idéntica), no se produce un signo del primer cubo, sino simplemente OTRO cubo, que, como máximo, puede representar al primero, de igual forma que muchos objetos re-

presentan la clase de que son miembros y se los elige como ejemplo o espécimen (cf. 3.6.3.). Maltese (1970, pág. 115) sugiere que una reproducción 'absoluta' es una idea utópica, porque es difícil reproducir todas las propiedades de un objeto hasta sus características más incontrolables; pero evidentemente existe un umbral fijado por el sentido común y por nuestra capacidad de control: teniendo en cuenta que se han conservado cierto número de rasgos, una reproducción se considera como un DOBLE EXACTO. Dos Fiat 124 del mismo color deben considerarse como dos dobles y no como la representación 'icónica' recíproca.

Para obtener un doble es necesario, naturalmente, reproducir todas las propiedades del modelo, manteniéndolas en el mismo orden, y, para hacerlo, hay que conocer la regla que ha presidido la producción del objeto modelo. Duplicar no es representar ni imitar (en el sentido de 'hacer una imagen de'), sino reproducir, mediante procedimientos iguales, condiciones iguales.

Supongamos que tenemos que duplicar un objeto carente de funciones mecánicas, como el cubo de madera de que hablábamos: es necesario conocer (a) las modalidades de producción (o de identificación) del *continuum* material, (b) las modalidades de su formación (es decir, las reglas que establecen sus propiedades geométricas). En cambio, si debemos duplicar un objeto funcional, como por ejemplo un cuchillo, es necesario conocer también sus propiedades funcionales. Un cuchillo es ante todo el doble de otro cuchillo, si, *coeteris paribus*, el filo de su hoja corta del mismo modo. Si es así, pueden dejarse de lado incluso esas pequeñas diferencias que encontramos en la estructura microscópica del mango que no se advierten al tacto, sino sólo en la verificación con instrumentos de precisión. Y todo el mundo dirá que el segundo cuchillo es el doble del primero.

Si el objeto es más complejo, el proceso de duplicación no cambia: en todo caso, cambia la cantidad de reglas que hay que conocer y la dificultad técnica impuesta por la duplicación; reconstruir el doble de un Fiat 124 no está al alcance de un *bricoleur* dominguero.

Un objeto funcional y mecánicamente complejo como el cuerpo humano no es duplicable precisamente porque seguimos sin conocer muchísimas de sus leyes funcionales y orgánicas, ante todo las que regulan la formación de la materia viva. A eso se deben

las dificultades y las desilusiones afrontadas tanto por el rabino Loew, autor del Golem como por el doctor Frankenstein: cualquier duplicación que realice sólo un modesto porcentaje de las propiedades funcionales y orgánicas del objeto-modelo constituye en el mejor de los casos una reproducción parcial (cf. 3.4.8.).

En ese sentido, una palabra 'dicha' no es el doble de otra palabra del mismo tipo lexicográfico: como máximo, es una REPRODUCCION PARCIAL de ella. En cambio, si se imprime varias veces la misma palabra (por ejemplo: /perro perro perro perro/), podemos decir que cada uno de los especímenes es el doble del otro (pues se pueden dejar de lado variaciones microscópicas en el color o en la presión del carácter móvil: cualquier preocupación a propósito de ellas no hace sino provocar interrogaciones metafísicas sobre el concepto de 'identidad absoluta').

Gracias a este concepto de 'doble', podemos entender por qué resulta tan difícil de duplicar una pintura. Efectivamente, se pueden duplicar también cuadros muy complejos, como ocurre cuando un analizador electrónico puede analizar y, por tanto, reproducir la *Gioconda*. Pero la perfección del doble puede impugnarse con una inspección más minuciosa, que revele que la textura del color se ha realizado con medios diferentes (por ejemplo, puntos pequeñísimos en lugar de pinceladas 'continuas', o bien pinceladas más regulares que las de Leonardo, y así sucesivamente). Efectivamente, lo que hace difícil de duplicar la pintura es el hecho de que hayamos postulado para un doble el conocimiento perfecto de las reglas y de los procedimientos operativos de producción del objeto: y de la obra de un pintor no conocemos verdaderamente dichos procedimientos en toda su complejidad y, como mínimo, no estamos en condiciones de reconstruir el proceso productivo etapa a etapa y en el orden en que se ha realizado. En cambio, dichas reglas se conocen en el caso de lo que llamamos obras de artesanía (se sabe perfectamente cómo hace una vasija un alfarero) y, por esa razón, se dan dobles casi absolutos de obras artesanales, y nadie considerará nunca una silla producida por un carpintero como la representación icónica de la silla anterior: se habla de dos sillas 'iguales' o, desde el punto de vista comercial, de la misma silla, y se las considera totalmente intercambiables. En un comercio, se sustituyen los objetos comunes cuando son 'defectuosos', es decir, cuando, por azar, no son otra cosa que dobles no lo-grados.

Lo mismo ocurre también en el caso de la pintura en las civilizaciones en que las reglas representativas están muy homogeneizadas: un pintor egipcio probablemente podía realizar un doble de su pintura anterior. En cambio, si un cuadro de Rafael parece más allá de cualquier posibilidad de duplicación es porque Rafael INVENTO la regla productiva mientras producía, con lo que propuso una especie de función semiótica imprecisa todavía no codificada y, por tanto, realizó un acto de INSTITUCION DE CODIGO (cf. 3.6.7.).

La dificultad de identificar reglas productivas reside en el hecho de que, mientras que en el lenguaje verbal se utilizan unidades de señal reconocibles, con lo que hasta el texto más complejo puede reproducirse respetando el orden articulatorio de dichas unidades, en la pintura la señal se presenta 'continua' o 'densa'. Goodman (1968) observa que la diferencia entre signos representativos y signos convencionales consiste precisamente en la oposición de 'denso vs articulado' y a esa diferencia reduce la dificultad de duplicación de las pinturas. Como vamos a ver en 3.5., esa oposición no es suficiente para distinguir los llamados signos 'icónicos' o 'representativos', pero por el momento vamos a limitarnos a tomar acta de ella.

Así pues, una pintura posee los elementos que Peirce llamaba 'cualisignos': la propia textura del *continuum* de que está hecha la expresión *cuenta* enormemente. Una señal densa no se puede reducir a la diferencia entre rasgos pertinentes y variaciones irrelevantes: todos los rasgos son pertinentes y hay que tener en cuenta hasta la más mínima variación. En este sentido una pintura tiene las cualidades características de cualquier texto artístico como vamos a ver en 3.6.7.

Así hemos revelado una de las razones por las que una pintura no permite una duplicación absoluta. Pero existe otra razón más, que estriba en la clase particular de relación tipo-espécimen realizada por una pintura. Sin embargo, antes de llegar a este problema debemos estudiar las reproducciones parciales o REPRODUCCIONES *tout court*.

3.4.8. Reproducciones

En las reproducciones el tipo es diferente del espécimen.

El tipo prescribe sólo las propiedades esenciales que el espécimen debe realizar para que se lo considere una reproducción satisfactoria, independientemente de otras características suyas. Por consiguiente, los especímenes de un tipo poseen características individuales que son irrelevantes para los fines del juicio de reproducción, con tal de que se hayan respetado las propiedades pertinentes fijadas por el tipo.

Este tipo de relación regula, por ejemplo, la emisión de fonemas, palabras, sintagmas fijados de antemano, etc. En fonología un fonema-tipo ('*emic*') prescribe las propiedades fonéticas que debe tener un fonema-especimen ('*etic*') para que se lo pueda identificar como 'ese' fonema: el resto es variante libre. Las diferencias regionales e idiosincrásicas en la pronunciación no cuentan, siempre que no comprometan la reconocibilidad de las propiedades pertinentes. La relación tipo-especimen supone reglas y parámetros distintos según los sistemas semióticos. Maltese (1970) enumera diez tipos de relación, desde el duplicado absoluto (por ejemplo, seis propiedades de seis) hasta la reproducción de una única propiedad (como ocurre en ciertos diagramas simbólicos realizados sobre superficie plana). Esta lista coincide en algunos aspectos con las 'escalas de iconicidad' propuestas por Moles (1972); y en 3.6.7. volveremos a hablar de los problemas relacionados con las escalas de iconicidad. Pero, por el momento, vamos a estudiar sólo los tres primeros grados de la escala de Maltese: entre el primero (6/6), el segundo (5/6) y el tercero (4/6) se podrían clasificar fácilmente varias clases de relación tipo-especimen. Por ejemplo, una señal de la circulación que indique *stop* realiza una reproducción a 6/6 de su tipo: es el doble absoluto de otras señales de la misma clase. En la medida en que se considera dicho doble como expresión de un contenido circulatorio, es un signo en que la fidelidad del espécimen al tipo es absoluta: el tipo prescribe la forma, el tamaño, los colores y las imágenes, la clase de material, el peso, etcétera, hasta el punto de que, si no se cumplen todas esas prescripciones, un observador atento (un policía) puede sospechar que se trata de una falsificación.

En cambio, un fonema no tiene que ser tan fiel a su tipo: ya hemos visto que están permitidas muchas variaciones.

Una carta de la baraja (por ejemplo, el Rey de Corazones) ofrece todavía mayores posibilidades de variaciones libres, hasta tal punto que más adelante, cf. 3.6.5., vamos a considerar esa es-

pecie de estilización a medio camino entre las reproducciones y las invenciones.¹⁴

3.4.9. '*Ratio facilis*' y '*ratio difficilis*'

Cualquier reproducción es un espécimen que concuerda con su tipo. Por consiguiente, está regida por una relación entre tipo y espécimen o, de acuerdo con la fórmula anglosajona, una *type/token-ratio*. Dicha relación (*ratio*, la expresión anglosajona coincide con la latina) puede ser de dos clases: vamos a llamarlas **RATIO FACILIS** y **RATIO DIFFICILIS**. Estas dos nuevas categorías semióticas deberían ayudarnos a resolver algunos problemas, como los de los signos motivados, continuos, 'icónicos'.

Existe *ratio facilis*, cuando un espécimen expresivo concuerda con su tipo expresivo, tal como éste ha quedado institucionalizado por un sistema de la expresión y —como tal— lo ha previsto el código.

Existe *ratio difficilis*, cuando un espécimen expresivo concuerda directamente con su contenido, bien porque no exista tipo expresivo, bien porque el tipo expresivo sea ya idéntico al tipo de contenido. En otras palabras, existe *ratio difficilis*, cuando la naturaleza de la expresión va **MOTIVADA** por la naturaleza del contenido. Sin embargo, ha de quedar claro que no estamos siguiendo el uso común de afirmar que existe motivación, cuando la expresión va motivada por el objeto del signo.

Ahora bien, no es difícil identificar y comprender casos de *ratio facilis*: son los descritos en 3.4.8., en que el signo se compone de una unidad expresiva simple que corresponde a una unidad de contenido clara y segmentada. Ese es el caso de las palabras y de muchas entidades visuales, como las

¹⁴ Dado un umbral de reproducibilidad, cuando se baja de arriba (n/n de fidelidad) hacia abajo, se tiene la impresión de haber cruzado un umbral: se pasa del universo de las reproducciones al de las semejanzas (3.5.3.). En realidad, no se trata de escalas de niveles homólogos, porque el propio concepto de 'propiedad' cambia más allá del umbral: en casos de reproducciones nos encontramos ante las mismas propiedades; en cambio, en caso de semejanzas tenemos propiedades transformadas y proyectadas (cf. 3.6.7.).

señales de la circulación, de los iconogramas muy estilizados, etcétera. Para producir un signifiante que signifique «x», hay que producir un objeto construido en el modo /y/, modo prescrito por el tipo proporcionado por el sistema de la expresión.

La *ratio facilis* regula, por ejemplo, las reproducciones, como hemos visto, en que el tipo establece cuáles son los rasgos pertinentes que hay que reproducir.¹⁵

Sin embargo, eso no quiere decir que sólo las unidades mínimas respondan a la *ratio facilis*: muchos TEXTOS son reproducibles de ese modo, como ocurre en una civilización primitiva en que existen complejas ceremonias litúrgicas que transmiten porciones de contenido vastas e imprecisas, pero en que los movimientos rituales están prescritos rigurosamente (aunque a veces se hayan hipocodificado movimientos básicos que permitan la mayor libertad de ejecución). Una *ratio facilis* puede serlo aun en el caso de que el tipo sea bastante grosero e impreciso, con tal de que se hayan registrado socialmente los requisitos que impone.

En cambio, la identificación de casos de *ratio difficilis* es diferente: entre otras cosas, porque depende de situaciones diferentes de producción de signos.

Primera situación: la expresión es todavía una unidad precisa en correlación con un contenido preciso, como ocurre en el caso de los índices gestuales: y, sin embargo, la producción física de la expresión depende de la organización del semema correspondiente. Esos signos son todavía fáciles de reproducir y a la larga adquieren la característica de estar regidos a un tiempo por la *ratio facilis* como por la *ratio difficilis* (cf. 3.4.10.).

Segunda situación: la expresión es una especie de GALAXIA TEXTUAL que debería transmitir porciones imprecisas de contenido o una NEBULOSA DE CONTENIDO

¹⁵ Consideramos que en caso de *ratio facilis* no hay sólo posibilidad de reproducciones normales, sino también de dobles: de hecho, es posible componer el doble de una palabra impresa, de una carta de la baraja, de una señal de tráfico. Los signos regidos por *ratio facilis* pueden traducirse también en otra notación (y, por lo tanto, son autográficos, véase la nota 13). Los fonemas pueden traducirse en Morse, los sonidos musicales en notas sobre el pentagrama, etc.

(cf. Avalor, 1972, 6.2.). Ese es el caso de muchas culturas 'textualizadas'.

En esas situaciones culturales todavía no se ha elaborado un sistema del contenido profundamente diferenciado, en virtud del cual a sus unidades segmentadas puedan corresponder unidades de un sistema de la expresión igualmente segmentado. Pero éste es el caso también de muchas funciones de signo hipocodificadas en una cultura por lo demás gramaticalizada. En tales situaciones, la expresión debe producirse de acuerdo con la *ratio difficilis*, y con frecuencia no se la puede reproducir, porque, aunque el contenido vaya expresado de algún modo, sus intérpretes no pueden analizarlo ni registrarlo. Así que la *ratio difficilis* regula operaciones de institución de código (cf. 3.1.2.). En los dos apartados siguientes vamos a examinar dos casos típicos en que se debe recurrir a la *ratio difficilis* para producir expresiones.

3.4.10. Toposensibilidad

A propósito de los índices gestuales (2.11.5.), hemos visto que no es necesario que un dedo apuntado esté próximo a algo para que exprese su significado de «proximidad». La proximidad es una marca semántica que se capta, aunque el dedo apunte hacia el vacío. La presencia del objeto no es necesaria para que el signo signifique, aunque es necesaria para verificar el uso del signo en un acto de referencia.

Pero, aun cuando apunte hacia el vacío, el dedo apuntado representa un fenómeno físico cuya naturaleza de señal es diferente a la de un indicio verbal como /éste/. Esa naturaleza física de señal es la que debemos analizar para comprender cómo se produce la señal.

En el dedo apuntado, el *continuum* de la expresión va dado por una parte del cuerpo humano. En dicho *continuum* se han realizado algunos rasgos pertinentes de acuerdo con un sistema de la forma de la expresión. En este sentido, el dedo apuntado está sometido a una *ratio facilis* y puede producirse y reproducirse indefinidamente (en otros términos, se dice: si quieres indicar apuntando con el dedo, debes articular la mano y el brazo así y así, de la misma forma que para

pronunciar un fonema determinado se prescribe articular los órganos de la fonación de acuerdo con determinadas reglas de los órganos fonatorios).

Sin embargo, hemos dicho que el dedo apuntado posee cuatro marcas sintácticas (longitud, apicalidad, movimiento direccional y fuerza dinámica) y que dichas marcas sintácticas transmiten determinadas marcas semánticas (proximidad, dirección, distancia); y hemos observado que la marca semántica «dirección» no es independiente de la marca sintáctica /movimiento hacia/, de igual forma que la fuerza del movimiento está en conexión directa con la significación de proximidad o de distancia. Fenómeno que no se verifica en absoluto en el caso de un índice verbal como /esto/ (que puede substituirse por /ceci/ o por /this/ sin que el cambio sintáctico altere la composición semántica del contenido).

Así, pues, vemos que, si el sema de «proximidad» es independiente de la presencia de la cosa indicada, el movimiento del dedo debe dirigirse hacia el punto en que debería encontrarse la cosa supuesta como próxima. Es cierto que la idea de «una cosa en ese sitio» no es una cosa en ese sitio, sino precisamente un dato de contenido: no obstante, uno de los rasgos de dicho contenido es un rasgo espacial. Así, pues, el dedo apuntado significa una situación espacial y dicha situación espacial es analizable intensionalmente (en términos de coordenadas geográficas o topográficas), aunque extensionalmente sea nula: desde el punto de vista intensional, tiene propiedades semánticas determinadas, una de las cuales es precisamente la de tener coordenadas espaciales.

Ahora bien, sucede que dichas coordenadas espaciales (que son contenido transmitido) determinan de algún modo las propiedades espaciales de la expresión, es decir, las propiedades físicas de la señal o del espécimen expresivo, el cual se encuentra sometido, por esa razón, a *ratio difficilis*, aunque su producción parezca depender de una *ratio facilis*...

Por lo tanto, hemos de decir que un índice gestual tiene la misma estructura de función semiótica que un índice verbal, la misma capacidad de ser analizado en marcas semánticas y sintácticas, pero que algunas de sus marcas sintácticas parecen MOTIVADAS por sus marcas semánticas.

Por consiguiente, el intento, hecho en el capítulo 2, de

incluir cualquier tipo de signo en las mismas categorías, funciona en el caso de una teoría de las funciones semióticas, pero no en el de una teoría de la producción de signos, en la que surge una categoría que no es aplicable a cualquier tipo de signo, sino sólo a algunos.

De ello podría sacarse la conclusión, de forma bastante precipitada, de que, aunque no dependa de la proximidad con respecto al referente, un índice gestual es, aun así, 'semejante' a su posible referente y, por tanto, posee algunas propiedades 'icónicas'.

En cambio, el objetivo de los apartados siguientes va a ser el de demostrar que 'motivación' y 'semejanza' no se pueden asimilar. Pero el hecho de que se hayan asimilado se debe a algunas razones que habrá que investigar más a fondo.

Mientras tanto, existen otros motivos por los que un índice gestual es diferente de uno verbal. Buysens (1943) ha afirmado que una flecha direccional, en sí misma, no significa nada, en cambio, puede asumir el significado de «giro a la izquierda», si se la coloca en un contexto urbano particular (circunstancia externa). Ahora bien, eso no es del todo cierto. Supongamos que encontramos una señal de giro y una señal de *stop* en el almacén de una jefatura de tráfico y que debemos 'leerlas' sin hacer referencia a su posible contexto urbano. Es indudable que somos capaces de distinguir la señal de *stop* de la de giro. Eso significa que existen convenciones precisas a partir de las cuales determinadas expresiones gráficas tienen un significado y, por lo tanto, transmiten una porción de contenido. Sin embargo, mientras que la señal de *stop* tendría el mismo significado en cualquier circunstancia imaginable, la de giro no adquiere su significado completo hasta que su colocación en el contexto urbano no haya establecido si significa «giro a la derecha» o «giro a la izquierda».

Podríamos decir que la posición de la señal constituye selección circunstancial (la posición urbana es un elemento de otro sistema semiótico); o bien que el hecho de estar colocada en situación urbana significa que la señal se usa en una operación de referencia («éste es el punto en que se debe girar»). Pero esa situación recuerda otra, concerniente a los signos verbales, los cuales se producen antes o después de otros signos en el contexto de la frase. En la expresión /Pablo pega a Ramón/ el hecho de que Ramón se nos aparezca como una pobre víctima y Pablo como un violento se debe exclusivamente a la posición recíproca; bastaría con

cambiar las posiciones recíprocas de los dos nombres propios y la situación de Ramón mejoraría. Así, pues, la posición contextual (o sea, el orden de las palabras en el indicador sintagmático) cambia hasta tal punto el sentido de la expresión, que Morris (1946) propuso llamar «signos formadores» a las posiciones sintácticas. En ese caso, la posición sintáctica sería un tipo particular de signo sincategoremático (al menos, en el caso de muchas lenguas; en el de otras, como el latín, las declinaciones sustituyen a las posiciones). Si eso es cierto, resulta que se han identificado ciertos 'formadores' que parecen de algún modo TOPOSENSIBLES, dado que deben su significado a coordenadas espaciales o temporales, como ocurre precisamente con la dirección del movimiento del dedo o con la sucesión de los elementos tanto en la frase hablada como en la escrita. Además, en el caso de signos como los índices gestuales, la naturaleza de las coordenadas expresivas está motivada por la naturaleza de las coordenadas del contenido. También en la frase verbal citada, Ramón iría colocado después de Pablo, porque en primer lugar Pablo pega y después Ramón recibe los golpes (tampoco la transformación pasiva elimina la toposensibilidad: hay sólo una regla de inversión y se lee al revés).

Por tanto, todos los ejemplos examinados tienen en común un rasgo de VECTORIALIZACION, ya consista ésta en un movimiento físico efectivo que 'realice' una dirección (el dedo) o en un movimiento virtual sugerido por un rasgo de sucesión espacial o temporal (la frase). Y lo mismo ocurre con la flecha direccional situada en determinado punto de la ciudad: todo el signo de «giro a la izquierda» es toposensible, porque uno de los rasgos de la expresión consiste en el hecho de que la señal apunta físicamente hacia la izquierda del destinatario.¹⁶ Entonces, podríamos decir que los rasgos de vectorialización hacen que un signo sea 'semejante' a sus referentes. Y, en consecuencia, no sería necesario elaborar una categoría compleja como la de *ratio difficilis* y bastaría

¹⁶ En ese caso habría que dar una nueva formulación a las posiciones de Morris diciendo que esos formadores son rasgos y no signos, de igual modo que los fonemas no son signos, sino unidades combinatorias. Pero esa hipótesis no cambia demasiado el problema. Existen rasgos expresivos que parecen motivados por las marcas toposensibles de su contenido (y, por lo tanto, se colocan en una relación directa de significación con él, lo que no debería ocurrir a simples rasgos). En 3.6. vamos a tratar de nuevo este tema.

con decir que ciertos signos no tienen un tipo expresivo e imitan directamente las propiedades de los objetos que representan.

Pero la categoría de *ratio difficilis* se ha postulado precisamente para evitar una solución tan ingenua (cuya crítica aparece en 3.5.). Véase en 3.6.5. una teorización más profunda de la vectorialización.

3.4.11. *Galaxias expresivas y nebulosas de contenido*

Ahora vamos a examinar algunas situaciones en que la MOTIVACION ejercida por el contenido sobre la expresión parece ser tan fuerte, que desafía, además de a las posibilidades de reproducción, al propio concepto de función de signo como CORRELACION CODIFICADA.

En primer lugar, vamos a examinar los casos en que se expresan muchas unidades de contenido cuya agregación no se ha codificado previamente y que constituyen un DISCURSO. Si el TEXTO es al DISCURSO lo que la expresión al contenido, resulta que existen dos tipos de discurso para los que *no se ha establecido previamente un texto*.

El primero es el de los asertos factuales que se refieren a acontecimientos inéditos, los cuales constituyen una nueva combinación de aquellas unidades culturales que el sistema del contenido había reconocido y clasificado anteriormente. Describir verbal o visualmente una montaña de oro no constituye un problema difícil, puesto que esta entidad es la resultante de la COMBINACION de unidades semánticas codificadas anteriormente y puesto que el código ha previsto ya las unidades expresivas correspondientes: la organización de la expresión se establecerá de acuerdo con las exigencias del contenido, pero ¡no de acuerdo con la forma del contenido! Así, pues, no se trata de un problema de *ratio difficilis*: es un ejemplo de cómo la expresión transmite el contenido. De hecho, en la combinación de /montaña/ y /oro/ no se da nada semejante al fenómeno ortográfico imaginado. En otras palabras, si un astrónomo descubre que pequeños elefantes verdes bailan el *tip-tap* en la Luna cada vez que Capricornio entra en la órbita de Saturno, indudablemente

su sistema del contenido resulta alterado por ello (y deberá reorganizar su visión del mundo), pero su sistema de la expresión no resultará perturbado, porque las leyes del código le permiten transmitir ese nuevo estado del mundo y producir nuevas palabras, mientras lo desee, para las nuevas unidades culturales que tenga que definir, dado que la redundancia del sistema expresivo (cf. capítulo 1) le permite articular nuevos lexemas. Pero surge un problema menos fácil, cuando consideramos nuevas unidades de contenido INDEFINIBLES, o NEBULOSAS DE CONTENIDO que no pueden analizarse en unidades definibles. Se trata de discursos que no tienen interpretantes satisfactorios. Supongamos que tenemos que expresar la siguiente situación: «Salomón se encuentra con la reina de Saba y cada uno de ellos va encabezando un cortejo de señoras y gentilhombres vestidos a estilo Renacimiento, inmersos en la luz inmóvil de una mañana en que los cuerpos adquieren el aspecto de estatuas fuera del tiempo... etc.».

El lector habrá reconocido en estas expresiones verbales algo vagamente semejante al texto pictórico de Piero della Francesca en la iglesia de Arezzo, pero sería aventurado decir que el texto verbal 'interpreta' el pictórico. Como máximo, lo 'recuerda' o lo sugiere, y sólo porque la cultura en que vivimos ha verbalizado tantas veces dicho texto pictórico. E, incluso en este caso, sólo algunas de las expresiones verbales se refieren a unidades de contenido reconocibles (Salomón, la reina de Saba, encontrar, etc.), mientras que otras transmiten contenidos totalmente diferentes de los que se podrían realizar mirando directamente al fresco, aparte de que incluso expresiones verbales como /Salomón/ representan un interpretante bastante genérico de la imagen pintada por Piero.

Cuando el pintor comenzó a trabajar, el contenido que quería expresar (en su naturaleza de nebulosa), no estaba todavía suficientemente segmentado. Así que tuvo que INVENTAR.

Pero también hubo que inventar la expresión: como hemos dicho en 2.14.6., disponemos de la expresión idónea sólo cuando un sistema del contenido se ha diferenciado en el grado justo.

Así, tenemos una situación paradójica en que debe establecerse una expresión a partir de un modelo de contenido que no existe hasta que no se haya expresado de algún modo. El productor de signos tiene una idea bastante clara de *lo que quisiera decir*, pero no sabe *cómo* decirlo: y no puede saber *cómo* hasta que no haya descubierto exactamente *qué*. La ausencia de un tipo de contenido definido vuelve difícil la elaboración de cualquier tipo expresivo: la ausencia de tipo expresivo hace que el contenido resulte vago e inarticulado.

Por esa razón, entre transmitir un contenido nuevo pero previsible y transmitir una nebulosa de contenido existe la misma diferencia que media entre *creatividad regida por reglas* y *creatividad que cambia las reglas*.

Por consiguiente, el pintor, en el caso que estamos examinando, tiene que inventar una nueva función de signo y, puesto que todas las funciones de signo están basadas en un código, tiene que proponer *un nuevo modo de codificar*.

Proponer un código significa proponer una correlación. Habitualmente, las correlaciones se fijan por convención. Pero en este caso la convención no existe y la correlación deberá basarse en alguna otra cosa.

Para volverla aceptable, el productor deberá basarla en alguna motivación evidente: por ejemplo, un ESTIMULO. Si la expresión como estímulo consigue dirigir la atención hacia ciertos elementos del contenido que hay que sugerir, queda establecida la correlación (y, *après-coup*, podrá incluso reconocerse como nueva convención).

Así, pues, dado un tipo de contenido de algún modo reconocible, sus rasgos deberán ser 'proyectados' en cierto *continuum* expresivo mediante algunas TRANSFORMACIONES. Esto no significa que una expresión imite la forma del objeto: en 3.5. ofrecemos una crítica de ese enfoque ingenuo.

Si el tipo de contenido es complejo, las reglas de transformación deberán ser igualmente complejas, y a veces lo serán hasta tal punto que escapan a la identificación, por estar como están arraigadas en la textura microscópica de la señal. En esos casos se habla de señal DENSA.

Cuanto más nuevo y extraño es el tipo de contenido a cualquier clase de codificación previa, resultado de un acto inédito de referencia, más reacciones perceptivas debe pro-

vocar el productor en el destinatario que sean de algún modo equivalentes a las que tendría en el caso de que estuviera ante el objeto o fenómeno concreto. Esa modalidad de estimulación es la que ha hecho posible la formación de un concepto como el de signo 'icónico' como signo NATURAL, MOTIVADO y ANALOGICO, resultado de una especie de 'impresión' causada por el propio objeto sobre el *continuum* material de la expresión.

3.4.12. Tres oposiciones

Al examinar los indicios gestuales, hemos descubierto signos que pueden ser a un tiempo reproducibles y motivados.

Efectivamente, fenómenos como la reproducibilidad o la motivación no son rasgos por los cuales pueda distinguirse un signo de otro: son modos de producción que desempeñan papeles diferentes en la constitución de varios tipos de función de signo. Eso ocurre también en el caso de otra oposición, como la de 'arbitrario vs motivado'. Sin embargo, y durante varios siglos, dicha oposición ha parecido legitimada por la experiencia de forma tan evidente, que toda la historia de la filosofía del lenguaje, desde el *Cratilo* de Platón, que oponía "*Nomos*" (o convención y arbitrariedad) a "*Physis*" (o naturaleza, motivación, relación icónica entre signos y cosas), se ha basado en ella.

Desde luego, no se trata de posiciones que haya que subvalorar, pero el caso es que hay que pensar de nuevo el problema en conjunto desde otra perspectiva, especialmente desde que la oposición 'arbitrario vs motivado' —a la que se ha asociado la de 'convencional vs natural'— se ha asimilado a 'digital vs analógico'.

Dado que el término 'analogía' puede entenderse en doble sentido (cf. 3.5.4.) —es decir, como en conexión con reglas de proporcionalidad o como en conexión con cierta realidad 'inefable'— y dado que, por lo menos en su primer sentido, 'analógico' se opone a 'digital', ocurre que los signos arbitrarios se asimilan a los analizables digitalmente. La misma asimilación se produce en relación con la tercera oposición, con lo que se pone en circulación la siguiente serie de equiva-

lencias (aparentemente bastante dignas de consideración):

digital	vs analógico
arbitrario	vs motivado
convencional	vs natural

en que las columnas verticales se presentan como listas de SINONIMOS.

Incluso una consideración superficial de los fenómenos semióticos puede revelarnos que esas equivalencias no se sostienen: una fotografía es motivada (los rastros sobre el papel son producidos por los rayos luminosos, de igual modo que proceden del objeto retratado), pero es analizable digitalmente, como lo demuestran sus reproducciones telefotográficas; el humo que revela la presencia del fuego está motivado por éste, pero no es análogo a él; un cuadro que representa a la Virgen quizá sea análogo a una mujer, pero se reconoce en él a la Virgen en virtud de una convención; cierto tipo de fiebre está motivada por la tisis indudablemente, pero se reconoce como síntoma de la tisis por aprendizaje. El movimiento del dedo hacia un objeto está motivado por las coordenadas espaciales del objeto, pero la elección del dedo como indicador es arbitraria, y los indios cunas de San Blas usan, a su vez, un movimiento de los labios. La huella de la garra de un gato está motivada por la forma de la garra del gato pero un cazador asigna a dicha huella el contenido «gato» en virtud de una regla aprendida.

Así, pues, al llegar a este punto hay que afrontar el problema de los llamados signos 'icónicos' para comprender cómo es que muchos de los fenómenos semióticos más arriba examinados se han incluido precipitadamente en esta categoría. Y vamos a ver que, aunque exista una diferencia indudable entre la palabra /perro/ y la imagen de un perro, dicha diferencia no es tan clara como pretende la división de los signos en arbitrarios (y convencionales) e icónicos. Más que nada, se trata de una progresión continua y compleja de MODOS DE PRODUCCION, de modo que cualquier función semiótica resulta del cruce de más de uno de dichos modos.

3.5. CRITICA DEL ICONISMO¹⁷

3.5.1. *Seis nociones ingenuas*

Si existen signos de algún modo 'motivados por', 'semejantes a', 'análogos a', 'vinculados naturalmente' a su objeto, en ese caso dejaría de ser aceptable la definición dada en 2.1. de la función semiótica como correlación planteada convencionalmente entre dos funtivos. El único modo de conseguir que siga siendo válida la primera definición es mostrar que incluso en el caso de los signos motivados la correlación se plantea mediante convención. Evidentemente, en este caso el centro del problema lo constituye el concepto de 'convención' que no es coextensivo al de 'vínculo arbitrario', pero en cualquier caso es coextensivo al de vínculo CULTURAL.

Si examinamos los diferentes modos de producción de signos, hemos de considerar no sólo las modalidades de producción de la señal física, sino también las modalidades de correlación entre los dos funtivos, dado que también ésta constituye un momento de la producción.

Producir una señal, que como tal deberá ponerse después en correlación con un contenido, es producir una función semiótica: una palabra o una imagen no están en correlación con su contenido de la misma forma. El problema es si la

¹⁷ En Eco (1968 y 1973) habíamos intentado ya una crítica del iconismo. Esta sección continúa las líneas de aquellas dos críticas, pero de forma más cauta. Por tanto, a pesar de algunos puntos en común con los dos textos precedentes, este capítulo se aparta radicalmente de ellos por el hecho de que la crítica está orientada hacia una diferente solución final del problema. Aquí vamos a volver a utilizar en las notas algunos ejemplos eficaces que habíamos propuesto en los textos precedentes, ya sea para recordarlos o porque no hayamos conseguido encontrar otros más convincentes.

primera representa una correlación cultural y la segunda no: o si ambas suponen una especie de correlación cultural, aunque las correlaciones sean diferentes operativamente (*ratio facilis vs ratio difficilis*).

Para mostrar que también la imagen de un objeto significa ese objeto a partir de una correlación cultural, hay que eliminar ante todo algunas ideas ingenuas, a saber, que los llamados signos icónicos:

- (i) tienen las MISMAS PROPIEDADES que el OBJETO;
- (ii) son SEMEJANTES al OBJETO;
- (iii) son ANALOGOS al OBJETO;
- (iv) son MOTIVADOS por el OBJETO.

Pero como la crítica a estas cuatro primeras ideas corre peligro de caer en el dogmatismo opuesto, hay que criticar también la suposición de que:

(v) los llamados signos icónicos están CODIFICADOS ARBITRARIAMENTE.

Vamos a ver que es posible decir que ciertos tipos de signos están codificados culturalmente sin por ello considerar que sean totalmente arbitrarios, con lo que se devuelve a la categoría de convencionalidad una mayor flexibilidad. Sólo que, una vez resueltos esos problemas, podríamos encontrarnos frente a una última suposición, igualmente dogmática e igualmente criticable:

(vi) los llamados signos icónicos son analizables en UNIDADES PERTINENTES y codificadas, y permiten una ARTICULACION múltiple como los signos verbales.

Vamos a ver que es posible decir que, si aceptamos (v) sin reservas, nos vemos obligados a aceptar (vi), lo que provocaría mentís clamorosos. Pero si consideramos (v) con prudencia, en ese caso (vi) no se ve implicado por ello íntimamente. En otros términos, podemos considerar que los llamados signos icónicos están CODIFICADOS CULTURALMENTE sin por ello dar a entender necesariamente que estén

EN CORRELACION ARBITRARIA con su contenido ni que su expresión sea analizable de modo DISCRETO.

3.5.2. 'Tener las propiedades del objeto'

Sabemos que, para Morris (1946), un signo es icónico en la medida en que tiene él mismo las propiedades de sus *denotata*. A pesar de que esta definición es digna de crédito, una breve investigación sobre nuestra experiencia del iconismo nos revela que esa definición es más o menos tautológica y en cualquier caso ingenua. Ni siquiera el retrato de una persona hecho por un hiperrealista parece tener las propiedades de dicha persona, cosa que Morris sabía perfectamente, cuando (1946, 1.7.) decía que el retrato de una persona es icónico en cierta medida, pero no completamente, dado que la tela no posee la textura de la piel humana ni la movilidad del individuo retratado. Y el cine sería 'más icónico' que la pintura, pero nunca completamente. Así que, concluía Morris, un signo completamente icónico debería ser, a su vez, un *denotatum* (es decir, de acuerdo con nuestros términos, un doble del objeto en cuestión). Morris, en las páginas citadas (1946, 7.2.), admitía que la iconicidad es materia de graduación (las escalas de iconicidad) y citaba como casos de iconismo débil las onomatopeyas verbales, que muchas veces nos parecen ligadas a convenciones regionales o nacionales.

Pero Morris decía precisamente que los signos son icónicos "*in some respects*", con lo que eliminaba la obligación de prudencia y verosimilitud, pero no daba una explicación científica del caso. Decir que el átomo es indivisible "desde cierto punto de vista" o que las partículas elementales son entidades físicas "en cierto sentido" no es todavía hacer física nuclear.

Por otra parte, ¿qué quiere decir que un signo sea 'semejante' a su objeto? Los arroyos y las cascadas que se ven en segundo plano en los cuadros de la escuela ferraresa no están hechos de agua, como ocurre, en cambio, en algunos pesebres: sólo que ciertos estímulos visuales, colores, relaciones espaciales, incidencias de luz sobre la materia pictó-

rica, producen una percepción muy 'semejante' a la que se experimentaría ante el fenómeno físico imitado, sólo que los estímulos son de naturaleza diferente.

Con lo que deberíamos afirmar, entonces, que los signos icónicos no tienen las 'mismas' propiedades físicas del objeto, pero estimulan una estructura perceptiva 'semejante' a la que estimularía el objeto imitado. En ese caso, lo que se trata de establecer es, dado el cambio de los estímulos materiales, qué es lo que sigue invariable en el sistema de relaciones que constituye la Gestalt perceptiva. ¿Acaso no podemos suponer que, a partir de un aprendizaje precedente, nos vemos obligados a ver como resultado perceptivo 'semejante' lo que de hecho es un resultado diferente?

Consideremos, entonces, el dibujo esquemático de una mano: la única propiedad que posee el dibujo, una línea negra continua sobre una superficie bidimensional, es la única que posee la mano. La línea del dibujo separa el espacio 'interior' a la mano del 'exterior' a la mano, mientras que, en realidad, la mano constituye un volumen preciso que se perfila sobre el fondo del espacio circundante. Es cierto que cuando la mano se perfila, por ejemplo, sobre una superficie clara, el contraste entre los límites del cuerpo que absorbe más luz y el que la refleja o la irradia, puede parecer en ciertas circunstancias una línea continua. Pero el proceso es más complejo, los límites no están definidos de modo tan preciso y, por tanto, la línea negra del dibujo constituye la simplificación selectiva de un proceso bastante más complicado. Por tanto, una CONVENCION GRAFICA autoriza a TRANSFORMAR sobre el papel los elementos esquemáticos de una convención perceptiva o conceptual que ha motivado el signo.

Maltese (1970, VIII) lanza la hipótesis bastante verosímil de que la línea continua impresa por un cuerpo sobre una sustancia maleable sugiere una experiencia táctil. El estímulo visual, en sí mismo bastante pobre, remitiría por SINES-TESIA a un estímulo táctil.

Ese tipo de estímulo no constituiría verdaderamente un signo. Sería sólo uno de los rasgos de un artificio expresivo que contribuye a establecer una correspondencia entre esa expresión y un contenido determinado («mano humana» o

«mano humana apretada sobre esta superficie»). Así, pues, el perfil de toda la impronta de la mano no es un signo icónico que posea algunas propiedades de la mano, sino un ESTÍMULO SUBROGADO que, en el marco de una representación convencional, contribuye a la significación: por último, se trata de configuraciones materiales que *simulan* condiciones perceptivas o componentes de los signos icónicos (Kalkofen, 1973, en respuesta a Eco, 1968).

Se puede identificar ingenuamente la producción de estímulos subrogados con el iconismo, pero en ese caso se trata de una pura licencia metafórica.

Pongamos un ejemplo. La experiencia común nos dice que la sacarina 'es semejante' al azúcar. En cambio, el análisis químico muestra que las dos sustancias no tienen propiedades comunes, porque el azúcar es un disacárido cuya fórmula es $C_{12}H_{22}O_{11}$, mientras que la sacarina es un derivado del ácido o-sulfamidobenzoico. Ni siquiera podemos hablar de semejanza visual, porque en ese caso el azúcar sería más semejante a la sal. Digamos, entonces, que las que llamamos propiedades comunes no conciernen a la composición química, sino al EFECTO de los dos compuestos en las papilas gustativas. Producen el mismo tipo de experiencia, ambos son 'dulces'. La dulzura no es una propiedad de los dos compuestos, sino un resultado de su interacción con nuestras papilas. Pero ese resultado se vuelve pertinente 'émicamente' en una civilización culinaria que ha opuesto todo lo que es dulce a todo lo que es salado, áspero o amargo. Naturalmente, para un buen gustador la 'dulzura' de la sacarina no es la misma que la del azúcar, pero también para un buen pintor existen diferentes gradaciones de color en casos en que nosotros tenderíamos a ver siempre el «rojo».

En cualquier caso, resulta que para el caso en que se hablaba de simple 'semejanza' entre los dos compuestos hemos identificado ahora: (a) una estructura química de los compuestos, (b) una estructura del proceso perceptivo (interacción entre compuestos y papilas gustativas) en la que lo que se califica de 'semejante' requiere cierto eje de oposiciones (por ejemplo, 'dulce vs amargo') y puede parecer diferente si lo referimos a otro eje (por ejemplo, 'granular' vs 'blando'); (c) la estructuración de pertinencias y, por tanto, la predicación de igualdad y desigualdad. En el juego de estos tres órdenes de fenómenos la supuesta 'semejanza' se descompone en una red de estipulaciones culturales que determina la experiencia ingenua.

Por tanto, el juicio de 'semejanza' se pronuncia a partir de criterios de pertinencia establecidos por convenciones culturales.

3.5.3. *Iconismo y semejanza: las transformaciones*

Pero existe otra definición de iconismo que es la propuesta por Peirce. Un signo es icónico cuando "puede representar a su objeto sobre todo por semejanza" (2.276).

Decir que un signo es semejante a su objeto no es lo mismo que decir que tiene las mismas propiedades. En cualquier caso, existe el concepto de SEMEJANZA que tiene un carácter científico más preciso que el de 'tener las mismas propiedades' o de 'parecerse a...'. En geometría se define la semejanza como la propiedad de dos figuras que son iguales salvo en el tamaño. En vista de que la diferencia de tamaño no se puede dejar de lado en absoluto (la diferencia entre un cocodrilo y un lagarto no es de poca importancia para la vida cotidiana), decidir dejar de lado el tamaño no parece en absoluto algo natural, y da toda la impresión de descansar en una convención cultural, a partir de la cual ciertos elementos de una figura se consideran pertinentes y otros se dejan de lado. Ese tipo de decisión requiere cierto ADIESTRAMIENTO: si pido a un niño de tres años que compare un modelo escolar de pirámide con la pirámide de Keops para ver si son semejantes, la respuesta más probable será "no". Hasta que no haya recibido una serie de instrucciones, no estará mi ingenuo interlocutor en condiciones de comprender que yo estaba intentando determinar una semejanza geométrica. El único fenómeno indiscutible de semejanza viene dado por los fenómenos de CONGRUENCIA, en que dos figuras de igual tamaño coinciden en cada uno de sus puntos. Pero ha de tratarse de dos figuras planas: una máscara mortuoria es congruente en la forma, pero hace abstracción de la materia, del color y de otros particulares. Y es dudoso que un sujeto ingenuo estuviera en condiciones de decir que la máscara es semejante al rostro del muerto.

Avanzando más en la definición geométrica de semejanza, descubrimos que es la propiedad compartida por dos figu-

ras que tienen *ángulos iguales y lados equivalentes proporcionalmente*.

Una vez más el criterio de semejanza se basa en REGLAS precisas que vuelven pertinentes ciertos aspectos y relegan otros a la irrelevancia. Ahora bien, una vez que se ha aceptado la regla, se descubre una motivación que vincula mutuamente dos lados equivalentes, dado que su semejanza no se basa en una relación puramente arbitraria: pero para volver aceptable la motivación era necesaria una regla. Los experimentos sobre las ilusiones ópticas nos revelan que a veces existen razones perceptivas óptimas para considerar equivalentes o diferentes dos figuras, pero que, sólo cuando se conoce la regla, se aplican los parámetros y se controlan las proporciones, puede pronunciarse un juicio correcto de semejanza o desemejanza.

La semejanza geométrica se basa en parámetros espaciales elegidos como elementos pertinentes: pero en la teoría de los grafos se encuentran otras formas de semejanza que no se basan en parámetros espaciales: ciertas relaciones topológicas, o relaciones de orden, se eligen y transforman en relaciones espaciales mediante una decisión cultural. Según la teoría de los grafos las tres representaciones de la figura 36 expresan las mismas relaciones, aunque no sean absolutamente 'semejantes' desde el punto de vista geométrico:

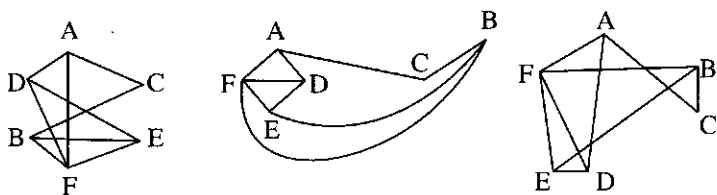


Figura 36

Los tres grafos transmiten la misma información, por ejemplo, sobre las posibles conexiones interdisciplinarias entre seis departamentos universitarios, pero no realizan las mismas propiedades geométricas. Y eso porque determinada convención ha decidido disponer las siglas correspondientes a los seis departamentos no de

acuerdo con su disposición topográfica, sino de acuerdo con el tipo de colaboración científica que se puede realizar entre ellos. Así, pues, siendo F un departamento de Física, A un departamento de Filosofía, D un departamento de Matemáticas y C un departamento de Historia del Derecho Romano, podemos ver que Matemáticas y Física tienen materias en común entre sí y con Filosofía, mientras que Historia del Derecho Romano podrá tener materias en común con Filosofía, pero ninguna con Física y Matemáticas. Puesto que hemos elegido como parámetro el de la comunidad de los servicios científicos, resulta que los tres grafos son *isomorfos*.

A este tipo de ISOMORFISMO puede llamárselo 'semejanza', pero sería difícil definirlo como semejanza icónica o visual, e indudablemente no satisface los requisitos del concepto geométrico de semejanza. Por consiguiente, hablar de iconismo a propósito de los grafos es pura metáfora.

Desgraciadamente, ése es el tipo de metáfora usado por Peirce en su tratado, por lo demás magistral, sobre los *Grafos existenciales* (4.347-573), en que estudiaba precisamente las propiedades de los diagramas lógicos. Para Peirce, un grafo existencial es un artificio por el que la relación expresada por un silogismo como «todos los hombres están sujetos a las pasiones - todos los santos son hombres - todos los santos están sujetos a las pasiones» puede expresarse mediante la forma geométrica

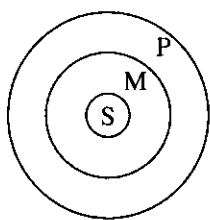


Figura 37

mientras que el silogismo «ningún hombre es perfecto - todos los santos son hombres - luego, ningún santo es perfecto» se expresa mediante la forma geométrica

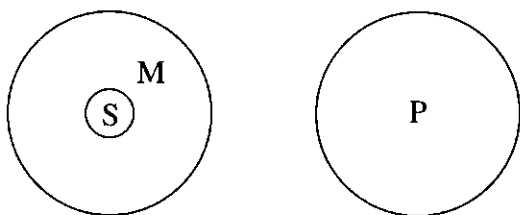


Figura 38

A propósito de esta clase de diagramas, Peirce dice que “su belleza surge del hecho de que sean icónicos verdíca-mente, análogos naturalmente a la cosa representada y no creaciones de una convención” (4.367). Argumento que suena algo extraño, si estamos habituados a asociar el concepto de iconismo con la relación visual entre propiedades espaciales. Es cierto que los diagramas que acabamos de reproducir muestran relaciones espaciales, pero esas relaciones espacia-les ¿no representan a otras relaciones espaciales! El hecho de estar o no estar sujeto a las pasiones no es materia de colocación espacial. Desde el punto de vista de la lógica clásica, se diría que se trata de poseer o no poseer una propiedad determinada. Ahora bien, la inherencia de una propie-dad a un sujeto (la relación *predicatum-subjectum*) es un concepto ingenuamente realista, porque el hecho de tener pasiones no es un accidente que pertenezca o sea inherente al sujeto, a no ser en la metafísica aristotélica, y aun cuando así fuera, habría que volver del revés el primer grafo. Y, si no es así, se debe a que el grafo no transcribe el concepto clásico de inherencia del predicado al sujeto, sino el concepto moderno de pertenencia a una clase. Pero el hecho de formar parte de una clase no es una propiedad espacial (a menos que se pertenezca a la clase de todos aque-llos que se encuentren en un sitio determinado) y es una relación puramente abstracta. Entonces, ¿cómo es que en la representación gráfica la pertenencia a una clase se convierte en la pertenencia a un espacio? Lo es en virtud de una CONVENCION (aunque esté basada en mecanismos men-

tales que vuelven familiar el hecho de imaginar relaciones abstractas en función de proximidad espacial o sucesión temporal) que ESTABLECE que ciertas relaciones abstractas se EXPRESAN mediante relaciones espaciales. Naturalmente, la convención sigue un criterio proporcional del tipo de 'el espacio a es al espacio b lo que la entidad a_1 es a la entidad b_1 ', de igual forma exactamente como en la semejanza geométrica se establece un criterio de proporcionalidad entre los lados. Pero, en cualquier caso, estamos ante una convención que establece cómo debe plantearse e interpretarse una proporción (que representa un tipo de motivación no arbitraria). Llamar 'iconismo' a ese intrincado complejo de reglas de isomorfismo representa una licencia metafórica bastante desenvuelta.

Peirce se toma muchas de esas licencias, y en cierto modo tiene razón: en el fondo, lo que intenta definir es ese tipo de relación entre una expresión y un contenido que nosotros hemos llamado *ratio difficilis*. Pero Peirce no consigue abandonar la referencia al objeto y, por esa razón, su iconismo sigue siendo un término-comodín que abarca fenómenos heterogéneos, como las imágenes mentales, los grafos, las pinturas, etc. Es cierto que un grafo muestra una proporcionalidad entre expresión y contenido, y este último no es un objeto sino una relación lógica. Representa un buen ejemplo de correlación entre elementos de expresión y esquemas de contenido considerados como tipo expresivo, sin pasar a través de un proceso de verificación del objeto. Refuerza la opinión ya expresada en 3.4.9. de que en los casos de *ratio difficilis* lo que cuenta no es la correspondencia entre imagen y objeto, sino entre imagen y contenido. En este caso, el contenido es el resultado de una convención, como también lo es la correlación proporcional. Los elementos de motivación existen, pero sólo en la medida en que previamente se los ha *aceptado convencionalmente* y como tales se los ha *codificado*.

Semejanza geométrica e isomorfismo topológico son TRANSFORMACIONES por las que a un punto en el ESPACIO EFECTIVO de la expresión se hace corresponder un punto en el ESPACIO VIRTUAL del tipo de contenido. Lo que caracteriza la diferencia entre diferentes clases de

transformaciones es bien el modo de correspondencia, bien la clase de elementos vueltos pertinentes por el procedimiento de convencionalización, de modo que sólo a estos últimos hay que considerarlos como invariantes, mientras que los otros cambian. Por tanto, algunos procedimientos están destinados a conservar las propiedades topológicas, otros las métricas y así sucesivamente. Pero en cada uno de esos casos se da transformación en el sentido técnico del término. Es transformación cualquier correspondencia biunívoca de puntos en el espacio (y consideramos como espacio también el virtual del modelo de contenido, como hemos hecho en el caso de traslaciones desde relaciones de pertenencia a una clase a disposiciones espaciales). Una transformación no sugiere la idea de correspondencia natural: es más que nada la consecuencia de una regla y de un artificio. Así, pues, también la línea que traza el perfil de una mano sobre una hoja de papel (cf. 3.5.2.) representa la institución de una relación de semejanza mediante la correspondencia TRANSFORMADA PUNTO A PUNTO entre un modelo visual abstracto de mano humana y la imagen dibujada. La imagen está motivada por la representación abstracta de la mano, pero al mismo tiempo es efecto de una decisión cultural y como tal requiere una percepción adiestrada para que se la perciba como imagen de dicho objeto.

La semejanza se PRODUCE y debe APRENDERSE (Gibson, 1966).

3.5.4. *Iconismo y analogía*

¿Podemos seguir hablando a estas alturas de los signos icónicos como 'análogos'? Si la analogía es una especie de parentesco misterioso entre cosas e imágenes (o incluso entre cosas y cosas), en ese caso se trata de una categoría que no puede encontrar sitio en este marco teórico. Pero si se entiende la analogía en un sentido que permita su verificación, en ese caso hay que examinarla: si no para otra cosa, para descubrir que en tal caso es sinónimo de 'semejanza'.

Vamos a intentar comprender qué es una analogía obser-

vando el comportamiento de un computador llamado 'analógico'. Este establece, por ejemplo, que una intensidad de corriente //x// denota una magnitud física «y», y que la relación denotativa se basa en una relación proporcional. La proporción puede definirse correctamente como un tipo de analogía, pero no todos los tipos de analogía se reducen a una proporción. En cualquier caso, para que exista proporción deben existir por lo menos tres términos. No se puede decir 'la intensidad x es a la magnitud y', si no se añade por lo menos 'como la magnitud y es a...'. Entonces comprendemos que se llame analógico a un computador, no porque establezca una relación constante entre dos entidades, sino porque establece una proporcionalidad constante entre dos series de entidades, a una de las cuales se la considera como significante de la otra. Una proporción depende del hecho de que, si a la magnitud 10 corresponde la intensidad 1, a la magnitud 20 deberá corresponder la intensidad 2, y así sucesivamente. Se califica la relación de "analógica", pero la correlación entre una intensidad determinada de corriente y una magnitud física determinada se ha establecido arbitrariamente desde el punto de partida, y el computador podría hacer cálculos igualmente exactos, si se hubiera establecido que a la intensidad 3 corresponde la magnitud 9, a la 6 la 18, y así sucesivamente. Por consiguiente, no es la analogía la que instituye la relación de proporcionalidad, sino que, por el contrario, es la relación de proporcionalidad la que instituye la analogía.

Pero ¿por qué se ha establecido que a la intensidad //x// debe corresponder la magnitud «y»? Si se responde que "arbitrariamente" o "por razones económicas", en ese caso el problema no existe. Pero supongamos que se responda: "porque había una analogía entre x e y". Esa analogía no será una proporción, porque falta el tercer término y no se encontraría calificación mejor que aplicarle que la de 'semejanza'. Pero decir que dos entidades se 'asemejan' significa decir que están vinculadas por relación icónica. Así, pues, cuando se desea definir una analogía que no sea reducible a proporción, se vuelve al concepto de iconismo. Y, por consiguiente, con resultado semióticamente absurdo, se recurre a la analogía para explicar el iconismo, cuando resulta que

hay que recurrir al iconismo para explicar la analogía. El resultado es una petición de principio. Y, en consecuencia, podemos dejar de lado tranquilamente cualquier así llamada analogía que sea relación proporcional, remitiéndola a la explicación en términos de semejanza que hemos examinado en el apartado anterior. También la analogía (en su sentido ingenuo) se puede reducir a operaciones sometidas a regla. Si después resulta que 'análogo' se usa como sinónimo de 'inefable', en ese caso, como hemos dicho, tanto da no hablar de ella. No se escriben tratados sobre algo para decir que ese algo es un 'no sé qué'. Y, si algunos filósofos lo hacen, hacen muy mal.¹⁸ Así, pues, si se reduce /analogía/ a sus posibles traducciones (relación de semejanza, de isomorfismo o de proporcionalidad) se presenta como **PROCEDIMIENTO QUE INSTITUYE LAS CONDICIONES NECESARIAS PARA UNA TRANSFORMACION.**

3.5.5. *Reflejos, reproducciones y estímulos empáticos*

Dado que la transformación se ha presentado como la mejor explicación operativa de la impresión de iconismo, vamos a intentar también eliminar algunos fenómenos que podrían reducirse a 'semejanza', con el peligro de crear dificultades a la teoría. Nos referimos (i) a los reflejos especulares, (ii) los dobles y las reproducciones basadas en *ratio facilis* y (iii) los llamados signos 'expresivos' (en que, naturalmente, /expresivo/ no tiene el sentido usado en este libro, sino el usado en el habla común).

Podemos definir los REFLEJOS ESPECULARES como un tipo de congruencia, dado que las congruencias son tipos de equivalencias y establecen una relación biunívoca basada en las propiedades de reflexión, simetría y transitividad. En ese sentido, el reflejo especular sería una forma de igualdad y no de semejanza.

Pero es necesario aclarar que un reflejo especular *no* puede considerarse como signo (si nos atenemos a nuestra defi-

¹⁸ El intento más importante de definir la analogía en todas sus acepciones sigue siendo *La línea e il circolo* de Enzo Melandri (1968).

nición de función semiótica). No sólo no puede llamarse 'imagen' del espejo (dado que no es sino imagen virtual y no consta de una expresión material),¹⁹ sino que, además, si admitiésemos la existencia material de la imagen, habría que reconocer que *no está en lugar de* otra cosa, sino que está FRENTE a otra cosa. No existe *en lugar de*, sino *a causa de* la presencia de algo: cuando ese algo desaparece, resulta que desaparece también la pseudoimagen en el espejo.²⁰

Aun admitiendo que lo que ocurre en la cámara oscura sea semejante al fenómeno del reflejo especular, lo que cambia es el hecho de que en fotografía la imagen permanece TRAZADA en algún sitio y cualquier discusión posterior sobre sus propiedades icónicas tiene que ocuparse de la IMAGEN MATERIAL IMPRESA y no del PROCESO DE IMPRESION. En cambio, el carácter singular del reflejo especular queda demostrado por el hecho de que, si se intenta entenderlo como signo y aplicarle el esquema comunicativo normal, surgen curiosas consecuencias: la fuente coincide con el destinatario (al menos, en el caso de seres humanos que se miran al espejo); receptor y transmisor coinciden igualmente; coinciden expresión y contenido, dado que el contenido de la imagen reflejada es precisamente la imagen reflejada y no el propio cuerpo (el referente de la imagen especular es materia puramente visual, hasta el punto de que se diferencia por simetría inversa del cuerpo real que está mirándose al espejo).

La imagen especular no es un signo, porque no puede usarse para mentir (a no ser produciendo un objeto falso que ofrecer al

¹⁹ Véase Gibson (1966, pág. 227): "La óptica hace una distinción entre imágenes 'reales' y 'virtuales'. En óptica, lo que he llamado imagen de pantalla (obtenida proyectando sombras sobre una superficie, la estructuración de un apartado mediante variaciones artificiales de iluminación) se llama imagen 'real', y con razón. Lo que llamo aparato óptico... cuando procede de un espejo o de una lente, produce una imagen 'virtual'. El rostro aparente en el espejo o la cosa aparentemente viva en el campo del telescopio son objetos por el efecto, pero no de hecho...".

²⁰ Se puede poner la objeción de que las imágenes del espejo se usan como signo por lo menos en un caso, es decir, cuando veo en el espejo a una persona que aparece a mi espalda o cuando uso un espejo para controlar el corte de los cabellos detrás de la nuca. Pero éstos son simples casos de *extensión artificial* del campo de visión, no diferentes del uso del microscopio o del telescopio: son casos de 'prótesis', no de significación.

reflejo, pero en ese caso la mentira concierne a la fabricación del objeto, no a su reflejo).

El segundo fenómeno que no debe considerarse como caso de iconismo es la fabricación o existencia de DOBLES (cf. 3.4.7.): un doble puede ser un icono del objeto-modelo sólo en el caso específico de que el objeto se use como signo OSTENSIVO, pero de eso vamos a hablar en 3.6.3.²¹

La tercera exclusión concierne a las REPRODUCCIONES regidas por *ratio facilis*. A primera vista, se podría decir que, puesto que reproduce ciertos rasgos prescritos por su tipo expresivo, la correspondencia entre rasgos típicos y rasgos realizados debería regirse por una relación de 'semejanza'. ¿Por qué no decir, entonces, que el reconocimiento de un espécimen representa un fenómeno de iconismo?

Ante todo, porque el tipo expresivo prescribe también el *continuum* material de que estará hecho el espécimen, lo que no ocurre en el caso de los llamados signos icónicos (hasta el punto de que precisamente por eso se requieren reglas de transformación), de modo que dos triángulos pueden ser semejantes aunque uno se trace sobre una hoja de papel y el otro se grave sobre cobre. En segundo lugar, porque el supuesto iconismo que debería regir la relación tipo-espécimen no es un TEOREMA que la semiótica deba demostrar: al contrario, es uno de sus POSTULADOS. El propio concepto de signo como entidad reproducible depende de la postulación del carácter reconocible de las reproducciones. Las reglas de dicho carácter reconocible son de orden perceptivo y deben considerarse como dadas en el marco de una investigación semiótica. Así, pues, un espécimen no es el signo de su tipo (aunque a veces pueda considerarse como tal en el caso de signos ostensivos, cf. 3.6.3.).

²¹ Sigue existiendo el problema de los dobles mal hechos, a mitad de camino entre el intento de una reproducción, el doble y la representación icónica. ¿Qué es la representación deficiente de un dado? ¿La xerocopia de un dibujo? ¿La propia reproducción fotomecánica de una pintura, perfecta en cualquier detalle cromático, salvo en la imitación de la textura de la tela, sustituida por papel satinado? Son fenómenos que en 3.6.2. vamos a clasificar como HUELLAS; en otros casos, pueden convertirse en signos presentados como tales por un contexto, una estipulación explícita, una acotación.

La reproducción, tanto la parcial como la absoluta, no concierne a la expresión como funtuvo: concierne a la expresión como señal y las condiciones para una buena reproducción conciernen más que nada a la ingeniería de la información (o a la fonética o a cualquier otra ciencia).

En cambio, cuando las condiciones de reproducibilidad se refieren a la señal como funtuvo, es decir, cuando los procedimientos de producción de la señal no determinan sólo su naturaleza de señal, sino también el carácter reconocible del contenido expresado, entonces el problema cambia. Y nos encontramos, en realidad, ante esos casos de *ratio difficilis* en que el modelo de la reproducción es un tipo de contenido.

Por último, proponemos no considerar icónicos los llamados signos 'EXPRESIVOS', es decir, los artificios en que la propia señal parece capaz de 'inducir' determinada sensación de semejanza entre la señal y una emoción determinada. Muchos artistas (como, por ejemplo, Kandinsky) han teorizado por extenso sobre el hecho de que cierta línea puede 'expresar' una sensación de fuerza o de debilidad, de estabilidad o de desequilibrio, etcétera. La psicología de la EMPATIA (o *Einführung*) ha estudiado esos fenómenos que indudablemente ocupan un lugar propio en nuestra vida perceptiva, y abarcan muchos fenómenos semióticos junto con otros fenómenos de las formas naturales.

En lugar de negarlos, vamos a considerar esos fenómenos de empatía como casos de ESTIMULACION que debe estudiar la fisiología del sistema nervioso: pero en un marco semiótico no parece muy fructífero pretender establecer si se basan o no en estructuras universales de la mente humana o si están sujetos más que nada a variables biológicas o incluso culturales.

No obstante, la semiótica puede ocuparse de dichos fenómenos por lo menos en dos casos:

(i) cuando el efecto preciso habitualmente estimulado por una forma determinada está REGISTRADO CULTURALMENTE, de modo que la forma estimulante, para su posible productor, funciona como el SIGNO CONVENCIONAL DE SU POSIBLE EFECTO, cuando no funciona como signo también para un destinatario ya habituado a reconocer una

relación entre aquélla y un resultado negativo determinado (cf. 3.6.6.);

(ii) cuando un efecto determinado es debido claramente a una ASOCIACION CULTURALIZADA y una señal determinada no sugiere, digamos, una sensación de 'gracia' a causa de estructuras universales de la mente, sino a causa de una relación ampliamente codificada entre dicha señal y dicha sensación (piénsese en que siglos de crítica han asociado sensaciones de «gracioso» con ciertos estilos, de «fuerza» con otros, y así sucesivamente). En este último caso se da función de signo a todos los efectos, pero desde luego no signo icónico. En cualquier caso, en ambas ocasiones hay que hablar de ESTIMULACION PROGRAMADA: en 3.6.7. vamos a ver que, dado que no siempre puede preverse la reacción del destinatario y, por tanto, la estimulación está codificada hasta cierto punto, hay que considerar la estimulación programada como un caso de INVENCION.²²

3.5.6. Iconismo y convención

En oposición a las teorías que sostienen la naturaleza de los signos icónicos existen demostraciones satisfactorias de su convencionalidad. Son varios los ejemplos de artistas que han realizado 'imitaciones' que a nosotros nos parecen hoy perfectas y que, cuando aparecieron por primera vez, fueron rechazadas por considerárselas 'poco realistas'.²³ Eso significa

²² Sobre los casos de estimulación programada, aunque no presentada como tal, sino como caso de parentesco 'natural', 'simbólico', 'empático', 'profundo' entre signo y sensación, véase, por ejemplo: Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milán, Feltrinelli, 1962; John Dewey, *L'arte come esperienza*, Florencia, La Nuova Italia, 1951; Kurt Lewin, *Principi di psicologia topologica*, Florencia, 1961; Suzanne Langer (1953); Ernst Cassirer (1923).

²³ "Ernest Gombrich ha subrayado muy bien esa convencionalidad de los códigos imitativos en su *Arte e Illusion*, donde explica, por ejemplo, el fenómeno sucedido a Constable, cuando elaboró una nueva técnica para representar la presencia de la luz en el paisaje. El cuadro de Constable *Vivenhoe Park* se inspiró en una poética de la presentación científica de la realidad, y a nosotros nos parece puramente 'fotográfico', con su representación minuciosa de los árboles, de los ani-

que el artista había inventado un tipo de transformación de acuerdo con reglas que todavía no había hecho suyas la comunidad. Por otra parte, existen pinturas primitivas cuya eficacia representativa no reconocemos nosotros, los contemporáneos, porque no tenemos en cuenta otras reglas de transformación.

En la historia de las artes visuales se encuentran representaciones 'icónicas' que no conseguían que se las aceptase como tales y que después, a medida que iban acostumbrándose los destinatarios, quedaban convencionalizadas hasta el punto de parecer más 'naturales' que los propios objetos, de modo que posteriormente la percepción de la naturaleza quedaba 'filtrada' por el modelo icónico dominante.²⁴ El caso, citado por Gombrich, de una serie de dibujantes de los siglos XVI al XVIII, que siguieron representando rinocerontes '*sur nature*' siguiendo inconscientemente el modelo propuesto por Durero (que correspondía más que nada a una des-

males, del agua y de la luminosidad de una zona de prado bañada por el sol. Pero también sabemos que su técnica de los contrastes tonales, cuando sus obras se dieron a conocer por primera vez, no se consideró en absoluto como una forma de imitación de las relaciones 'reales' de luz, sino como un capricho extraño. Así pues, Constable había inventado un nuevo modo de *codificar nuestra percepción de la luz* y de transcribirla sobre la tela" (Eco, 1968, pág. 117).

²⁴ "En el libro de Gombrich hay ejemplos memorables de esa actitud. De Villard de Honnecourt, el arquitecto y dibujante del siglo XIII, que afirma copiar un león de la realidad y lo reproduce de acuerdo con las convenciones heráldicas más obvias de la época (su percepción del león se vio condicionada por los códigos icónicos en vigor; o sus códigos de transcripción icónica no le permitieron transcribir de otro modo la percepción; y probablemente estuviera tan acostumbrado a sus códigos, que creyera estar transcribiendo sus percepciones de la forma más acertada); a Durero, que representa un rinoceronte cubierto de escamas y placas imbricadas, imagen del rinoceronte que permaneció invariable durante por lo menos dos siglos y reapareció en los libros de los exploradores y de los zoólogos (los cuales habían visto rinocerontes auténticos, y sabían que no tienen escamas imbricadas, pero no conseguían representar la rugosidad de su piel, salvo en forma de escamas imbricadas, porque sabían que sólo esos signos gráficos convencionalizados podían denotar 'rinoceronte' al destinatario del signo icónico). Pero también es cierto que Durero y sus imitadores habían intentado reproducir en cierto modo ciertas condiciones de la percepción que la representación fotográfica del rinoceronte omite, en cambio; en el libro de Gombrich indudablemente el dibujo de Durero parece ridículo frente a la foto del rinoceronte auténtico, que aparece

cripción cultural del rinoceronte popularizada por los bestiarios medievales); el caso, citado también por Gombrich, del pintor dimitonónico que retrata la fachada de la catedral de Chartres, pero, aunque la 've' con los pórticos de toda clase de arcos, retrata pórticos con arcos ojivales para mantenerse fiel al concepto cultural de «catedral gótica» dominante en su época; éstos y otros episodios nos revelan que en los casos de signos regidos por *ratio difficilis* lo que motiva la organización de la expresión no es el objeto, sino el contenido cultural correspondiente a un objeto determinado.

3.5.7. Semejanza entre expresión y contenido

Así que representar icónicamente el objeto significa transcribir mediante artificios gráficos (o de otra clase) las propiedades culturales que se le atribuyen. Una cultura, al definir sus objetos, recurre a algunos CODIGOS DE RECONOCIMIENTO que identifican rasgos pertinentes y caracterizadores del contenido.²⁵ Por tanto, un CODIGO DE REPRESENTACION ICONICA establece qué artificios gráficos corresponden a los rasgos del contenido o a los elementos perti-

con una piel casi lisa y uniforme; pero nosotros sabemos que, si examinamos de cerca la piel de un rinoceronte, individuaremos un juego tal de rugosidad, que, desde cierto punto de vista (por ejemplo, en el caso de un paralelo entre piel humana y piel de rinoceronte), sería bastante más realista la exageración gráfica de Durero, que pone de relieve la rugosidad de forma excesiva y estilizada, que la imagen de la foto, que por convención sólo presenta las grandes masas de color, y uniformiza las superficies opacas, pues como máximo las distingue por diferencias de tono" (Eco, 1968, págs. 119-129).

²⁵ "Nosotros seleccionamos los aspectos fundamentales del concepto a partir de *códigos de reconocimiento*: cuando en el parque zoológico vemos de lejos una cebra, los elementos que reconocemos inmediatamente (y que retenemos en la memoria) son las rayas, y no el perfil que se asemeja vagamente al del asno o del mulo. Así, cuando dibujamos una cebra, nos preocupamos de presentar de modo reconocible las rayas, aunque la forma del animal sea aproximada y, sin las rayas, podría intercambiarse con la de un caballo. Pero supongamos que existe una comunidad africana en la que los últimos cuadrúpedos conocidos son la cebra y la hiena, mientras que se desconocen caballos,

nentes establecidos por los códigos de reconocimiento.²⁶ La mayoría de las representaciones icónicas esquemáticas verifican literalmente esta hipótesis (el sol como círculo con rayos, la casa como cuadrado rematado por un triángulo, etc.). Pero

asnos, mulos: resultará que, para reconocer la cebra, ya no será necesario percibir las rayas (se la podrá reconocer incluso de noche, como sombra, sin identificar su manto) y para dibujar una cebra será más importante insistir, en cambio, en la forma del hocico y en la longitud de las piernas, para distinguir el cuadrúpedo representado de la hiena (que, por su parte, también tiene rayas; y, por lo tanto, las rayas no constituyen factor de 'diferenciación')" (Eco, 1968, pág. 114).

²⁶ "Observemos a un niño de cuatro años: se coloca sobre el vientre, tendido sobre el plano de una mesita y apoyándose en la pelvis comienza a girar con los brazos y las piernas extendidos, como la aguja de una brújula. Dice: 'soy un helicóptero'. De toda la compleja forma del helicóptero ha retenido, en función de códigos de reconocimiento: 1) el aspecto fundamental, por el que el helicóptero se distingue de otras máquinas: las palas que rotan; 2) de las tres palas que rotan ha retenido sólo la imagen de dos palas contrapuestas, como la estructura elemental por transformación de la cual surgen las diferentes palas; 3) de las dos palas ha retenido la relación geométrica fundamental: una línea recta colocada en el centro y que gira 360 grados. Una vez captada esa relación básica, la ha reproducido *en y con* su cuerpo. Entonces le pido que dibuje un helicóptero, pensando que, puesto que ha captado su estructura elemental, la reproducirá en el dibujo. En cambio, dibuja un cuerpo central *grosero* en torno al cual *clava* formas paralelepípedas, como punzones, en número indeterminado (sigue añadiendo más) y en orden disperso, como si el objeto fuera un puerco espín, mientras dice: 'Y aquí hay muchas, muchas alas'. Mientras que, cuando usaba su cuerpo, reducía la experiencia a una estructura extraordinariamente simple, al usar el carboncillo atribuye al objeto una estructura bastante compleja. Ahora bien, por un lado, es indudable que con el cuerpo imitaba también el movimiento, que en el dibujo no conseguía imitar y, por lo tanto, debía presentarlo mediante la acumulación de alas *aparentes*; pero también habría podido presentar el movimiento como lo habría hecho un adulto: por ejemplo, dibujando numerosas líneas rectas que se crucen en el centro, dispuestas en forma de estrella. El caso es que todavía no es capaz de codificar (gráficamente) el tipo de estructura que con el cuerpo ha conseguido representar tan bien (porque ya la ha *individuado*, ha descubierto un modelo). Percibe el helicóptero, elabora modelos para su reconocimiento, pero *no sabe establecer la equivalencia entre un signo gráfico convencionalizado y el rasgo pertinente del código de reconocimiento*" (Eco, 1968, pág. 115).

incluso en los casos de representación más 'realista' se pueden individuar bloques de unidades expresivas que remiten no tanto a lo que SE VE del objeto, sino a lo que SE SABE o a lo que se ha aprendido a ver.²⁷

Por tanto, podemos considerar que entre los rasgos del contenido de numerosas entidades culturales los hay de orden OPTICO, de orden ONTOLOGICO y de orden puramente CONVENCIONAL. Las ópticas dependen muchas veces de una codificación de la experiencia perceptiva anterior, las ontológicas conciernen a las propiedades que son perceptibles de hecho, pero que la cultura atribuye igualmente al objeto, de modo que los artificios gráficos, al denotarla, sugieren una presentación fiel del propio objeto; por último, las estrictamente convencionalizadas dependen de convenciones iconográficas que han 'catacresizado' intentos precedentes de reproducir propiedades ópticas.²⁸

²⁷ "En este punto, la definición del signo icónico como el que posee *algunas propiedades del objeto representado* pasa a ser todavía más problemática. Las propiedades que tiene en común, ¿son las que se ven o las que se *conocen* del objeto? Un niño dibuja un automóvil de perfil con las cuatro ruedas visibles: identifica y reproduce las propiedades que *conoce*; después aprende a codificar sus signos y representa el automóvil con dos ruedas (las otras dos, explica, no se ven): ahora reproduce sólo las propiedades que *ve*. El artista renacentista reproduce las propiedades que *ve*; el cubista, las que *conoce* (pero el público normal está acostumbrado a reconocer sólo las que *ve* y no reconoce en el cuadro las que *conoce*). Por tanto, el signo icónico puede poseer entre las propiedades del objeto las ópticas (visibles), las ontológicas (presuntas) y las convencionalizadas (convertidas en modelo, conocidas como inexistentes, pero como eficazmente denotantes: como los rayos del sol en forma de varillas). *Un esquema gráfico reproduce las propiedades relacionadas de un esquema mental*" (Eco, 1968, págs. 116-117).

²⁸ "No hay que confundir relaciones representadas convencionalmente como talcs con relaciones ontológicas. El hecho de que la representación esquemática del sol consista en un círculo del que parten algunas rectas de acuerdo con una simetría radial podría hacernos pensar que el dibujo reproduce *verdaderamente* la estructura, el sistema de relaciones que media entre el sol y los rayos de luz que de él parten. Pero al instante advertimos que ninguna doctrina física nos permite representar el conjunto de los rayos de luz emitidos por el sol como un nimbo discontinuo. Predomina en nuestro dibujo la imagen *convencional* (la abstracción científica) del rayo de luz aislado que se propaga

Podemos hablar de CODIGO ICONICO como del sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos unidades perceptivas y culturales codificadas o bien unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva.

3.5.8. Fenómenos pseudoicónicos

El término-comodín de iconismo abarca diferentes fenómenos: algunos no tienen nada que ver con la significación (reflejo especular, reproducciones, estimulaciones), otros se disponen a lo largo de un *continuum* de graduaciones desde un mínimo de convencionalidad (las congruencias) hasta un máximo de estilización. En 3.6.7. volveremos a hablar de ese *continuum* graduado de posibilidades. Pero ahora vamos a considerar algunos fenómenos que suelen llamarse 'icónicos' y clasificarse de formas diferentes, y que utilizan diferentes tipos de producción de signos y presentan una apariencia de semejanza.

Se suele decir que los signos icónicos imitan algunos aspectos de los objetos y se considera que, con tal de que reproduzcan como corresponde ciertas propiedades, se realiza la impresión de semejanza. A veces la semejanza se reconoce con tal de que, aun siendo diferente la forma del *imitans* de la del *imitatum*, el llamado 'icono' desempeñe la misma función que el objeto.

Ahora de lo que se trata es de demostrar que bien la presencia de ciertos rasgos elementales, bien la presencia de una fuente 'idéntica', no constituyen el resultado, sino la OPERACION CONSTITUTIVA de la impresión de iconismo. Gombrich (1951), en su ensayo sobre el caballito de madera formado por un palo de escoba (*hobby horse*), mues-

en línea recta. La convención gráfica se expresa en un sistema de relaciones que *no reproduce en modo alguno* el sistema de relaciones típico de una hipótesis cuántica ni de una hipótesis ondulatoria de la luz. Así, pues, como máximo, *la representación icónica esquemática reproduce algunas de las propiedades de otra representación esquemática*, de una imagen convencional, aquella por la que el sol es una esfera de fuego de la que parten en nimbo líneas de luz" (Eco, 1968, pág. 116).

tra que la relación de presunto iconismo no va dada por una semejanza de forma, a no ser en el sentido de que el mango de escoba posee una dimensión lineal que también puede identificarse en el caballo. En realidad, el único aspecto que el palo tiene en común con el caballo es que puede cabalgarse sobre él: de modo que el niño vuelve pertinente en el palo una de las funciones permitidas por los caballos auténticos.

El niño elige el palo como *Ersatz* del caballo, no porque se asemeje a él, sino porque *puede usarse del mismo modo*.

El ejemplo de Gombrich es revelador. De hecho, el bastón puede convertirse, según se desee, en el icono de un caballo, de un cetro, de una espada. El elemento que aparece en todos esos objetos es un rasgo de LINEALIDAD (tanto vertical como horizontal). Pero es difícil decir que el palo 'imita' la verticalidad de la espada; en la medida en que ambos objetos son lineales y de forma alargada, se trata de la MISMA verticalidad. Así, pues, nos encontramos ante esa categoría de signos que se ha llamado "*intrinsically coded acts*" o "signos contiguos", en los cuales una parte del referente, que el signo *puede* mencionar, se usa como significante.

Los estudios cinésicos más importantes revelan la existencia de signos que no son del todo arbitrarios, sino que están basados en cierta semejanza con el objeto representado, con lo que constituyen 'signos icónicos cinésicos'. Un ejemplo es el del niño que apunta el índice como si fuera el cañón de una pistola, mientras que el pulgar hace de percusor. Pero existen otros signos que no son directamente icónicos, los signos intrínsecos: de hecho, el niño puede imitar la pistola también moviendo el índice como si estuviera disparando un gatillo imaginario y cerrando el puño sobre una culata imaginaria. En este caso no se da imitación de la pistola, pero el significante (la mano) es una parte del supuesto referente (una mano que empuña una pistola). Por tanto, una parte del referente se usa como significante, o bien, a modo de SINECDOQUE GESTUAL, una parte del objeto se usa por el todo (Ekman y Friesen, 1969; cf. también Verón, 1970; Farassino, 1973; Eco, 1973; en 3.6.3. proponemos una catalogación teórica diferente de esos gestos).

De ese modo, muchos llamados signos icónicos pueden reclasificarse como SIGNOS CONTIGUOS. El rojo que aparece en el dibujo de una bandera roja no es semejante al rojo de la bandera real: es el *mismo* rojo. En este sentido, sentimos la tentación de dar la razón a Morris y a Peirce, porque el signo icónico tiene verdaderamente algunas propiedades de sus *denotata* y “se refiere al objeto... en virtud de sus propias características”. No obstante, para dibujar una bandera roja no basta una mancha de color rojo: hace falta también una forma cuadrada o rectangular, quizá con los lados ondulados; y ese rasgo geométrico no es algo que pertenezca a la bandera real del mismo modo que pertenece a ella el color, dado que el paralelogramo del dibujo es sólo ‘semejante’ al trozo de tela de que está hecha la bandera (nótese que el rojo no es semejante, es un DOBLE, mientras que los dos cuadrados mantienen al máximo una relación típica de semejanza geométrica basada en transformaciones).

Por consiguiente, la dificultad para definir un signo icónico no sólo se debe a la multiplicidad de relaciones que identificamos, sino también al hecho de que dichas relaciones *no pertenecen todas a la misma categoría*. Por ejemplo, se ha dicho que la propiedad de ser alargado es la *misma* en el bastón del niño y en el caballo: entonces, ¿por qué la naturaleza rectangular (la propiedad de ser rectangular) no es la misma en la bandera y en su dibujo? Efectivamente, estamos ante dos niveles diferentes de abstracción: la linealidad es una DIMENSION ESPACIAL, y representa un modo de percibir el espacio, mientras que el cuadrado o el rectángulo son ya FIGURAS CONSTRUIDAS EN EL ESPACIO. Con relación a esto es oportuna una referencia a la discusión realizada por Kant en la primera *Crítica*. El espacio (como el tiempo) es una intuición pura, la forma elemental en que encuadramos los datos de la experiencia para poderlos percibir e incluir en categorías: por tanto, conceptos como ‘verticalidad’ y ‘horizontalidad’ no son abstracciones intelectuales, sino cuadros intuitivos de la percepción. La Estética Trascendental estudia la verticalidad y la horizontalidad. En cambio, las figuras geométricas las estudia la Lógica Trascendental y, más concretamente, la Analítica de los Principios Puros del Intelecto (que se basan en los Axiomas de la In-

tuición), y, por lo tanto, son construcciones *a priori* que hacen posible la aplicación de las categorías a los datos sensoriales. Cassirer (1906) observa que espacio y tiempo están más próximos al material empírico que las categorías, y eso explicaría por qué las determinaciones espaciales como la verticalidad dan origen a signos contiguos (es decir, a una especie de experiencia concreta que puede usarse como signo), mientras que el concepto de cuadrado, un constructo intelectual, no puede constituir un referente usado como significante y da origen a un proceso de transformación. Entonces, ha de quedar claro que sólo por razones lingüísticas nos sentimos inclinados a pensar que «propiedad de ser vertical» y «propiedad de ser cuadrado» son abstracciones del mismo nivel. Las dimensiones del espacio no son constructos intelectuales, sino **CONDICIONES CONSTRUCTIVAS** de un objeto posible y, como condiciones, pueden reproducirse, iguales a sí mismas, en cualquier circunstancia. En cambio, la idea de cuadrado es un **OBJETO CONSTRUIDO** en el marco de dichas condiciones y no puede reproducirse igual a sí mismo, sino sólo como abstracción 'semejante' a construcciones anteriores del mismo tipo.

Eso no impide que el bastón represente al caballo y que el cuadrado o el rectángulo representen a la bandera, porque en un primer nivel semiótico ambos son signos. Lo que ocurre simplemente es que el primer ejemplo no plantea problemas de iconismo, y el segundo sí. Y, una vez más, en vista de que en ambos casos se habla de iconismo, el concepto de 'icono' es un concepto curioso que abarca los fenómenos más dispares y menos analizados.

Que la dimensión del bastón no es un constructo, sino una condición constructiva, queda demostrado también por otro hecho. Lo que permite la substitución mutua caballo-bastón no es sólo la presencia de un objeto alargado, sino también *la presencia de un cuerpo a caballo*; y lo que permite la substitución mutua espada-bastón es *la presencia de una mano que empuña*; hasta tal punto, que bastaría el cuerpo que caracolea y la mano que, apretada como para empuñar un arrial, se mueve en el espacio para permitir al niño la ficción deseada. El carácter alargado (sugerido) y la presencia del gesto (que no es imitación del gesto, sino el gesto autén-

tico que se haría en presencia del objeto real) no constituyen la imitación de un objeto, *sino de todo un comportamiento*. En todo ese proceso, compuesto de signos contiguos, el iconismo en el sentido clásico del término, no aparece *nunca* y, aunque parezca que existen procesos de semejanza icónica, se trata de pura 'ilusión óptica'. Si en el gesto del niño que caracolea sobre el caballito de bastón hay algo que parece icónico, se debe a que: (a) se ha usado una dimensión lineal como rasgo expresivo para transmitir una dimensión lineal que, aunque sea de forma muy grosera, caracteriza al caballo; (b) una parte de todo el proceso de comportamiento, que funciona como signo contiguo, se ha usado como artificio expresivo para transmitir la idea de que el bastón es un caballo. Pero, al llegar a este punto, resulta inútil intentar distinguir los rasgos de la expresión de los del contenido: si el mismo rasgo se presenta como transmisor y transmitido, ¿cómo analizar el signo? Ahora bien, dado que sería difícil negar que el caballito de bastón es un signo, la mejor solución será distinguir mejor el *imitans* del *imitatum*, lo que representa algo de aquello a lo que representa otra cosa.

Ahora bien, una última ambigüedad relacionada con la idea de semejanza estriba en el hecho de que —a nivel de fenómenos muy elementales como alto/bajo, derecha/izquierda o largo/ancho— *cualquier cosa se asemeja a cualquier otra*. Lo que significa que existen ciertas características tan genéricas, que pertenecen a casi todos los fenómenos y que pueden considerarse icónicas de cualquier otro fenómeno.

Jakobson, por ejemplo, recuerda que existen diferentes convenciones culturales para los gestos de «sí» y de «no», y que a veces el «sí» se expresa por un movimiento de la cabeza hacia abajo y el «no» por un movimiento a derecha e izquierda y viceversa; a veces, en cambio, el «sí» se expresa por un movimiento hacia abajo y el «no» por un movimiento hacia arriba; o incluso el «sí» se expresa por un movimiento lateral y el «no» por un movimiento hacia arriba. Podríamos sentirnos inclinados a sacar la conclusión de que dichos signos son arbitrarios, pero Jakobson encuentra motivaciones icónicas para algunos de ellos: por ejemplo, que el «sí» expresado bajando la cabeza indica sumisión; que el «no» expresado moviendo lateralmente la cabeza revela el hecho de que

se aparta el oído del interlocutor; que el «no» expresado alzando la cabeza manifiesta alejamiento del interlocutor... Pero eso no explica por qué quien dice «no» alzando la cabeza puede decir «sí» moviéndola lateralmente. A falta de una explicación icónica, Jakobson recurre a una explicación sistemática y observa que, dado el iconismo de una de las dos formas, la otra nace por pura oposición formal. No obstante, sería posible explicar también icónicamente el «sí» expresado por un movimiento lateral: éste manifestaría el deseo de tender el oído al interlocutor... Mover de arriba abajo o de derecha a izquierda son rasgos tan universales, que pueden ser icónicos de todo y de nada. De modo que es posible encontrar lo arbitrario donde se creía que estaba lo icónico y viceversa.

3.5.9. *Las articulaciones icónicas*

En el apartado anterior hemos visto casos de condiciones constitutivas de iconismo cambiadas por resultados de constitución icónica. En el apartado 3.5.6. hemos visto fenómenos aparentemente icónicos que ocultaban elementos de convención. Entonces, podríamos llegar a una conclusión igualmente dogmática que la de los fautores del iconismo, y decir que los signos icónicos son *enteramente* convencionales y que, como los signos verbales, son susceptibles de ARTICULACION MULTIPLE y DE COMPLETA DIGITALIZACION.

Así, en oposición a la común ecuación 'icónico-analógico-motivado-natural', podríamos proponer la ecuación inversa identificando lo icónico con lo arbitrario, lo cultural, lo digital. Pero dos errores no hacen un acierto. Sin embargo, investigaciones recientes parecen haber conducido al descubrimiento de algunos elementos de articulación en los signos visuales, y no será inútil replantear el problema desde el principio.

El modo más ingenuo de formular el problema podría ser (y a veces lo ha sido): ¿existen 'fonemas' icónicos y 'frases' icónicas? Naturalmente, esta formulación adolece de un verbocentrismo ingenuo, pero en su forma exageradamente grosera abarca algunas cuestiones de no poca importancia. Todo el mundo acepta que las imágenes transmiten un contenido determinado. Si se intenta verbalizar dicho contenido, se descubren unidades semánticas identificables (por ejemplo,

un prado en el bosque con dos jóvenes vestidos y una muchacha desnuda que están merendando). ¿Existen en esa imagen unidades de expresión que correspondan a dichas unidades de contenido?

Si la respuesta es sí, la pregunta siguiente sería: ¿están codificadas dichas unidades, y, si no lo están, cómo se las puede reconocer? Y, suponiendo que sean identificables, ¿admiten una subdivisión analítica en unidades menores desprovistas de significado y se pueden generar otras unidades significantes infinitas combinando un número limitado de dichas unidades?

Ahora bien, hemos visto que para realizar equivalentes icónicos de la percepción se seleccionan sólo algunos rasgos pertinentes de los objetos retratados. Los niños menores de cuatro años no atribuyen carácter pertinente al torso humano y forman figuras dotadas sólo de cabeza, brazos y piernas. La presencia de unidades discretas, en el lenguaje verbal, se revela a todos los niveles, y de los rasgos distintivos a los fonemas, de los fonemas a los morfemas y de éstos a las cadenas textuales todos los niveles parecen abiertos al análisis. En cambio, al nivel de los supuestos códigos icónicos estamos ante un panorama mucho más ambiguo. La experiencia de la comunicación visual parece hecha a propósito para recordarnos que, si comunicamos mediante códigos FUERTES (la lengua verbal) y a veces fortísimos (el Morse), con mucha mayor frecuencia nos encontramos ante códigos muy DEBILES e imprecisos, mutables y definidos groseramente, en que las variantes admitidas prevalecen con mucho sobre los rasgos pertinentes.

En la lengua verbal hay muchos modos de pronunciar un fonema o una palabra, con una gran variedad de entonación y de acento, y, sin embargo, la emisión '*etic*' siempre es reconocible '*émicamente*'. Los límites entre [dz] y [tz] están intensamente codificados.

Pero en el universo de la representación visual existen infinitos modos en que puedo dibujar una figura humana. Puedo evocarla mediante contrastes de luz y de sombra, bosquejarla con unas pocas pinceladas o pintarla con realismo minucioso y maniático, y puedo representarla sentada, de pie,

tendida, de tres cuartos, de perfil, mientras bebe, mientras baila... Es cierto que puedo decir «hombre» verbalmente en centenares de dialectos y lenguas, pero aun cuando se tratara de decenas y decenas de miles, todos estarían codificados debidamente, mientras que los miles y miles de maneras de dibujar a un hombre no son previsibles. Además, los diferentes modos de expresar «hombre» verbalmente sólo son comprensibles a quien conozca una lengua determinada, mientras que las miles de maneras de dibujar a un hombre son comprensibles a muchos sujetos no especialmente adiestrados (aunque se haya dicho con razón que ciertas modalidades de representación no resultan comprensibles a quien no esté habituado a ellas).

Por consiguiente, en el caso de las imágenes tenemos que ocuparnos de bloques macroscópicos, TEXTOS, cuyos elementos articulatorios son indiscernibles.

Es cierto que se pueden realizar pruebas de conmutación para mostrar hasta qué punto es reconocible una figura determinada y qué rasgos hay que alterar para cambiar su significado, pero esa operación permitiría codificar sólo una parte infinitesimal del proceso representativo.

En otras palabras, nos encontramos ante el fenómeno de textos que todo el mundo *comprende* de algún modo sin conseguir explicar el *porqué*. En las representaciones icónicas las relaciones contextuales son tan complejas que parece imposible separar las unidades pertinentes de las variantes libres. También se pueden distinguir unidades pertinentes discretas, pero, cuando están individuadas, parecen disolverse sin poder funcionar en un nuevo contexto. A veces existen vastas configuraciones, a veces pequeños segmentos de línea, puntos, zonas oscuras, como en el dibujo esquemático de un rostro en que dos puntos inscritos en un círculo pueden representar los ojos, mientras que un pequeño semicírculo representa la boca; pero basta cambiar el contexto o incluso las simples relaciones de orden entre esos elementos, y el círculo representará perfectamente un plato, el pequeño semicírculo un plátano y los dos puntos dos avellanas. Así, pues, aun cuando parecen existir, las figuras icónicas no corresponden a los fenómenos porque *no tienen ningún valor de oposición fijo* dentro del sistema. Su valor de oposición no depende del sistema, *sino como máximo del contexto*. Por tanto, nos encontramos ante una masa de 'idio-

lectos', algunos de ellos reconocibles por todos, algunos por muy pocos; las variantes libres superan a los rasgos pertinentes, o, mejor, las variantes se vuelven rasgos pertinentes y viceversa, según los contextos y las circunstancias. Así que los signos icónicos, en caso de que existan, duran el espacio de una mañana.²⁹

En definitiva, al llegar a este punto, nos vemos obligados a considerar los llamados 'signos icónicos' como (a) TEXTOS VISUALES que (b) no son ANALIZABLES ULTERIORMENTE ni en signos ni en figuras.

Que un llamado signo icónico sea un texto queda probado por el hecho de que su equivalente verbal no es una palabra, sino, en el mejor de los casos, un acto de referencia, un acto de habla. No existe nunca un dibujo de un caballo que responda al término /caballo/: se podrá interpretar según los casos como /un caballo negro que galopa/, /este caballo está corriendo/, /¡mira qué caballo más bello!/ o incluso mediante un enunciado científico del tipo de /todos los caballos tienen las siguientes propiedades.../. Fuera de contexto, las unidades icónicas no tienen estatuto y, por lo tanto, no pertenecen a un código; fuera de contexto, los 'signos icónicos' no son signos verdaderamente; como no están codificados ni (como hemos visto) se asemejan a nada, resulta difícil comprender por qué significan. Y, sin embargo, significan. Así, pues, hay razones para pensar que un TEXTO ICONICO, más que algo que depende de un código, es algo que INSTITUYE UN CODIGO. Como vamos a ver en la sección siguiente.

²⁹ Esto explica también por qué una persona que sabe hablar no provoca demasiada curiosidad ni parece tener una habilidad particular, mientras que a una persona que sabe dibujar se la considera 'diferente': sabe articular de acuerdo con leyes desconocidas los elementos de un código que el grupo ignora (cf. también Metz, 1964, pág. 84). Eso conduciría a afirmar que existen tantos 'códigos icónicos' como estilos personales de los diferentes autores e, incluso, de las obras. Lo que quedará confirmado en parte por lo que vamos a decir sobre el IDIOLECTO estético. Pero, por otra parte, en muchos procesos comunicativos más homogeneizados (comunicaciones de masa, emblemas, etc.), los códigos se reducen y rigen enteros grupos de obras visuales, a veces toda la producción de un período.

3.5.10. La eliminación de los 'signos icónicos'

Los signos icónicos están motivados y regidos por convenciones; a veces siguen reglas preestablecidas, pero con mayor frecuencia parecen ser ellos mismos los que instauran reglas. En el caso de algunos textos, se llega como máximo a una prudente HIPOCODIFICACION. Otras veces, la constitución de semejanza, aunque esté regida por operaciones convencionadas, parece remitir más a mecanismos perceptivos que a hábitos culturales. En el límite se encuentran textos que parecen PROMETER UNA REGLA más que seguirla.

Al llegar a este punto, ante resultados tan decepcionantes, sólo parece posible una decisión: *la categoría de iconismo no sirve para nada*, confunde las ideas porque no define un solo fenómeno ni define sólo fenómenos semióticos. El iconismo representa una colección de fenómenos agrupados, si no al azar, por lo menos con gran largueza de ideas, de igual modo que en la Edad Media la palabra /peste/ abarcaba una serie de enfermedades muy diferentes.

Pero, si profundizamos más, descubrimos que no sólo el concepto de signo icónico es el que entra en crisis. *Es el propio concepto de signo el que resulta inservible*, y la crisis del iconismo es simplemente una de las consecuencias de un colapso mucho más radical.

El concepto de 'signo' no sirve, cuando se lo identifica con el de 'unidad' de signo y de correlación 'fija': y, si deseamos seguir hablando de signos, encontraremos signos que resultan de la correlación entre una TEXTURA EXPRESIVA bastante imprecisa y una PORCION DE CONTENIDO vasta e imposible de analizar; y encontraremos artificios expresivos que transmiten diferentes contenidos según los contextos, verificando en definitiva lo que ya hemos afirmado en 2.1., a saber, que las funciones semióticas son muchas veces el resultado transitorio de estipulaciones del proceso y de las circunstancias.

Los signos icónicos no son los únicos que son sensibles a las circunstancias. No se los puede clasificar como categoría única, porque algunos de los procedimientos que regulan los llamados signos icónicos pueden también circunscribir otros

tipos de signos, mientras que varios procedimientos que regulan otros tipos de signos intervienen en la constitución de los llamados signos icónicos.

Así, pues, lo que hemos identificado durante esta larga crítica del iconismo no son ya tipos de signos, sino MODOS DE PRODUCCION DE FUNCIONES SEMIOTICAS. El proyecto de una tipología de los signos siempre ha estado equivocado radicalmente y por eso ha conducido a tantas incongruencias. Como vamos a ver en la sección siguiente, si lo sustituimos por el proyecto de una tipología de los modos de producir las funciones semióticas, podremos englobar en el marco de esa nueva taxonomía tanto las funciones semióticas aisladas como las unidades textuales globales que asumen el papel de funciones de signo macroscópicas e hipocodificadas, macrounidades textuales que seguramente desempeñan una función de significación, pero en las que es imposible identificar unidades 'gramaticales'.³⁰

Naturalmente, al llegar aquí surge el problema de si todavía es posible hablar de códigos también en relación con dichas macrounidades y si existen macrounidades significantes NO CODIFICADAS (lo que nos volvería a conducir a la oposición entre signos análogos y signos arbitrarios).

Todos estos problemas vamos a discutirlos a lo largo de la sección siguiente, que no elabora una tipología de *modi significandi*, sino una tipología de *modi faciendi signa*.

³⁰ Como es sabido, Peirce estableció el programa de una tipología de los signos (del que realizó sólo una parte, 10 tipos de los 66 programados) en que cada signo aparece como un 'haz' de diferentes categorías de signo. Y, por consiguiente, ni siquiera para Peirce existe nunca un signo icónico como tal, pero puede existir un Sinsigno Icónico que es al mismo tiempo un Rema y un Cualisigno, o un Legisigno Icónico Remático (2.254). No obstante, la clasificación era todavía posible para Peirce, porque sus diferentes tricotomías clasificaban los signos desde puntos de vista distintos y, sobre todo, porque se aceptaba la idea de que los signos no eran sólo unidades gramaticales, sino que podían ser también una frase, todo un texto, incluso un libro. Así, pues, el éxito parcial de la empresa de Peirce (junto con su fracaso casi completo) nos advierte que, si deseamos hacer una tipología de los signos, debemos, ante todo, renunciar a la identificación entre signo y unidad gramaticalizada y ampliar, en cambio, la definición de signo a cualquier tipo de correlación que instituya relación entre dos fúntivos, independientemente de su tamaño y analiticidad.

3.6. TIPOLOGIA DE LOS MODOS DE PRODUCCION DE SIGNOS

3.6.1. Una clasificación cuadrimensional

La clasificación de los modos de producción e interpretación de signos presentada en la figura 39 tiene en cuenta cuatro parámetros:

(i) el TRABAJO FISICO necesario para producir la expresión (que va del simple reconocimiento de objetos o fenómenos preexistentes a la invención de expresiones inéditas y no codificadas);

(ii) la relación tipo-espécimen (*ratio facilis* o *difficilis*);

(iii) el CONTINUUM POR FORMAR, que puede ser HOMOMATERICO o HETEROMATERICO: un *continuum* es homomaterico cuando la expresión está formada de la misma materia que el posible referente y heteromaterico en todos los demás casos (en los que, si no está motivado por un vínculo causal con el posible referente, el *continuum* puede elegirse arbitrariamente);

(iv) el MODO y la COMPLEJIDAD DE LA ARTICULACION, que va de sistemas que prescriben unidades combinatorias precisas (codificadas e hipercodificadas) a sistemas que presentan textos no analizados.

La tabla registra el modo en que se producen físicamente las expresiones y no el modo en que están en correlación con el contenido; sin embargo, dicho modo es consecuencia de dos decisiones que se toman antes o después de la producción de la expresión. Por ejemplo, en el caso de reconocimiento

de SINTOMAS existe indudablemente una motivación preestablecida, debida a una experiencia precedente que ya ha demostrado la existencia de una relación física entre un agente y un resultado; no obstante, se ha *decidido por convención* que el resultado debía estar en correlación con la idea de *dicho agente en cualquier circunstancia*, aunque no se tenga la seguridad de la presencia del agente. En el caso de palabras (clasificables entre las UNIDADES COMBINATORIAS) la correlación se plantea después de la producción de la unidad física y en cualquier caso es independiente de su organización (y esta suposición es válida, aun cuando, por casualidad, se verificase la hipótesis de un origen 'icónico' del lenguaje verbal).

Por estas razones dos objetos no homogéneos como un síntoma y una palabra se colocan en la misma casilla horizontal en correspondencia con las correlaciones por *ratio facilis*, independientemente de las razones por las que se han elegido dichos objetos como expresión de un contenido determinado. Ambos tipos de objetos podrían ser construidos por una máquina que 'conozca' sólo expresiones, mientras que una segunda máquina podría asignar a esas expresiones un contenido: en otros términos, las dos expresiones están motivadas de forma diferente, pero funcionan del mismo modo, cuando van insertas como fúntivos en una correlación convencionalizada.

Por otro lado, están los objetos regidos por *ratio difficilis*, motivados por la organización semántica de su contenido (cf. 3.4.9.), de modo que carece de importancia si han estado en correlación a partir de experiencias anteriores (como en el caso de una huella, en el que el análisis semántico del contenido preexiste a la expresión) o si el contenido resulta de la invención de la expresión (como en el caso de muchas pinturas).

Por tanto, el modo motivado mediante el que se los ha escogido no afecta al hecho de que se produzcan de acuerdo con *ratio difficilis*: están en correlación con ciertos aspectos del semema correspondiente, con lo que se convierten en expresiones cuyos rasgos son al mismo tiempo rasgos semánticos y, por tanto, marcas semánticas transformadas y pro-

yectadas en el plano sintáctico.³¹ *Una máquina que haya recibido instrucciones para producir semejantes objetos debería haber recibido también instrucciones semánticas.*³²

Los objetos registrados en las casillas correspondientes al parámetro 'relación tipo-espécimen' parecen (de acuerdo con las costumbres establecidas en las clasificaciones tradicionales) 'signos'. Pero no lo son: más que nada representan abreviaciones cómodas que podrían volver a traducirse, por ejemplo, colocando en lugar de /huellas/ expresiones como /producir huellas/ o en lugar de /vectores/ expresiones como /imponer un movimiento vectorial/.

Como máximo, se puede hablar de huellas o de ejemplos como de *objetos físicos* que, a causa de ciertas características formales suyas, se prestan a entrar en una correlación de signo y a convertirse, así, en funtivos. Mejor todavía sería decir que, desde el punto de vista semiótico, son CONJUNTOS DE RASGOS, que pueden transmitir o no un contenido según el sistema en que vayan insertos. Así ocurre que a veces pueden funcionar *por sí solos* como signos (o bien como significantes) y a veces no.

Entonces, ha de quedar claro que toda la tabla de la figura 39 enumera entidades físicas y procedimientos potencialmente dispuestos a la función semiótica, pero que podrían subsistir, aunque la función semiótica no estuviera instituida.

Por otro lado, es evidente que se los produce *para signi-*

³¹ Todo eso exige una vez más que se evite la falacia verbocéntrica: la representación semántica de una expresión determinada debe y puede contener también marcas no verbales, como direcciones, disposiciones espaciales, relaciones de orden, etcétera. El contenido de /perro/ debe tener entre sus marcas también imágenes de perros, de igual forma que el contenido de un perro tiene entre sus marcas también el concepto «perro» y la propia palabra correspondiente. Semejante enciclopedia semántica, ya postulada en 2.11.3., es naturalmente más una *hipótesis reguladora* que materia de conocimiento individual global: es la representación social virtual, con cuya postulación se pueden explicar las posibilidades de descodificación y los actos de comunicación.

³² Sin embargo, eso no constituye la diferencia entre máquina digital y máquina analógica, porque también una máquina analógica puede producir especímenes dependientes de *ratio facilis* (véase el análisis y la transmisión de la señal televisiva).

TRABAJO FÍSICO REQUERIDO PARA PRODUCIR LA EXPRESIÓN	Reconocimiento	Ostensión	Reproducción	Inventión
RATIO DIFFICILIS RELACION TIPO-ESPECÍMEN	huellas	ejemplos; muestras ficticias	vectores	congruencias proyecciones grafos
RATIO FACILIS	síntomas; indicios	estiliza- ciones	estímulos programa- dos	pseudounidades combinatorias
CONTINUUM POR FORMAR	Heteromatórico motivado	Homomatórico	Heteromatórico arbitrario	
MODO DE ARTICULACIÓN	Unidades gramaticalizadas preestablecidas, codificadas e hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinenzación			Textos propuestos e hipocodificados

Figura 39

ficar, y el modo como se los produce los vuelve aptos para significar contenidos específicos. Por ejemplo, una expresión verbal como */mass media/* es el resultado de dos de los procedimientos enumerados en la figura 39, cada uno de los cuales depende de una relación doble tipo-espécimen: se compone de dos UNIDADES COMBINATORIAS organizadas en sucesión VECTORIAL; en cambio, un dedo apuntado es a un tiempo un VECTOR y una UNIDAD COMBINATORIA. Por consiguiente, entidades como VECTOR y PROYECCION *no son tipos de signos* como se consideraba a los 'índices' o a los 'iconos'. De hecho, tanto las PROYECCIONES como las HUELLAS pueden aparecer como iconos, pero las primeras suponen un *continuum* elegido libremente y las segundas un *continuum* motivado, mientras que ambas (regidas por *ratio difficilis*) van motivadas por el tipo del contenido; y, sin embargo, las huellas son 'reconocidas', mientras que las proyecciones son 'inventadas'. HUELLAS y VECTORES parecen, las dos, semejantes a 'índices', pero dependen de dos relaciones tipo-espécimen diferentes.

Además, ciertas categorías (como las MUESTRAS FICTICIAS) entran en dos rúbricas por lo que se refiere al trabajo que suponen, y son el resultado tanto de una OSTENSION como de una REPRODUCCION.

En los párrafos siguientes vamos a aclarar todos estos problemas y estas distinciones, aparentemente bizantinas. Lo único que aquí nos interesaba era advertir que en la figura 39 no aparecen clasificados *tipos de signos*, sino sólo TIPOS DE ACTIVIDADES PRODUCTIVAS, que, por interacción recíproca, pueden dar acceso a funciones semióticas distintas, ya aparezcan éstas como unidades codificadas o como textos codificantes.

3.6.2. Reconocimiento

El RECONOCIMIENTO se produce cuando un objeto o acontecimiento o fenómeno determinado, producido por la naturaleza o por la acción humana (intencionalmente o no) y existente como un hecho en un mundo de hechos, lo entiende el destinatario como expresión de un contenido deter-

minado, ya sea gracias a una correlación codificada anteriormente o porque el destinatario plantee directamente una posible correlación.

Para que se lo pueda considerar como el funtuvo de una función semiótica, debe verse el objeto *como si* se lo hubiera producido por ostensión, reproducción o invención o en correlación con un tipo determinado de *ratio*. Así, pues, el acto de reconocimiento reconstituye el objeto como HUELLA, SÍNTOMA o INDICIO. Interpretar el objeto reconocido significa ponerlo en correlación con una posible causa física que funcione como su contenido, después de haberse aceptado convencionalmente que la causa física actúa como productora no intencional del signo.

Ha de quedar claro que *la causa, en la medida en que se infiere por abducción, es puro contenido*. El objeto puede ser también falsificado o reconocido erróneamente como huella, síntoma, indicio, mientras que, en realidad, lo causan agentes casuales: pero, aun en ese caso, expresa su contenido, aunque la causa, como referente, no subsista.

En el RECONOCIMIENTO DE LAS HUELLAS la expresión está formada de antemano. El contenido es la clase de los posibles productores de las huellas. *La ratio es difficilis*. La forma de la expresión va motivada por la forma del supuesto contenido y tiene las mismas marcas visuales y táctiles del semema correspondiente, aunque no siempre represente la huella del mismo modo las marcas del semema.

Por ejemplo, el tamaño del productor de la huella determina o motiva el tamaño de ésta, pero una ley de semejanza establece que el tamaño de la huella es mayor que el de aquél (aunque sólo sea infinitesimalmente); el peso del productor de la huella motiva la profundidad de ésta, pero el procedimiento está regido por una regla proporcional (es decir, una analogía del tipo delineado en 3.5.4.).

Por ejemplo, en el caso de las huellas digitales, el tamaño no es parámetro pertinente, dado que significan su contenido aunque se las agrande exageradamente (como puede ocurrir durante la atestación de un experto en un proceso). Una huella recuerda al mismo tiempo una metonimia y una metáfora: como esta última, parece 'semejante' al productor de la huella y lo representa,

e, igual que la primera, se la admite como *prueba* de una contigüidad pasada con el productor de la huella. Anotación que sirve para distinguir las huellas de los indicios y de los síntomas, con tal de que se tenga presente que la presunta 'contigüidad con el producto de la huella' no es materia de verificación empírica y es más que nada efecto de una labor presuposicional realizada para fines de referencia.

Todo esto significa que, en cualquier caso, hay que APRENDER a reconocer las huellas (o a falsificarlas). Las huellas están codificadas: un cazador debe aprender a distinguir la huella de una liebre de la de un conejo.

Si además quiere conocer las huellas de animales que no haya visto nunca, otro cazador debe enseñarle. En la medida en que están codificadas, las huellas se basan en sistemas de oposiciones en que intervienen rasgos pertinentes. No se puede decir que la semiótica haya realizado hasta ahora investigaciones rigurosas sobre dichos sistemas, y probablemente un salvaje sabría más sobre ellos que los semiólogos. En cualquier caso ha de quedar claro que las huellas no son signos sino *objetos insertables en una función semiótica*. Lo que llamamos rastro de un animal (y que tiene función significante) es algo más que la huella clasificada en la figura 39: un rastro de animal no sólo supone parámetros táctiles o espaciales, sino también indicaciones vectoriales (cf. 3.6.5.). De hecho, un rastro se interpreta también en el sentido de su dirección, y la dirección es otro rasgo falsificable: se puede herrar a los caballos en sentido inverso para engañar a los seguidores con respecto a la dirección que se sigue.

Cuando se interpreta como huella y vector, un rastro no provoca la simple dignificación de una unidad de contenido (un gato, un soldado enemigo, un caballo), sino un auténtico discurso («un caballo ha pasado por aquí, hace tres días, yendo en esa dirección») y, por lo tanto, el rastro suele ser un texto.³³

La dinámica de la correlación de las huellas quedará aclarada mejor cuando hablemos de las transformaciones de las PROYECCIONES (cf. 3.6.9.), y de hecho se las reconoce *como si* se las hubiera proyectado intencionalmente. Igual que las proyecciones, también las huellas pueden aparecer como textos complejos, en la

³³ Cuando Robinson Crusoe descubre el rastro de Viernes en la playa, el rastro denota convencionalmente «hombre», pero connota también «descalzo». Impreso en la arena con un rasgo de dirección, el contexto //huella + posición + dirección// constituye un texto que significa «un hombre ha pasado por aquí».

medida en que son el resultado de diferentes productores a un tiempo: y en ese caso será difícil reconocerlas como unidades codificadas.

Pero en la presente sección vamos a limitarnos a hablar de huellas codificadas, que corresponden a un contenido igualmente codificado, y, por tanto, de MACROUNIDADES analizables en rasgos más analíticos.

En cualquier caso, las huellas están MOTIVADAS DOBLEMENTE, ya sea por la organización de su contenido o por la relación (presupuesta) con la causa; por tanto, una huella es un objeto HETEROMATERIAL (la huella de la pata de un gato en el fango está formada en una materia que no tiene nada que ver con el gato), pero está MOTIVADA estrictamente por su causa.

Las huellas están codificadas convencionalmente, *pero la convención nace de la experiencia anterior*: es decir, que la decisión de poner en correlación *esa* expresión con *ese* contenido ha ido sugerida por una serie de referencias y de inferencias basadas en circunstancias todavía no codificadas, y ha ido provocando ASERTOS METASEMIOTICOS.³⁴ A medida que se ha asociado la experiencia de determinado fenómeno y determinada configuración imprecisa, se ha PLANTEADO a continuación como regla.

En el RECONOCIMIENTO DE LOS SINTOMAS la expresión está formada de antemano. El contenido es la clase de todas las causas posibles (alteraciones orgánicas o funcionales). La *ratio* es *facilis* (las manchas rojas en el rostro no transforman marcas semánticas del «sarampión»). Sin embargo, en la representación del semema correspondiente deben registrarse entre las marcas también los síntomas (constituye una característica semántica del sarampión la de provocar manchas rojas en el rostro).

Así es como se pone en correlación un síntoma con la noción de su causa: la noción del síntoma es marca del semema de la causa y, por consiguiente, es posible poner los funitivos en correlación metonímica (por un procedimiento de *pars pro toto*). Sin embargo, el procedimiento metonímico *marca a marca* (y, por tan-

³⁴ Robinson creía ser el único ser vivo sobre la isla: por tanto, el texto originario desencadena un trabajo de inferencias y presuposiciones que lo conduce a la conclusión «no soy el único hombre aquí» o bien «hay otro hombre en la isla». Lo que supone una serie de asertos metasemióticos sobre la naturaleza de la isla.

to, la presencia del referente) no es *condición necesaria* para el funcionamiento semiótico del síntoma. De hecho, los síntomas, como es sabido, pueden falsificarse.

Por ser la *ratio facilis*, sería incorrecto hablar de una 'iconicidad' de los síntomas: éstos no son en absoluto semejantes a su contenido.

Cuando los síntomas no están codificados de antemano, su interpretación es materia de inferencia y conduce a INSTITUCIONES DE CODIGO.

Los síntomas pueden usarse en actos de referencia (el humo puede querer decir «*allí arriba hay fuego*»), y en ese caso la referencia va de una causalidad probada y codificada (contigüidad del tipo 'efecto *pro causa*') a la DEDUCCION del agente causador.

En el RECONOCIMIENTO DE LOS INDICIOS se individualizan ciertos objetos (u otros tipos de rastro que no sean huellas) dejados por el agente causador en el lugar del efecto, de modo que pueda inferirse la presencia del agente a partir de su presencia *pasada*. Es evidente que, cuando se usan en actos de referencia, *los indicios funcionan de modo opuesto exactamente a los síntomas*: a partir de una contigüidad probada y codificada (del tipo de 'poseído *pro* poseedor') se obtiene por ABDUCCION una posible presencia del agente causador.

Para realizar la abducción, el objeto debe ser reconocido *convencionalmente* como perteneciente a una clase precisa de agentes. Así, si en el lugar del delito encuentro una dentadura postiza, puedo inferir de ello que por allí ha pasado un fulano desdentado.

Si en la sede de un partido político que haya sufrido un allanamiento encuentro un distintivo del partido contrario, puedo inferir de ello que los autores del allanamiento son los adversarios de las víctimas (evidentemente, los indicios son *muy fáciles de falsificar*, y en casos de ese tipo siempre se falsifican).

En realidad, salvo casos tan evidentes como un distintivo, los indicios *raras veces están codificados*, y con mayor frecuencia su interpretación es materia de inferencia más que de decodificación de funciones de signo: lo que hace que las novelas policíacas sean más apasionantes que las diagnósis médicas comunes, y a Poe le habría beneficiado muy poco para su éxito narrativo que las habitantes de la rue Morgue, en lugar de ser asesinadas por un mono enorme, hubieran muerto de sarampión.

Podríamos decir que huellas e indicios, aun codificados, son 'nombres propios', porque se refieren a un agente individual. Ese hecho no impediría considerarlos vehículos de contenido, porque nada impide a una entidad de contenido ser *una clase de un solo miembro* (cf. 2.9.2.). Pero, en realidad, raras veces se interpretan las huellas y los indicios como referibles a un agente individual preciso. Cuando Robinson descubre la huella de Viernes, no sabe en absoluto quién la ha podido dejar: para él, el rastro *significa* sólo "ser humano". Después del encuentro con Viernes, Robinson será probablemente capaz de expresar la proposición «este hombre es probablemente el que ha dejado la huella en la playa», pero, hasta que no ha sabido que en la isla sólo había un hombre, no ha sido capaz de referirla a un individuo preciso. La denotación primaria de la expresión era «humano-pie» y el resto ha seguido siendo puramente materia de inferencia. *Es muy difícil imaginar una huella que remita a un referente sin la mediación de un contenido.*³⁵ El único caso sería aquel en que se vea a un productor de huella en el momento de dejarla; pero en ese caso la huella no constituiría el elemento de un signo, porque no estaría *en ausencia* del productor de la huella sino *en su presencia* (véase el caso de los espejos en 3.5.5.).

Lo mismo ocurre con los indicios. Aunque sepa que determinado individuo concreto del círculo de íntimos del asesinado lleva dentadura postiza, la dentadura postiza encontrada denota para mí ante todo «individuo desdentado» y el resto es una vez más materia de inferencia.

³⁵ Cuando un rastro no está previamente codificado, se piensa que cualquier otro punto sobre el rastro corresponde a un punto sobre la superficie del productor del rastro. En ese caso la huella parecería un *índice*, en el sentido de Peirce. Efectivamente, en esos casos la huella más que un signo es un ACTO DE REFERENCIA. Como tal se la verifica. Pero verificar una mención (cf. 3.3.5.) significa comparar las propiedades del significante con las reconocidas al objeto mencionado. Lo que conduce a afirmar que para entender el rastro de objeto desconocido como índice habría que conocer el objeto. Supongamos entonces que un explorador descubra el rastro de un animal nunca visto: se pensaría que puede reconstruir la naturaleza del animal productor del rastro *proyectando hacia atrás*. Pero para abducir el animal como causa de la huella, hay que tener ya algún esquema general del

Por otro lado, existen indicios que están hipercodificados. Si en el mismo lugar del delito encuentro una pipa, estoy materialmente seguro de que por allí ha pasado un hombre, porque una regla social establece que los hombres fuman en pipa y las señoras (habitualmente) no. Lo contrario ocurriría si encontrara una barra de pintarse los labios. Si después resulta que los dos indicios han sido dejados por culpables sexualmente irregulares, tanto peor para el detective: también la irregularidad en las costumbres sexuales representa un caso de violación del código socialmente reconocido, y la de que alguien 'hable' violando el código es una eventualidad que la teoría de la producción de signos debe prever.³⁶

3.6.3. *Ostensión*

La OSTENSION se produce cuando un objeto o fenómeno determinado, producido por la naturaleza o por la acción humana (intencionalmente o no) y existente como hecho en un mundo de hechos, resulta 'seleccionado' por alguien y 'mostrado' como la expresión de la clase de objetos de que es miembro.

contenido. Así, el explorador debe empezar a interpretar el rastro como si lo hubieran dejado varias clases de animales *conocidos* para después extrapolar la forma de la pata del animal *desconocido*. Así, pues, no está trazando en absoluto una especie de línea ideal del rastro material a puntos materiales sobre la superficie del productor de la huella: está usando toda una serie de contenidos como *huellas que hacen de mediación*. En otras palabras, abduce un código desconocido usando los detritos de códigos conocidos. Por otra parte, sólo en historias de ciencia-ficción aparecen huellas de algún No-Sé-Qué-Absoluto. Y en esos casos es tan difícil remontarse hasta la naturaleza del productor de la huella, que se prefiere resolver el problema llamándole /La Cosa/.

³⁶ Supongamos que encontramos sobre la acera una huella de un pie enorme. La primera inferencia ingenua sería «por aquí ha pasado un gigante». Pero una de las marcas de «gigante» es «legendario». Así, pues, se descubre un signo que menciona algo que no existe: por consiguiente, la expresión constituye una mentira. Si esa mentira se hubiera dicho con palabras, no habría tenido nada de cómica; pero representada con una imagen hace reír: se trataba de una broma (huellas de esa clase, en blanco, se encuentran en las aceras de Milán, no sabemos si obra de bromistas o por motivos publicitarios: el caso es que primero nos sorprenden y después nos divierten). ¿Por qué hace reír la imagen falsa, mientras que la frase mentirosa no suele hacerlo?

La ostensión representa el primer nivel de SIGNIFICACION ACTIVA y es el artificio usado en primer lugar por dos personas que no conocen la misma lengua.

A veces el objeto está en conexión con un índice gestual, a veces se lo 'coge' y muestra efectivamente; en cualquier caso, no se lo considera como espécimen ni como referente, sino que se lo usa como *expresión de un contenido más general*.

Se ha hablado mucho de la 'significación por ostensión' (véase, por ejemplo, Wittgenstein, 1945, 29-30) y Swift ha descrito un lenguaje puramente ostensivo a propósito de los sabios de la isla de Laputa que llevaban en un saco todos los objetos de que debían hablar.

Observamos que para expresarse ostensivamente se requiere una especie de estipulación tácita o explícita de pertinencia. Si, por ejemplo, muestro un paquete de cigarrillos *Nazionali* con filtro a un amigo que sale a hacer compras, la ostensión puede significar bien «compra cigarrillos» bien «compra *Nazionali* con filtro». Probablemente, en este último caso añadiría artificios indicales, como dar golpecitos con el dedo en la parte de la cajetilla que lleva escrita la marca. Otras veces son necesarias diferentes especificaciones: por ejemplo, para establecer si, al mostrar una cajetilla de cigarrillos, quiero expresar «cigarrillos» o «cajetilla de cigarrillos». A veces la ostensión transmite todo un discurso: si muestro imperativamente a alguien mis zapatos puedo querer decir «mis zapatos necesitan una limpieza» o «limpie mis zapatos». En este caso, el objeto es al mismo tiempo el significante y el referente de un acto de referencia. En otras palabras, es como si transmitiese «zapatos (ostensión) + estos (indicio en función de acto de referencia) + zapatos (referente)».

La teoría de las ostensiones resuelve definitivamente el problema de los '*intrinsically coded acts*' o de los SIGNOS CONTIGUOS de que hemos hablado en 3.5.8., y sin que

Porque es fácil producir palabras, pero no tan fácil producir huellas, que suelen ser el resultado de producción no intencional; y la perfección de la imagen requiere más talento que la corrección de una frase. Así, lo falso divierte por dos razones: (a) es un caso elemental de talento artístico; (b) falsifica algo que habitualmente no se considera falsificable, es decir, el producto de un agente intencional. Se supone que los hombres mienten, pero no las cosas: y, por lo tanto, *hacer que una cosa mienta resulta extraño*. Por eso se ríe.

haya que admitir que una parte del referente constituye parte del significante: el objeto, visto como pura expresión, está hecho *de la misma materia* que su posible referente. Esa es la razón por la que todos los signos ostensivos son HOMO-MATERICOS.

En principio, la producción de ostensiones parece depender de una *ratio difficilis*, porque la organización de la expresión va determinada por la organización del contenido; no obstante, constituyen expresiones formadas ya de antemano y, por tanto, hay que considerarlas como regidas por *ratio facilis*. Por esa razón en la tabla 39 aparecen clasificadas a medio camino entre las dos *rationes*. Como objetos, están ya producidos, y no se plantea el problema de su *ratio*; como funciones semióticas, participan del de ambas *rationes*.

Otra característica de las ostensiones es que pueden funcionar de dos modos: como 'nombres' (expresiones convencionales de una *unidad* cultural: un cigarrillo significa «cigarrillo») o como *descripciones intensionales* de las propiedades del semema transmitido. De hecho, puedo mostrar un cigarrillo para expresar «un cigarrillo es un cuerpo cilíndrico de tal tamaño, que contiene tabaco envuelto en una hoja de papel transparente, etc.»

La ostensión es el único caso en que un doble puede usarse como signo: en ese caso la relación tipo-espécimen se convierte en una relación espécimen-espécimen, y eso explica por qué coinciden en las ostensiones *ratio facilis* y *ratio difficilis*.

Eso conduciría a decir que en las ostensiones es bastante inútil intentar distinguir expresión y referente: pero no es del todo cierto. Supongamos que existe una multitud de personas en la que cada una de éstas muestre un pedazo de pan (diferente de los demás en forma y peso), al tiempo que grite ¡¡más!!/. La identidad entre referente y expresión desaparece al instante, porque el pan como expresión funciona sólo en la medida en que se revelan, por estipulación de pertenencia, sólo algunos de los rasgos que lo caracterizan; la multitud está pidiendo pan y no una barra de pan de tamaño preciso. Los panes concretos, privados de muchas de sus características individuales, funcionan como signos.

Sin embargo, existen diferentes modalidades de ostensión. La más típica se da cuando se selecciona un objeto para expresar la clase de que es miembro, y esa selección instituye un EJEMPLO. El mecanismo que rige la elección es el de

la sinécdoque (del tipo de 'el miembro por la clase'). A veces sólo se selecciona una parte del objeto para expresar el objeto entero (y, por tanto, su clase): ése es el caso de las MUESTRAS. También ese mecanismo está regido por una sinécdoque (del tipo de *pars pro toto*'). Ejemplos de muestras son precisamente las 'muestras' de tela (una porción de tela por todo el corte) o las citas musicales, en que un inicio silbado puede significar la Quinta de Beethoven. Un ejemplo de muestra 'metonímica' puede ser el bisturí que representa «cirujano».

Goodman (1968) observa que puede exhibirse una muestra como *muestra de muestras*. De igual forma, una palabra polisílaba puede considerarse como ejemplo de todas las palabras polisílabas. Como en ambos casos hay un doble, elegido o producido, no para ejemplificar las propiedades físicas de otros individuos, sino las propiedades metalingüísticas del semema correspondiente (véase nota 25), se requiere un discurso precedente, destinado a estipular un nivel de partida. Sin esa convención preliminar, la ostensión de la palabra /polisílabo/ se entendería como la descripción de las propiedades de todas las palabras del mismo tipo léxico y no de cualquier clase de lexemas polisílabos, entre ellos la palabra /monosílabo/.

Al observar la tabla 39, advertirá el lector que existe también una categoría de muestras, las MUESTRAS FICTICIAS, que aparecen registradas tanto entre las ostensiones como entre las reproducciones. Estos son los procedimientos que Ekman y Friesen (1969) clasificaban como '*intrinsically coded acts*' (cf. 3.5.8.).

Si finjo golpear a alguien con un puño, deteniendo la mano antes de que se cumpla el acto, expreso el significado «te doy un puñetazo» (con la connotación de «estoy bromeando» o «estoy jugando») y se podría decir que estoy realizando una ostensión normal. Pero, en realidad, no he escogido un gesto formado de antemano, sino que lo he recreado y, al recrearlo, lo he despojado materialmente de algunas de sus marcas sintácticas (por ejemplo, la trayectoria es incompleta y está sólo 'esbozada'). Así, pues, he REPRODUCIDO (y no ostentado) una parte del gesto como muestra de todo el gesto. Esa es la razón por la que esos SIGNOS CONTIGUOS son al mismo tiempo ostensiones y reproducciones.

La mímica pertenece a esta categoría y también las onomatopeyas totales (es decir, la imitación realista de un sonido determinado, en la medida en que es diferente de una onomatopeya 'estilizada' como la palabra /trueno/).³⁷ También las muestras ficticias son homomatéricas, porque la reproducción se realiza usando la misma materia del modelo parcialmente reproducido. Por tanto, llamar 'icónicas', como las imágenes, también a las onomatopeyas totales significa categorizarlas impropriamente, porque las imágenes (clasificables como proyecciones, cf. 3.6.7.) son heteromatéricas, mientras que las onomatopeyas totales son homomatéricas.

En cuanto que reproducciones homomatéricas, las onomatopeyas totales están regidas por *ratio facilis*, mientras que las imágenes, como proyecciones heteromatéricas, posibilitadas por reglas de transformación, están regidas por *ratio difficilis*.

Que los signos contiguos son materia de convención y, por tanto, de codificación lo revela el hecho de que, para que se los use como fúntivos, requieren una estipulación previa.³⁸

3.6.4. Reproducciones de unidades combinatorias

Este modo de producción rige los artificios expresivos más conocidos, los que para algunos constituyen el único ejemplo de 'signos' auténtico. Las reproducciones más realizadas son los sonidos de la lengua verbal: unidades expresivas producidas por *ratio facilis*, formando un *continuum* totalmente ajeno al de los posibles referentes, y puestas en correlación arbitrariamente con una o más unidades del contenido. Pero esa correlación de unidad a unidad no es típica sólo de las reproducciones. También el reconocimiento y la ostensión individualizan unidades, y muchos síntomas, indicios,

³⁷ Cuando en una película *western* los indios emiten el grito del coyote, esa 'onomatopeya total' desempeña un papel doble: para los indios es un artificio arbitrario, que sirve para transmitir informaciones codificadas; para los blancos, es una muestra ficticia destinada a significar «coyote» y es un acto de referencia que intenta comunicar «aquí hay un coyote», mientras que, en realidad, debería mencionar la presencia de los indios. *Por tanto, constituye un caso de mentira.*

³⁸ Los signos de amenaza en broma, si no están codificados previamente, se toman en serio, es decir, no como MUESTRAS FICTICIAS, sino como SINTOMAS. Y si un observador ingenuo mirase a Marcel Marceau sin conocer las convenciones de la mímica, creería encontrarse ante un loco.

huellas, ejemplos y muestras son casos de correlación de unidad a unidad. Así, pues, todas las funciones semióticas que dependen de una reproducción, de una ostensión o de un reconocimiento, permiten la articulación de unidades para componer textos. No obstante, parece que entre las reproducciones se pueden clasificar los casos más evidentes de unidades combinables, y no sólo los sonidos de la lengua, sino también los ideogramas, los emblemas (como las banderas), las notas musicales, muchas señales de tráfico, los símbolos de la lógica formal o de la matemática, los rasgos proxémicos, etc.

Es cierto que las palabras pueden analizarse en unidades pertinentes menores, mientras que eso no siempre es posible con un ideograma o un emblema. Pero eso significa solamente que *la reproducibilidad de las expresiones se realiza a diferentes niveles de pertinencia y puede estar sujeta a una o más articulaciones*. Durante los años sesenta la semiótica ha estado dominada por una peligrosa tendencia verbocéntrica en virtud de la cual sólo se reconocía dignidad de lenguaje a sistemas que presentasen (o parecieran presentar) la característica de la *doble articulación* (cf. las discusiones de Lévi-Strauss, 1961, 1962, y la crítica en Eco, 1968).

Pero varios estudios han mostrado que existen sistemas con dos articulaciones, con una sola articulación, sin articulación alguna, e incluso sistemas con tres articulaciones.³⁹ Por

³⁹ Prieto (1966), en el texto citado, muestra que existen diferentes tipos de sistemas articulados de modos diferentes. Distingue entre: (a) *códigos sin articulación*, entre los cuales figuran los *códigos* de sema único (como el bastón blanco del ciego que significa gracias a la oposición 'presencia vs ausencia') y los *códigos de significante cero* (como la enseña almirante a bordo, cuya presencia denota la presencia del almirante sobre la nave, y la ausencia de contrario); (b) *códigos con la segunda articulación*, en los que se encuentran unidades desprovistas de significado que forman unidades provistas de significado que no se pueden combinar de otro modo (como, por ejemplo, números de autobús con dos cifras, en que el número significa la línea, pero las cifras aisladamente no tienen significado); (c) *códigos con la primera articulación*, en que unidades provistas de significado, pero que no pueden analizarse de otro modo, se combinan en sintagmas mayores (como, por ejemplo, la numeración de las habitaciones de un hotel, en que la primera cifra indica el piso y la segunda la posición de la habitación); (d) *códigos con dos articulaciones*, en que figuras carentes de

tanto, el concepto de unidad combinatoria debe resultar más flexible de lo que pretende la falacia verbocéntrica.⁴⁰

Por tanto, resulta difícil fijar en abstracto los diferentes niveles de articulación de los diferentes sistemas. En ciertos casos lo que desde un punto de vista parece como elemento de primera articulación se convierte en elemento de segunda, desde otro punto de vista: y ocurre también que, bajo el impulso de necesidades técnicas, se abordan los elementos no analizables ulteriormente de un sistema determinado para identificar en él articulaciones microestructurales que resultan pertinentes operativamente para los fines de intervenciones analíticas (que, sin embargo, no afectan a las características semióticas del propio sistema).

significado se componen en unidades dotadas de significado, que, a su vez, se combinan en sintagmas (como en el lenguaje verbal). Véase en Eco, 1968, sec. B., la propuesta de un *código de tres articulaciones*, el cinematográfico.

⁴⁰ De hecho, se pueden concebir otros códigos y articulaciones móviles. Un ejemplo típico (que integra los de Prieto) son las cartas de la baraja, que cambian el valor de las articulaciones según el juego (que, por lo tanto, hace de código) o dentro del propio juego. La matriz de las cartas de la baraja contempla: a) *elementos diferenciales de valor numérico*: de uno a diez (las imágenes del rey, de la reina y del infante son puros artificios de reconocimiento: de hecho, son valores numéricos elevados); b) *elementos diferenciales de valor heráldico*: oros, copas, espadas y bastos; c) *combinaciones de (a) y (b)*; el siete de espadas; d) *posibles combinaciones de varias cartas*: por ejemplo, tres ases. En el póker los elementos (a-b) son elementos de segunda articulación carentes de significado (figuras) que se componen para formar elementos (c) de primera articulación (con posible valor significativo; si tengo un as en la mano sé que permite combinaciones muy interesantes), los cuales se combinan, en sintagmas del tipo (d) que posee la plenitud del significado: *trío de ases*, *escalera de color*, etc. No obstante, según la situación del juego, los elementos (a) o (b) pueden pasar a estar más o menos dotados de valor diferencial: en una *escalera* los elementos (b) tienen valor nulo (si debo tener un cinco, es indiferente que sea de corazones o de piques), mientras que en *color* son los elementos (a) los que tienen valor nulo y los (b) los que tienen valor diferencial, y en *escalera de color* los dos vuelven a cobrar valor. En cambio, si juego a la Escoba, son sobre todo los elementos (a) los que tienen valor significativo, porque puedo sumar tres y cinco para dar ocho. En la Mona un solo elemento (c) adquiere valor de oposición con respecto a todos los demás con los que no puede emparejarse, con lo que provoca la derrota de quien lo tenga al final.

El ejemplo más macroscópico lo ofrece el análisis lingüístico de un sistema de elementos pertinentes para los fines de una semiótica de la narratividad: si en una historia interviene la función «victoria del protagonista», dicha función puede expresarse con diferentes artificios lingüísticos, cuya articulación en monemas y morfemas es, sin embargo, irrelevante desde el punto de vista del sistema de la narratividad (tanto es así, que la función permanece invariable, aunque se exprese en otra sustancia, es decir, por ejemplo, mediante imágenes cinematográficas en lugar de palabras).

Un ejemplo más sutil lo ofrecen los artificios fotomecánicos o electrónicos mediante los cuales una imagen se descompone en unidades mínimas, ya sea para imprimirla en un periódico o para que un computador la analice y reproduzca. En tales casos incluso la *Gioconda* puede analizarse en una serie de unidades desprovistas de significado pictórico (auténticas figuras), cuya articulación sucesiva da origen a la imagen reconocible. Por ejemplo, Huff (1967) ha analizado y producido imágenes descomponibles en: (i) unidades elementales proporcionadas cada una de ellas por dos puntos de tamaño diferente y capaces de proporcionar cinco combinaciones posibles; (ii) una serie infinita de puntos de distinto tamaño que permiten graduaciones continuas; (iii) unidades elementales formadas por reagrupamientos de tres puntos de tamaño variable, capaces de combinarse en cuatro series diferentes (tres pequeños y ninguno grande; dos pequeños y uno grande; uno pequeño y dos grandes; ninguno pequeño y tres grandes); (iv) serie de puntos de dos tamaños, etc. Esas unidades mínimas supondrían especies de auténticos *rasgos distintivos*, es decir, color, densidad, forma, posición, y así sucesivamente. Un s-código de esa clase tiene naturaleza binaria, articula figuras discretas (aunque obtenidas por graduación de n -tuplos) y es totalmente accesible a traducciones mediante algoritmos. Otras experiencias de ese tipo son las sugeridas por Moles (1968), Soulis y Ellis (1967), Cralle y Michael (1967), en las que también hay alternativas ofrecidas por computadores analógicos. Todo esto conduciría a decir, por lo menos a primera vista, que muchos de los llamados signos icónicos (y que aquí vamos a clasificar entre las 'invenciones' y, por tanto, entre las 'transformaciones') se pueden concebir, de hecho, como unidades combinatorias. Lo que desgraciadamente no es cierto, porque el proceso analítico de que hemos hablado no afecta lo más mínimo a la naturaleza semiótica de los fenómenos pictóricos: no altera la relación tipo-espécimen ni define el fenómeno visual en cuanto función semiótica.

Semejantes experimentos se refieren más que nada a *la naturaleza física de la señal* y a los códigos técnicos que regulan la

transmisión de la información. Hay que clasificarlos entre los fenómenos de ingeniería de la información de que hemos hablado en 1.4.4. Se trata de *transformaciones de expresión a expresión por cambio de continuum*, en que para realizar la misma forma expresiva en substancia diferente se procede a un microanálisis de la substancia original, y puesto que la materia cambia, se intenta obtener con otros medios el mismo efecto perceptivo.

No obstante, semejantes experimentos nos muestran que, aun en casos de señal 'densa' y de los llamados signos 'analógicos', existen posibilidades técnicas de análisis y de reproducción: y esas demostraciones pueden reducir la diferencia entre fenómenos analizables y fenómenos indicados expeditivamente como imposibles de analizar y, por tanto (lo mismo desde el punto de vista estético que desde el semiótico), "inefables".

En cuanto al problema de las articulaciones de los signos lingüísticos —que constituyen uno de los ejemplos más satisfactorios de unidad combinatoria— remitimos a la vasta bibliografía específica sobre el tema.⁴¹

3.6.5. Reproducciones de estilizaciones y de vectores

Se pueden reproducir: (a) elementos que pueden combinarse con otros elementos *del mismo sistema* para componer funtivos claramente reconocibles; y ése es el caso de los signos verbales y de los demás artificios considerados en 3.6.4.; (b) elementos de repertorios estructurados groseramente, reconocibles a partir de mecanismos perceptivos y puestos en correlación con operaciones de hipercodificación en gran escala, y no necesariamente combinables con otros elementos del mismo sistema; y ése es el caso de las ESTILIZACIONES; (c) elementos de uno o más sistemas *diferentes* para componer un funtivo claramente reconocible; y ése es el caso de los VECTORES.

Entendemos por ESTILIZACION ciertas expresiones aparentemente 'icónicas', que de hecho son el resultado de

⁴¹ Cf. una bibliografía sobre las articulaciones en los diferentes lenguajes, además de en Prieto (1966) y Martinet (1960), en la exposición que figura en Eco (1968).

una convención que estipula su reconocibilidad en virtud de su coincidencia con un tipo expresivo no estrictamente prescriptivo que permite muchas variantes libres.

Un ejemplo típico de estilización son las figuras de las cartas de la baraja. Ante un Rey de oros, no reconocemos necesariamente «hombre + Rey», pero captamos inmediatamente la denotación «Rey de oros», siempre que se hayan respetado ciertos elementos pertinentes. Lo mismo ocurre con las figuras del ajedrez, en que los rasgos pertinentes son todavía más reducidos, hasta el punto de que es posible jugar con figuras diferenciadas sólo por el tamaño. Son estilizaciones todos los iconogramas codificados, como ciertas imágenes de tipo casi 'heráldico', la Virgen, el Sagrado Corazón, la Victoria, el Diablo. En semejantes casos, la denotación inmediata (el hecho de que transmitan «mujer», «hombre» u otra cosa) es materia de INVENCION regida por *ratio difficilis*, pero su reconocibilidad en términos iconográficos está regida por *ratio facilis* y se debe a la presencia de rasgos reproducibles y reconocibles convencionalmente. Por consiguiente, la imagen pictórica del Demonio es un enunciado visual que es al mismo tiempo bien una PROYECCION (una invención) bien la REPRODUCCION de una unidad hipercodificada.

Efectivamente, cuando vemos el Rey de oros o una imagen del Sagrado Corazón, nos preguntamos si la imagen representa una figura humana, no realizamos una interpretación aventurada y tentativa encaminada a captar, mediante una especie de 'proyección del revés' la organización de un tipo de contenido que todavía se nos escapa (como ocurriría ante un cuadro que represente a una mujer o a un hombre en actitud no convencional): reconocemos una configuración en gran escala como si fuera un rasgo elemental e imposible de analizar. Si se han respetado ciertas propiedades generales, la relación entre la expresión y su contenido convencional es inmediata. El contenido persiste hasta tal punto, que podría perfectamente transmitirse sin recurrir a esas marcas visuales determinadas. Y, de hecho, es posible jugar a las cartas con cartoncitos en los que se haya escrito /Rey de corazones/, /siete de oros/, etc. El iconograma es una 'etiqueta'.

Una lista de estilizaciones abarcaría varios repertorios

de expresiones convencionalizadas, cada una de ellas dependiente de un subcódigo:

(i) emblemas heráldicos, como los blasones nobiliarios u obispaes;

(ii) onomatopeyas esquemáticas como /suspirar/ o /maullar/, que no son sino onomatopeyas totales degeneradas, originariamente producidas como muestras ficticias (cf. 3.6.3.), ya aceptadas como expresiones arbitrariamente puestas en correlación con el contenido;

(iii) rasgos macroambientales codificados, como (en tipología arquitectónica) la casa, el hospital, la iglesia, la calle, la plaza;

(iv) imágenes homogeneizadas de objetos complejos, como las imágenes de automóviles usadas en la publicidad;

(v) géneros musicales (la marcha, la música *thrilling*, etc.);

(vi) géneros literarios y artísticos (la fábula, el *western*, la comedia bufa, la escena pastoral, etc.);

(vii) todos los elementos de los códigos de reconocimiento examinados en 3.5., en que un leopardo va caracterizado por las manchas, una tigresa por las tiras, una vez que se haya expresado una marca genérica de «felinidad» gracias a procedimientos transformativos;

(viii) los iconogramas estudiados por la iconografía (la Natividad, el Juicio Final, Judith y Holofernes, etc.);

(ix) las connotaciones valorativas preestablecidas transmitidas por artificios iconográficos, como la sugerencia kitsch de «clasicismo» vinculada a cualquier imagen de templo griego;

(x) otras caracterizaciones, como aquella por la que un perfume determinado connota inmediatamente «seducción» o «lujuria», mientras que otro connota «limpieza» o «inocencia», el incienso connota «religiosidad», etc.

Más allá de ciertos límites, es muy difícil distinguir una estilización de una invención y muchas pinturas son textos

llenos de estilizaciones e invenciones entretreídas de modo inextricable: piénsese en una Anunciación del siglo xv o del xvi, en que el aspecto y las posiciones de los actores son materia de estilización, pero el contenido del cuadro no se agota en absoluto en la comunicación del hecho de que lo que se represente sea la visita del Arcángel a María. Generalmente, es el destinatario quien elige interpretar el cuadro como estilización o como invención: un archivador de reproducciones en colores para enciclopedia archivará varias obras, de Fra Angelico a Lorenzo Lotto, como «Anunciaciones» sin considerar los contenidos que las diferencian, mientras que un historiador del arte, interesado por el tratamiento de los volúmenes o de los colores, dejará de lado el contenido transmitido por las estilizaciones para indagar los contenidos transmitidos por los elementos inventivos de los diferentes cuadros.

Lo mismo ocurre en el caso de muchas composiciones musicales que, en momentos diferentes de la vida de cada uno, primero se han afrontado como textos complejos que requerían una interpretación aventurada y apasionada de sus propiedades menos convencionales, y en determinado momento, cuando el oído ya estaba 'habitado', se han recibido simplemente como unidades hipercodificadas en gran escala y se han clasificado como «la Quinta», «la segunda de Brahms» o incluso como «música». Esas estilizaciones son *catacresis de invenciones precedentes*, textos que han transmitido y podrían transmitir un discurso complejo y que ahora se asumen en función de 'nombres propios'.

Por imprecisa que sea, su reproducción siempre se acepta como espécimen satisfactorio y son la prueba de que la *ratio difficilis*, a fuerza de una continua exposición al proceso y a la adaptación comunicativos, genera *ratio facilis*.

Las estilizaciones (como, por otra parte, los vectores) se combinan con otros artificios para componer signos y discursos: unidades combinatorias visuales más estilizaciones dan señales de tráfico como «esta vía está prohibida a los vehículos pesados» o bien «prohibido adelantar» y «se ruega no hacer ruido porque hay un hospital cerca».

Ahora vamos a examinar otro tipo de artificios combinables con elementos de otros sistemas: los VECTORES.

El ejemplo clásico que ya hemos presentado en 2.11.4., 2.11.5. y 3.5.7. es el del dedo apuntado: realiza rasgos dimensionales como //longitud// y //apicalidad//, que son unidades combinatorias reproducibles, pero *se mueve* también hacia algo y ese rasgo de //direccionalidad// orienta la atención del destinatario de acuerdo con parámetros 'de derecha a izquierda' y 'de izquierda a derecha'. El destinatario no debe seguir físicamente la dirección indicada (ni debe haber algo necesariamente en dicha dirección, cf. 2.11.5.), porque, de hecho, hay dos direcciones, la perceptible físicamente como MARCA SINTACTICA del dedo y la significada como MARCA SEMANTICA. El rasgo direccional es producido de acuerdo con *ratio difficilis*, porque la dirección producida es la misma de que se habla.

Por otra parte, existen otros tipos de vectores en que hay que despojar el concepto de dirección de sus marcas espaciales para entenderlo como 'progresión'. Son artificios vectoriales el aumento o descenso del volumen del sonido en los rasgos paralingüísticos; una interrogación, 'dicha' o 'entonada', es un hecho de vectorialización. Tampoco la naturaleza de una melodía se capta sólo en virtud de las unidades combinatorias que en ella intervienen, sino también en virtud de su sucesión (//do-sol-mi-do// y //do-mi-sol-do//, a pesar del empleo de las mismas unidades combinatorias, constituyen dos melodías diferentes en virtud del elemento vectorial). Por tanto, también los 'indicadores de frase' (o 'indicadores sintagmáticos') o la sucesión de las palabras en el sintagma, son fenómenos vectoriales.⁴² En /Pablo pega a Ramón/ la dirección de la frase (espacial en la frase escrita y temporal en la frase pronunciada) hace comprensible el contenido: así, pues, la vectorialización no es un 'signo' (así como Morris pensaba en los signos 'formadores'), sino un RASGO, un elemento sintáctico que transmite una porción de contenido (los vectores están amoldados a la

⁴² Toda la semántica generativa se ocupa (aunque no se dé cuenta de ello) de vectores que se presentan en la representación semántica 'profunda'. Los conceptos de "government", "command" y "embedding" son conceptos vectoriales y se refieren a disposiciones jerárquicas, relaciones de 'encima y debajo' y 'antes y después'. En este sentido, la vectorialización debería considerarse como un rasgo contextual, con lo que se negaría lo que hemos afirmado en 2.9.3., a saber, que la representación del semema debe abarcar también las reglas de combinación contextual. En principio, dado que un vector es una posición en

ratio difficilis).⁴³ Sólo en casos muy limitados un solo vector puede dar origen a una función semiótica, como en el caso de los gruñidos interrogativos o afirmativos (los cuales parecen, sin embargo, más que nada estilizaciones; son vectores originariamente

la cadena espacial o temporal (o lógica), una vez que se admite la representación de un semema como un predicado de varios argumentos se podría considerar que cualquier representación semántica proporciona también una selección contextual que establece la función del argumento en un contexto determinado:

$$x \begin{cases} (cont_v(x,y)) - d_{\text{Agente}} \\ (cont_v(y,x)) - d_{\text{Objeto}} \end{cases}$$

Pero semejante solución plantea otro problema: la posición vectorial que hay que representar, ¿es la que se realiza en estructura superficial o la que se realiza en estructura profunda? Lakoff (1971a) sugiere que una expresión como */Sam claimed that John had dated few girls/* puede leerse bien como */Sam claimed that the girls who John had dated were few/* bien como */The girls who Sam claimed that John had dated were few/*. Naturalmente, la vectorialización en la estructura superficial se presta a la ambigüedad y sólo la correcta vectorialización del cuantificador en la representación profunda ayuda a aclarar el detalle. Por otra parte, el trabajo de producción de signos (y, en particular, la adecuación al código) consiste precisamente en proyectar la representación semántica profunda en la superficial mediante una serie de "constricciones". Las constricciones son reglas que establecen precisamente cómo deben realizarse los vectores en superficie. Pero entonces la representación semántica profunda (tal como la entiende la teoría generativista) aparece como una jerarquía de vectores en función de interpretante que actúa como explicación metalingüística del trabajo subyacente de producción de signos. Así, pues, actúan vectorializaciones en la representación metalingüística de una teoría semántica, en la representación semántica de las posibilidades combinatorias de un semema determinado, y en el propio trabajo de inferencia y presuposición que preside la interpretación textual. Puesto que las gramáticas transformacionales, las semánticas interpretativas y las semánticas generativas no han resuelto todavía definitivamente esos problemas, la naturaleza de los vectores verbales sigue siendo todavía muy compleja y requiere otras verificaciones. Pero resulta por lo menos curioso que precisamente en los casos en que se presupone que hay unidades combinatorias, digitalización, convención, aparezca tan violentamente, en segundo plano, la presencia de algo 'icónico', es decir, sin contar la metáfora, el problema de los vectores. Otra demostración más, en caso de que siguiera siendo necesaria, de que también los problemas lingüísticos resultan esclarecidos por una investigación semiótica sobre los modos de producción de signos que actúan igualmente dentro y fuera del universo verbal.

⁴³ En muchas lenguas la posición del lexema en la estructura superficial no representa el rasgo vectorial que permite la eliminación

regidos por *ratio difficilis*, que han sufrido procesos de catacresización y son reproducibles y comprensibles por *ratio facilis*).

3.6.6. Estímulos programados y unidades pseudocombinatorias

A medio camino entre las reproducciones y las invenciones hay dos tipos de artificios que hasta ahora la semiótica no ha definido suficientemente.

El primer artificio consiste en la disposición de *elementos no semióticos destinados a provocar una respuesta refleja en el destinatario*. Un resplandor de luz durante una representación teatral, un sonido insoportable durante una ejecución musical, una excitación inconsciente, todos esos artificios que se clasifican más que nada como estímulos pueden ser conocidos por el emisor como *estimuladores de un efecto determinado*: por tanto, el emisor no posee un conocimiento semiótico, porque, para él, un estímulo determinado tiene por fuerza que conseguir producir un efecto determinado. En otras palabras, existe función semiótica cuando el estímulo representa el plano de la expresión y el *efecto previsto* el plano del contenido.

correcta de la ambigüedad. Por ejemplo, en italiano se puede decir /Giovanni ama Maria/ (“Giovanni ama a Maria”), pero (aunque sea con matices poéticos) se puede decir también /ama Maria Giovanni/ (“ama a Maria Giovanni”). En este segundo caso la posición no permite identificar al agente (mientras que existe una posición en representación profunda que debe permitirlo). Sin embargo, hay motivos para decir que en casos así el vector espacial o temporal va sustituido por un vector paralingüístico, es decir, por un conjunto de pausas y entonaciones. Es decir, que se dice /ama Maria, ¡Giovanni!/ (y, como se ve en la transcripción grafémica, dichas entonaciones van sustituidas por la coma y por la señal de exclamación). Sanders (1974) recuerda también que en español se puede decir bien /Manuel me presentó a ti/, donde las posiciones indican una sucesión, bien /Manuel te me presentó/. Pero en este segundo caso me parece que se trata de una hipercodificación típica, en el sentido de que se trata de una frase hecha.

No obstante, el efecto no puede ser totalmente previsible, especialmente cuando va inserto en un contexto bastante complejo. Supongamos que el hablante esté elaborando un discurso de acuerdo con las leyes de la retórica judicial e intente provocar un efecto de piedad y comprensión. Puede pronunciar sus frases con voz sollozante y con vibraciones infinitésimas que *podrían* sugerir su deseo de llorar... Esos artificios suprasedgmentales podrían funcionar bien como artificios paralingüísticos bien como meros síntomas que revelan su estado de ánimo; pero pueden ser también estímulos que él introduce *conscientemente* en el discurso para provocar un movimiento de identificación en los oyentes e inducirles determinado estado emotivo. En ese caso está usando dichos artificios como ESTIMULACIONES PROGRAMADAS, aunque no esté seguro del efecto que provocarán. Así, pues, el hablante se encuentra a medio camino entre la ejecución de determinada regla de estimulación y la propuesta de nuevos elementos no convencionalizados que podrían (o no) reconocerse como artificios semióticos. A veces el hablante no está seguro de la relación de necesidad entre un estímulo y un efecto determinados, y, más que poner en ejecución un código, lo que está haciendo de hecho es experimentar e intentar INSTITUIR uno.

Por eso, semejantes artificios ocupan una posición intermedia entre la reproducción y la invención y pueden ser o no artificios semióticos, con lo que constituyen una especie de *umbral ambiguo*. Por consiguiente, aunque las cadenas expresivas de estimulaciones programadas puedan analizarse en unidades discretas, el contenido correspondiente sigue siendo una NEBULOSA DISCURSIVA. Así es como una expresión, compuesta de unidades reproducibles y analizables y regida por *ratio facilis*, puede generar en el plano del contenido un discurso muy vago.

Entre las estimulaciones programadas vamos a clasificar (i) todas las SINESTESIAS verificables en poesía, música, pintura, etc., (ii) todos los llamados signos 'EXPRESIVOS' y teorizados por artistas (como Kandinsky), es decir, aquellas configuraciones visuales que convencionalmente *se supone* transmiten determinadas emociones, incluidas las estudiadas por los teóricos de la empatía; pero, en la medida en que esos artificios parezcan mantener una relación de motivación con fuerzas psíquicas y reproducir una dinámica interior, deberán tenerse en cuenta también al hablar de las proyecciones; por último, (iii) todas las producciones de ESTIMULOS SUBSTITUTIVOS descritas en 3.5.8. y (iv) muchas de las proyecciones de que vamos a hablar en 3.6.7. Sin embargo, hay que distinguir entre estimulaciones programadas y artificios codificados de forma más explícita y aptos para expresar emo-

ciones, como los movimientos del cuerpo, las expresiones faciales registradas por la cinésica y por la paralingüística.

Otro tipo de operaciones semióticas espurias son las PSEUDOUNIDADES COMBINATORIAS, cuyo ejemplo más típico lo constituye un cuadro abstracto o una composición de música atonal. Aparentemente, un cuadro de Mondrian o una composición de Schoenberg son perfectamente reproducibles y están compuestos de unidades combinatorias, las cuales no están dotadas de significado, sino que siguen reglas exactas de combinación. Nadie puede negar que en esos casos existe un plano de la expresión perfectamente articulado, *pero lo que sigue imprecisado es el plano del contenido*, abierto a cualquier interpretación. En ese caso sentimos la tentación de hablar, más que de funciones semióticas, de SEÑALES ABIERTAS que invitan al destinatario a la atribución de un contenido, con lo que lo desafían a la interpretación (Eco, 1962). Podemos llamarlas FUNCIONES PROPOSICIONALES (VISUALES O MUSICALES) que lo único que esperan es que se las ponga en correlación con un contenido, y están disponibles para diferentes correlaciones.

Así, al escuchar grupos musicales de estilo postweberiano se identifican unidades musicales reproducibles y combinables, y a veces se identifica también su regla de combinación. Más compleja resulta la interpretación ante un cuadro informal y experimentos de música 'aleatoria' y 'neodadá', en que hay GALAXIAS TEXTUALES carentes de la más mínima regla previsible, con lo que parece imposible seguir hablando de pseudocombinación; y, en el fondo, se trata de fenómenos artísticos a los que Lévi-Strauss (1964) negaba naturaleza lingüística y capacidad articuladora.

Podemos responder que en esos casos toda la textura de la materia de la expresión, con su ausencia de reglas, se opone a los sistemas de reglas que rigen el arte anterior, con lo que crea una especie de macrosistema en que manifestaciones de ruido se oponen a manifestaciones de orden. Solución que presentaría la ventaja de la elegancia formal y explicaría varios fenómenos de arte informal y obligaría a reconocer como semióticos fenómenos en que la ausencia de la más mínima característica semiótica se pone de relieve *precisamente para hacer resaltar la ausencia de fenómenos semióticos*, con el resultado de obtener cierta significación de «negación». Fenómeno que estaría emparentado con el de

un silencio ostentado *para comunicar la negativa a comunicar* (cf. Watzlawick, 1967).

Pero existe otra razón por la que esos tipos de arte pueden aspirar al rango de pseudocombinaciones: y los propios artistas nos proporcionan la clave, cuando afirman que lo que desean es explorar las leyes de la materia que usan, las vetas de la madera, los grumos de color, el moho del hierro, las vibraciones de los *clusters* sonoros y buscar en ellos formas, relaciones, nuevas configuraciones visuales o auditivas. El artista descubre al nivel del *continuum* expresivo nuevas posibilidades de segmentación, a las que las organizaciones expresivas anteriores no habían atribuido nunca carácter pertinente. Esos nuevos rasgos formales son tan fáciles de reconocer que un ojo medianamente diestro no encuentra la más mínima dificultad para distinguir un cuadro de Pollock de uno de Dubuffet, una composición de Berio de una de Boulez. *Señal de que hay una organización de nuevas unidades combinatorias*: dicha organización no sigue un código, sino que lo INSTITUYE, y la obra asume también valor metalingüístico.

En tales casos, existen tres órdenes de problemas: (i) una segmentación ulterior del *continuum* expresivo, que se vuelve muy importante en la caracterización de los textos con función estética, como veremos en 3.7.; (ii) la complejidad de la segmentación en los diferentes niveles, por la que en ciertos niveles de analiticidad sigue siendo imposible identificar las unidades que intervienen (lo que explica por qué en la *Neue Musik* las ejecuciones raras veces son reproducibles e, incluso cuando hay una partitura que prescribe determinados comportamientos ejecutivos, se deja mucho espacio para la participación inventiva del instrumento o del cantante); (iii) la INVENCION de un nuevo nivel de expresión.

Sin embargo, en la tabla 39, las pseudocombinaciones aparecen registradas entre los modos de producción regidos por *ratio facilis*, porque, en la medida en que son reproducibles, no les queda más remedio que reproducir el tipo expresivo, aunque estén a medio camino entre la función semiótica y la señal "abierta". Cuando sus unidades no se pueden identificar, entonces ni siquiera son reproducibles, y, por lo tanto, permanecen en una zona imprecisada entre las funciones semióticas y la propuesta de nuevas posibilidades de manipulación física del *continuum*. Al contrario, las estimulaciones programadas se han clasificado, como los ejemplos y las muestras, a medio camino entre *ratio facilis* y *ratio*

difficilis, porque, como saben los teóricos de la empatía, a pesar de todo, siempre existe un vínculo motivado entre una forma física y cierta sensación, de modo que las estimulaciones programadas se colocan entre los casos de estilización y los de proyección inventiva.

3.6.7. *Invención*

Definimos como INVENCION un modo de producción en que el productor de la función semiótica escoge un nuevo *continuum* material todavía no segmentado para los fines que se propone, y sugiere una nueva manera de darle forma para transformar dentro de él los elementos pertinentes de un tipo de contenido.

La invención representa el caso más ejemplar de *ratio difficilis* realizada en una expresión heteromatórica. Puesto que no existen precedentes sobre el modo de poner en correlación expresión y contenido, hay que INSTITUIR de algún modo la correlación y volverla aceptable.

Está claro que una expresión producida por *reconocimiento* es comprensible a causa de una experiencia anterior que ha puesto en correlación una unidad de contenido con una unidad de expresión.

Está claro que se reconoce una expresión producida por *ostensión* porque nos remite a los mecanismos fundamentales de la abstracción, al convertir una entidad determinada en representante de la clase a que pertenece.

Está claro que se reconoce una expresión producida por *reproducción*, porque se trata de identificar los rasgos del tipo expresivo puestos en correlación convencionalmente con un contenido determinado.

En todos estos casos, ya se trate de *ratio facilis* o de *ratio difficilis*, se reconoce la correspondencia entre tipo y espécimen a causa de la preexistencia del tipo como producto cultural, aunque sea un tipo del contenido.

El tipo, tanto el de expresión como el de contenido, se analiza en sus marcas y *se transforma* en espécimen.

Podemos representar este procedimiento por la figura 40

en que las x son propiedades pertinentes del tipo y las y elementos variables:⁴⁴

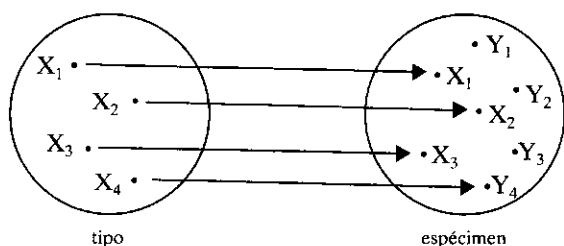


Figura 40

En casos de *ratio facilis* el paso de tipo a espécimen no presenta graves problemas: se trata sólo de reproducir propiedades del tipo en el material que éste prescribe. En el caso de un fonema el tipo prescribe, por ejemplo, 'labial-sonora' (sobrentendiendo: mediante fonación humana) y, por lo tanto, establece cómo se produce una [b].

Con la *ratio difficilis* surgen más dificultades: en este caso, como ya hemos dicho, el tipo es una unidad de contenido, un semema, sus propiedades son marcas semánticas y en principio no están relacionadas con *continuum* material alguno.

Entonces, podemos preguntarnos qué significa transformar las propiedades pertinentes de un vaso de vino para producir (o reconocer) la marca húmeda dejada por un vaso de vino en una mesa. Pero la cuestión está formulada de forma equivocada, por-

⁴⁴ Las páginas que siguen proceden de una serie de discusiones que después dieron origen a algunos números de la revista *VS*; recordemos las contribuciones de Volli (1972), Krampen (1973) y las intervenciones de Bettetini, Farassino, Casetti, Metz, Verón, Osmond-Smith, etc. Estas páginas aprovechan libremente los resultados de muchas de las observaciones dispersas por esos diferentes artículos. He obtenido también sugerencias directas o indirectas de discusiones con Tomas Maldonado, T. A. Sebeok y Roman Jakobson.

que parte de un prejuicio referencial. En realidad, la marca de un vaso de vino no debe poseer en absoluto las propiedades del objeto 'vaso de vino', sino las de la unidad cultural «marca de un vaso de vino». Y, si nos fijamos más detenidamente, vemos que en este caso la representación semántica de esa entidad no consta de más de cuatro marcas, a saber: «círculo», «diámetro x», «rojo», «húmedo». Transformar dichas marcas en otro material significa simplemente realizar INTERPRETANTES QUIMICOS Y GEOMETRICOS de los semas citados. Una vez hecho eso, el espécimen está realizado, es reconocible, adecuado al tipo. Así, pues, no se puede decir que la huella de una liebre sea tan 'icónica' como la imagen de una liebre: en el primer caso, el tipo preexiste y está muy culturalizado; en el segundo, no lo está, salvo en casos de profunda estilización.

El problema que podría surgir sería, como máximo, éste: ¿en qué sentido un círculo de determinado diámetro, concretado en el plano de una mesa en materia húmeda, reproduce las marcas semánticas «círculo» y «diámetro x»? Pero esta pregunta no es diferente de la relativa a la reconocibilidad de un fonema: ¿en qué sentido se reconoce una sonora labial como sonora labial? La respuesta la hemos dado ya en 3.4.7. y 3.4.8.: existen parámetros acústicos que permiten el reconocimiento, y esa reconocibilidad, basada en mecanismos perceptivos normales, constituye un POSTULADO y no un teorema de la semiótica. Ahora bien, como (cf. 3.4.2.) las diferentes expresiones se realizan de acuerdo con parámetros distintos, lo que distingue el reconocimiento del círculo del de la labial es sólo una diferencia entre parámetro espacial y parámetro acústico.

No obstante (puesto que existe una diferencia) los rasgos acústicos que rigen la reproducibilidad del fonema no son marcas de contenido, mientras que los rasgos espaciales que rigen la reproducibilidad de la huella lo son. Y ésta es la diferencia entre *ratio facilis* y *difficilis*, que, sin embargo, no impugna el principio de reconocibilidad del rasgo concretizado.

Ahora bien, si observamos la figura 39, advertimos que en todos los casos de *ratio difficilis* nos encontramos ante tipos de contenido en que parte de las marcas, las más importantes, son TOPOSENSIBLES, es decir, que son configuraciones espaciales o VECTORES. Lo que nos remite al problema tratado en 2.7.2.: no todas las marcas semánticas son verbalizables. Cuando lo son, han realizado un máximo de

abstracción; y en principio (como muestra la reproducibilidad de configuraciones visuales complejas mediante computadores), también las marcas toposensibles más complejas pueden descomponerse en series de algoritmos; no obstante, también en expresiones matemáticas que presenten la marca a través de coordenadas, subsisten indicaciones vectoriales. Y, en cualquier caso, en la experiencia común topamos directamente con la dificultad de verbalización sin que nos ayude la posibilidad de descripción en términos trigonométricos. Así, la disposición espacial de los elementos de la huella de una liebre no puede describirse verbalmente. Y, sin embargo, sería aventurado sacar la conclusión de que la huella no tiene 'existencia cultural' y no puede 'pensarse'. Ahora bien, decir que se puede 'pensar' y que existe un 'pensamiento visual' sería una afirmación extrasemiótica. Pero sí es afirmación semiótica decir que puede INTERPRETARSE, y su transformación en algoritmo es precisamente un modo posible, aunque raras veces realizado, de interpretación. El hecho de que el dibujo obtenido por el algoritmo sea más esquemático que la huella real no hace sino confirmar la tesis de estas páginas, es decir, que la noción cultural de la huella (el semema correspondiente) no coincide con el modelo perceptivo ni con el objeto correspondiente.

El proceso que va del modelo perceptivo al modelo semántico y de éste al modelo expresivo regido por *ratio difficilis*, puede esquematizarse como en la figura 41:

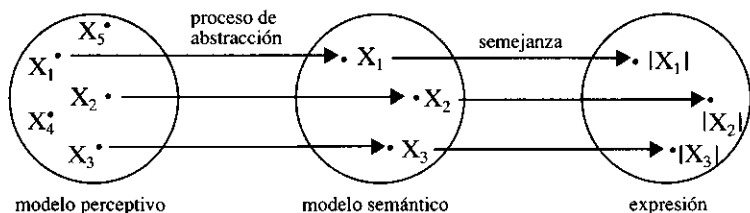


Figura 41

En otras palabras, dado un modelo PERCEPTIVO como representación 'densa' de una experiencia determinada, asig-

nando al objeto percibido x las propiedades $x_1, x_2, x_3, \dots, x_n$, apenas se realiza la experiencia cultural, el modelo perceptivo da origen a un modelo SEMANTICO que conserva sólo algunas de las propiedades de la representación densa. No todas las propiedades conservadas tienen por qué ser verbalizables: algunas de ellas pueden ser toposensibles.

Al llegar a este punto, podemos expresar el modelo semántico mediante artificios EXPRESIVOS. Si las marcas no fuesen toposensibles, bastaría con una correlación planteada arbitrariamente; puesto que en caso de toposensibilidad la correlación es MOTIVADA, deberá seguir reglas de TRANSFORMACION.

Volviendo a la figura 41, el primer tipo de transformación no ha de explicarse en términos semióticos, porque sigue las reglas que rigen cualquier clase de proceso de abstracción (aunque ya se haya sugerido la posibilidad de un estudio semiótico de los propios mecanismos de la percepción y de la inteligencia); por tanto, nos encontramos en el umbral de uno de esos límites 'políticos' de que hablábamos en la introducción.

En cambio, el segundo tipo de transformación es afín al que rige la semejanza entre dos triángulos, y es el mecanismo que hemos definido como transformación en sentido semiótico: "Cualquier correspondencia biunívoca de puntos en el espacio es una transformación. Lo que nos interesa es la existencia de ciertas transformaciones que dejan invariables algunas propiedades que surgen de las entidades geométricas a que se aplican".⁴⁵

Este concepto de transformación se aplica bien a los casos de relación de espécimen a espécimen bien a los de relación de espécimen a tipo (en que se basa el postulado de la semiótica). Pero explica también los casos de producción (incluso virtual) de huellas, y por eso es por lo que en 3.6.2. hemos definido las huellas como un caso particular de transformación, es decir, una PROYECCION. Sólo que esta última clase de transformación, a diferencia de las otras, no se produce entre

⁴⁵ Volli (1972, pág. 25), refiriéndose a la concepción geométrica expresada por Klein en su Programa de Erlangen, 1872: "La geometría es el estudio de las propiedades que permanecen invariables en relación con un grupo determinado de transformaciones".

tipo expresivo y espécimen expresivo, sino entre tipo de contenido y espécimen expresivo. Estamos de nuevo ante la *ratio difficilis*, y, en consecuencia, existen bien transformaciones caracterizadas por *ratio facilis* bien transformaciones caracterizadas por *ratio difficilis*. Estas últimas, que constituyen el objeto de la presente exposición, plantean los siguientes problemas:

(i) ¿cómo se transforma de una realidad no física a un *continuum* físico?

(ii) ¿cómo pueden clasificarse esos tipos de transformación, teniendo en cuenta el grado de convencionalidad alcanzado por el tipo de contenido y por su complejidad toposensible?

Si, en la figura 39, no hemos clasificado las huellas (aunque sean reproducidas en lugar de reconocidas) como transformaciones puras (y, en consecuencia, no las hemos colocado bajo la rúbrica de las invenciones), teníamos una razón poderosa para hacerlo. Porque en el caso de la huella *el modelo cultural preexiste*. La huella transforma a partir de algo ya conocido. Y existen reglas de semejanza que establecen cómo concretar en un *continuum* material las propiedades toposensibles del semema. Ese es el motivo por el que el proceso transformativo representado en la figura 41 no parece tan diferente del (referente a la *ratio facilis*) representado en la figura 40. En la figura 41 encontramos transformaciones *motivadas* por la representación semémica del supuesto objeto, pero existen convenciones o REGLAS DE TRANSFORMACION.

En cambio, el problema por resolver surge cuando hay que determinar cómo transformar en un *continuum* expresivo las propiedades de algo que, a causa de su idiosincrasia cultural o de su complejidad estructural, *no es conocido todavía culturalmente*.

Hemos de recordar una vez más que ése no es el caso de la expresión de conceptos como «montaña áurea» u «hombre con siete piernas y diez ojos», porque en esos casos no se hace otra cosa que inferir la naturaleza de elementos desconocidos por la adición de elementos conocidos. En este caso

el problema es muy diferente; se trata de comprender cómo es que se puede representar visualmente (y reconocer) una montaña de piedra y un hombre con dos ojos y dos piernas.

¿Cómo es posible representar a una mujer joven y rubia, sentada sobre el fondo de un paisaje montañoso y lacustre sobre el que se recortan árboles filiformes, que —con un libro abierto en la mano— se dirige a dos niños desnudos, uno de ellos vestido con piel de animal, que juegan con un pajarito? Y, sin embargo, Rafael en *La madonna del cardellino* lo consigue perfectamente.

Dado que este conjunto de rasgos pictóricos es un texto que transmite un discurso complejo y dado que el contenido no es conocido de antemano al destinatario, que capta mediante indicios expresivos algo con respecto a lo cual no existía tipo cultural pre-existente, ¿cómo puede definirse semióticamente un fenómeno semejante?

La única solución sería la de afirmar que una pintura *no es un fenómeno semiótico*, porque no recurre a una expresión ni a un contenido preestablecidos, y, por lo tanto, no hay en ella correlación entre los fúntivos que permita un proceso de significación; así, pues, la pintura es un fenómeno misterioso que *establece* sus propios fúntivos en lugar de *ser establecido* por ellos.

No obstante, aunque este fenómeno parece escapar a las mallas de la definición correlacional de función semiótica, *no escapa a la definición de signo como algo que está en lugar de otra cosa*: porque el cuadro de Rafael es precisamente eso, algo físicamente presente (pigmentos sobre la tela) que transmite algo ausente y que en este caso *finje* referirse a un acontecimiento o estado del mundo que no se ha producido nunca (dado que incluso quien crea firmemente en que Jesús y Juan Bautista pasaron la infancia jugando juntos sabe perfectamente que María no habría podido disponer nunca de un librito de bolsillo).

3.6.8. *La invención como institución de código*

Con este ejemplo hemos llegado al punto crítico de la presente clasificación de los modos de producción de signos. Se trata de definir un modo de producción en que *algo es transformado por alguna otra cosa que todavía no está defi-*

nida. Estamos frente al caso de una convención significativa ESTABLECIDA en el momento en que ambos funtuivos son INVENTADOS.

Pero esta definición suena de forma extraordinariamente familiar para el semiólogo... De hecho, recuerda la discusión (tan vigorosamente rechazada por las tres últimas generaciones de lingüistas) sobre los *orígenes del lenguaje* y el nacimiento de las convenciones semióticas.

Ahora bien, aunque pueda eludirse este problema cuando de lo que se trata es de liberar una teoría de los códigos de intromisiones arqueológicas y contaminaciones diacrónicas, no puede ignorarse cuando se habla de las modalidades de producción de signos, cuya fenomenología se intenta elaborar.

Así que vamos a considerar que el problema de esas transformaciones clasificadas como invenciones y regidas por *ratio difficilis* (dependientes de modelos de contenido toposensibles) plantea de modo ejemplar la cuestión relativa a la actividad de INSTITUCION DE CODIGO (cf. fig. 31 y 3.1.2.). Podemos repasar el proceso transformativo examinado en la figura 41 y darle la nueva formulación que aparece en la figura 42:

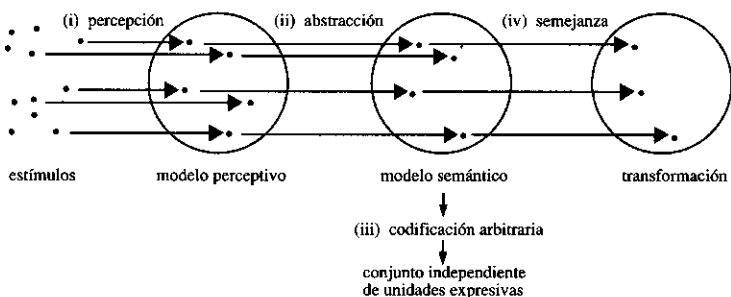


Figura 42

En este caso, (i) elementos que surgen aparecen seleccionados por un campo perceptivo todavía no organizado y estructurados en percepto; (ii) procedimientos de abstracción, no diferentes de los que regulan los casos de estilización (cf. 3.6.5.), transforman el percepto en representación semántica, pues ésta constituye una simplificación de aquél; (iii) la representación semántica va asociada arbitrariamente

con cadenas de artificios expresivos, como ocurre en el caso de reproducciones o de articulación de unidades combinatorias, o bien (iv) transformada de acuerdo con leyes de semejanza. Pero estos procedimientos explican *cualquier* tipo de producción de signos catalogados en la figura 39, *excepto las invenciones*.

En cambio, para que haya invenciones, son necesarios dos tipos de procedimientos, a uno de los cuales vamos a llamar *moderado* y al otro *radical*; hay invención MODERADA, cuando se proyecta directamente desde una representación perceptiva a un *continuum* expresivo, con lo que se realiza una forma de la expresión que dicta las reglas de producción de las unidades de contenido equivalente (fig. 43):

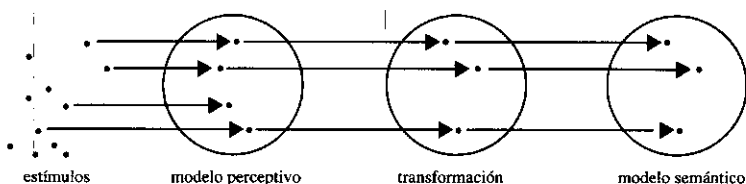


Figura 43

Ese es el caso, por ejemplo, del cuadro de Rafael y, en general, de las imágenes de tipo 'clásico', y es el caso de la *primera* reproducción o reconocimiento de una huella.

Desde el punto de vista del *emisor*, una estructura perceptiva se considera como modelo semántico codificado (aunque nadie esté todavía en condiciones de entenderla de ese modo) y sus marcas perceptivas se transforman en un *continuum* todavía informe basándose en las reglas de semejanza más aceptadas. Así, pues, el emisor presupone reglas de correlación incluso en los casos en que el funtivo del contenido todavía no existe. Pero, desde el punto de vista del *destinatario*, el resultado parece todavía un simple artificio expresivo. Por tanto, éste, *usando por ejemplo el cuadro de Rafael como huella*, debe **RETROCEDER** para inferir y extrapolar las reglas de semejanza indicadas y reconstruidas por el percepto originario. Pero a veces el destinatario *se niega a colaborar* y la convención no se establece. En ese caso, el emisor debe ayudar al destinatario y el cuadro no puede ser total-

mente el resultado de pura y simple invención, sino que debe ofrecer otras claves: estilizaciones, unidades combinatorias codificadas, muestras ficticias y estimulaciones programadas.⁴⁶

La convención se establece exclusivamente en virtud de la acción combinada de esos elementos y en un juego recíproco de ajustes.

Cuando el proceso se ve coronado por el éxito, se configura un nuevo plano del contenido (entre un percepto que ya sólo es el recuerdo del emisor y una expresión físicamente verificable).

No se trata tanto de una nueva unidad cuanto de un DISCURSO. Lo que era *continuum* en bruto organizado perceptivamente por el pintor se va convirtiendo poco a poco en organización cultural del mundo. Una función semiótica surge del trabajo de exploración y de intento de institución de código, y, al establecerse, genera hábitos, sistemas de expectativas, manierismos. Algunas unidades expresivas visuales se fijan, con lo que se vuelven disponibles para combinaciones posteriores. Aparecen estilizaciones.

El cuadro llega a ofrecer, así, unidades manejables que pueden usarse en un trabajo posterior de producción de signos. La espiral semiótica, enriquecida con nuevas funciones de signo y nuevos interpretantes, está lista para continuar hasta el infinito.

En cambio, el caso de las INVENCIONES RADICALES es algo diferente, ya que el emisor prácticamente 'se salta' el modelo perceptivo y 'excava' directamente en el *continuum* informe, configurando el percepto en el momento mismo en que lo transforma en expresión (fig. 44):

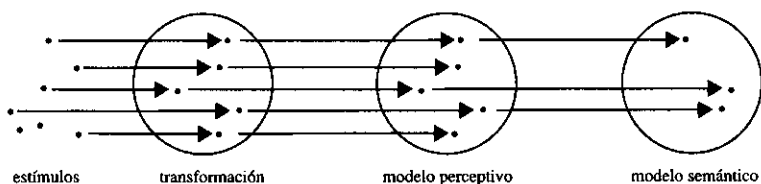


Figura 44

⁴⁶ En el cuadro de Rafael, por ejemplo, los árboles están profundamente estilizados, con mayor razón lo está la aureola y estiliza-

En este caso, la transformación, la expresión realizada, se presentan como un artificio estenográfico mediante el cual el emisor fija los resultados de su trabajo perceptivo. *Y hasta después de haber realizado la expresión física no adquiere también la percepción una forma y del modelo perceptivo se puede pasar a la representación semémica.*

Tal es, por ejemplo, el principio de acuerdo con el cual se han producido todas las grandes innovaciones de la historia de la pintura. Véase el caso de los impresionistas, cuyos destinatarios se negaban absolutamente a 'reconocer' los temas representados y afirmaban 'no comprender' el cuadro o que el cuadro 'no significaba nada'. Negativa debida no sólo a la falta de un modelo semántico preexistente, como en el caso de la fig. 43, sino también a la falta de modelos perceptivos adecuados, ya que nadie había percibido todavía *de aquel modo* y, por lo tanto, nadie había percibido aún *aquellas cosas*.

En este caso estamos ante una violenta INSTITUCION DE CODIGO, propuesta radical de una nueva convención. La función semiótica no existe todavía, ni se la puede imponer. De hecho, el emisor apuesta sobre las posibilidades de la semiosis y suele *perder*. A veces, son necesarios siglos para que la apuesta dé resultado y se instaure la convención.

Esos son fenómenos que vamos a teorizar mejor en la sección dedicada a los textos estéticos, caso típico de invención.

Al llegar aquí no podemos evitar un recuerdo histórico: lo que hemos dicho nos recuerda a Vico y su teoría de la invención poética de los 'primeros tropos' como origen de las lenguas convencionales. Ahora bien, podríamos decir indudablemente que una fenomenología de los procesos de invención permite suponer que, si hay que realizar una investigación sobre los orígenes de las convenciones lingüísticas, probablemente debería verificar gran parte de las hipótesis de Vico.⁴⁷

ciones son también en gran medida los vestidos de María (en 3.6.10. vamos a ver que los vestidos son por sí mismos ejemplos de estilización); el cielo y el terreno utilizan también estímulos programados... Se trata de una simple alusión, porque un análisis de las obras de pintura desde el punto de vista de la tipología de los modos de producción está todavía por intentar totalmente.

⁴⁷ Sobre un renacimiento de las hipótesis glotogónicas citemos dos textos, diferentes por el marco cultural, pero los dos del máximo

Pero la aceptación en bloque de dichas hipótesis produciría consecuencias teóricas que debemos lamentar en la lingüística de Croce: en la que la suposición de una creatividad originaria se transforma en la afirmación de una creatividad total inherente a cualquier acto lingüístico, con lo que la semiótica como ciencia social de los signos pierde cualquier razón de ser, sin que se la substituya por ninguna otra explicación satisfactoria. Y, de hecho, *en el paso de Vico a Croce una hipótesis diacrónica se transforma definitivamente en una metafísica de lo sincrónico.*

En cambio, todo lo que hemos dicho hasta ahora nos induce a creer que *nunca existen casos de invención radical pura*, y probablemente ni siquiera de invención moderada, dado que (como ya hemos afirmado), para que la convención pueda nacer, es necesario que la invención de lo *todavía no dicho* vaya envuelta de lo *ya dicho*. Y los textos 'inventivos' son estructuras laberínticas en que con las invenciones se entrecruzan reproducciones, estilizaciones, ostensiones, etc. La semiosis no surge nunca *ex novo* y *ex nihilo*.

Lo que equivale a decir que cualquier propuesta cultural nueva se dibuja siempre sobre el fondo de cultura ya organizada.

Lo hemos dicho en 2.1. y 2.4.: nunca existen signos como tales, y muchos considerados signos son textos; y signos y textos son el resultado de correlaciones en que colaboran diferentes modos de producción. Si la invención fuera una categoría de la tipología de los signos, en ese caso quizá sería posible identificar signos que son invenciones absolutas y radicales, y que constituyen el ejemplo tangible de esos momentos "aurorales" de nacimiento del lenguaje que representan el gran descubrimiento y el callejón sin salida de la lingüística idealista. Pero si, en cambio, la invención es, como hemos propuesto, uno entre tantos modos de producción de

interés: Giorgio Fano, *Saggio sulle origini del linguaggio*, Turín, Einaudi, 1962, y Gordon Hewes, *Implications of the gestural model of language origin for human semiotic behavior*, Comunicación al I Congreso de la *International Association for Semiotic Studies*, junio, 1974.

signos, y colabora con otros en la formulación de funtivos y en su correlación en funciones semióticas, en ese caso queda exorcizada la falacia idealista.

3.6.9. *Un continuum de transformaciones*

El producto de la invención semiótica, incluso cuando se le considera como función semiótica compleja, es siempre un signo 'impreciso'. Las invenciones no se disponen en sistemas de oposiciones nítidas, sino a lo largo de un *continuum* graduado sujeto más a hipocodificación que a codificación propiamente dicha.

Sería aventurado decir que un cuadro es un conjunto de signos reconocibles como una poesía.⁴⁸ Pero igualmente aventurado sería decir que un cuadro no es un fenómeno semiótico: representa más que nada el momento en que un fenómeno semiótico *nace*, el momento en que se propone un código aprovechando los detritos de códigos precedentes.

Dicho esto, hay que observar que existen *diferentes niveles de transformación*, algunos más cercanos a la operación de producción de dobles, para fines perceptivos o utilitarios, otros más cercanos a procedimientos típicamente semióticos.

⁴⁸ Esto aclara también en qué sentido se distingue la presente teoría de la INVENCION de la teoría del 'momento auroral'. No sólo porque, como hemos visto, no hay momento auroral que no se establezca a partir de la cultura precedente, sino también porque el concepto de invención no traza una discriminante entre lenguaje 'poético' (o 'lírico') y lenguaje común. Sólo traza una discriminante entre diferentes modos de producción de signos. Invención no es sinónimo de 'creatividad estética', aunque, como vamos a ver en la sección siguiente, el texto estético está cargado de iniciativas inventivas. Invención es sólo la categoría que define un procedimiento de institución de signo, independientemente de su éxito estético. De hecho, desde el punto de vista semiótico, puede haber más invención en el dibujo de un niño que en *Los novios*. Baste esta observación para despojar al término /invención/ de su significado en estética. Naturalmente, el término no tiene nada que ver tampoco con la "*inventio*" retórica. En cambio, si lo deseamos, podemos encontrar una enorme afinidad de significado con la 'invención científica'.

Ante todo, tenemos las CONGRUENCIAS o CALCOS:⁴⁹ puntos en el espacio físico de la expresión que corresponden a cada uno de los puntos en el espacio físico de un objeto real. Ejemplo típico son las máscaras mortuorias. Pero las máscaras mortuorias pueden 'comprenderse', aunque no se conozca el objeto real que las haya motivado (y, de hecho, muchas veces se las produce precisamente para dar a conocer las facciones de un difunto a quienes no lo hayan conocido nunca en vida). Por otro lado, no son congruencias absolutas, en el sentido geométrico del término, porque omiten como no pertinentes muchos rasgos, desde la textura hasta el color de la tez, y, de hecho, podrían incluso reproducirse en tamaño mayor o menor que el modelo sin perder sus propiedades representativas. En este sentido están regidas por leyes de semejanza: cuando se mira una máscara mortuoria, se TRANSFORMA HACIA ATRAS.

Que son signos lo indica el hecho de que, al final del proceso, para el destinatario, no hay un objeto real, sino contenido puro. Sobre todo, las máscaras mortuorias pueden *falsificarse* y, por tanto, se las observe como se las observe, a pesar de su relación de calco con el objeto, son signos. Entre otras cosas, porque son congruencias homomatóricas: de hecho, una congruencia homomatórica total es un *doble*.

Siguen las PROYECCIONES:⁵⁰ puntos en el espacio del

⁴⁹ "Consideremos en primer lugar las congruencias, es decir, las transformaciones que hacen que cada segmento corresponda a un segmento de igual longitud. Dejan intactas las propiedades métricas de las entidades geométricas, y lo mismo ocurre con las propiedades afines, proyectivas y topológicas. Nos encontramos ante lo que vamos a llamar intuitivamente 'igualdad' de las figuras geométricas. Dos objetos 'con la misma forma', aunque estén hechos de sustancias diferentes, en los límites de la aproximación antes citada, son evidentemente el signo icónico más simple uno con respecto al otro; su relación icónica puede definirse rigurosamente en términos de congruencia entre sus respectivas formas de la expresión. Hay que observar que también los reflejos especulares son congruencias" (Volli, 1972, pág. 25).

⁵⁰ Clasificamos como proyecciones todos los fenómenos clasificados como HOMOTECIAS o transformaciones proyectivas: "Otro tipo interesante de transformación lo constituyen las *homotecias*, que en geometría elemental se llaman *semejanzas* y no conservan todas las

espécimen expresivo que corresponden a puntos *seleccionados* en el espacio de un modelo semántico TOPOSENSIBLE. En ellas intervienen reglas intensas de semejanza, y, de hecho, hay que 'aprender' a reconocerlas. Existen diferentes estilos de proyección y cualquier proyección es falsificable. El intérprete ingenuo lee cualquier proyección como huella, es decir, como la transformación directa de las propiedades de una cosa real; mientras que, en realidad, la proyección es siempre el resultado de convenciones transformativas por las que determinados rastros sobre una superficie son estímulos que incitan a TRANSFORMAR HACIA ATRAS y a postular un tipo de contenido en casos en que, de hecho, sólo hay un espécimen de expresión. Así, pues, es posible proyectar *de la nada* o de contenidos a los que no correspondan referentes como en un cuadro que represente a un personaje ficticio.

La existencia de convenciones sociales en las proyecciones (con lo que es posible proyectar de un modelo perceptivo o semántico) facilita el procedimiento inverso, es decir, *la proyección de la expresión a la entidad proyectada de la que sólo se supone la existencia*. Lo que refuerza nuestra crítica precedente del iconismo ingenuo: puesto que es muy fácil producir signos icónicos 'falsos', el iconismo no tiene por fuerza que ser el producto de una convención semiótica profundamente sofisticada.⁵¹

propiedades métricas de las figuras, mientras que conservan las afines, proyectivas y topológicas. Una maqueta de un edificio es el ejemplo más típico del signo icónico basado en una homotecia. Tenemos entonces transformaciones proyectivas, que son las que dan origen, entre otras cosas, a las correspondencias de perspectiva y, junto con las propiedades topológicas, mantienen inalteradas todas las proyectivas, como la de 'ser una línea recta', 'ser una curva de segundo grado', la relación doble entre cuatro puntos de una línea recta, etc. Las fotografías y muchas reproducciones gráficas constituyen ejemplos de signos icónicos basados en transformaciones proyectivas de la forma de la expresión del objeto. Pero en este tipo de signos los principios perceptivos de la aproximación o el hecho de que la forma de la expresión del signo icónico es la transformación de una sola parte del objeto, desempeñan una función importante" (Vollí, 1972, pág. 25).

⁵¹ También las proyecciones que parecen funcionar como índices, o huellas, son el resultado de transformaciones muy simplificadas por unos pocos rasgos pertinentes del modelo perceptivo. Gibson (1966,

Cuando se usan como referencias, las proyecciones suelen ser falsas: afirman la existencia de algo que debería asemejarse al espécimen expresivo, aunque ese algo *no exista*: y pueden proponernos bien la imagen de Julio César o la de Don Quijote, como si no existiera diferencia de posición ontológica entre las dos entidades.

En el caso de las proyecciones es en el que las llamadas “escalas de iconismo” pueden aceptarse y usarse heurísticamente con éxito.

Por último, existen los GRAFOS o TRANSFORMACIONES TOPOLOGICAS,⁵² en que puntos en el espacio de la expresión corresponden a puntos en un modelo de relaciones no TOPOSENSIBLE: es el caso de los “grafos existenciales” de Peirce (cf. 3.5.3.), en que la expresión espacial proporciona información sobre una correlación que *no es espacial*, y que concierne quizás a relaciones económicas, como cuando se usa el grafo de la figura 45 para expresar la siguiente proposición: “Todos los trabajadores subalternos pertenecen a la clase oprimida y alienada del *Proletariado*”:

págs. 190 y ss.) proporciona ejemplos visuales de la representación de una habitación desde un punto de vista: el modo de proyección más común consiste en considerar sólo los *bordes* y los *ángulos* de los objetos. Mientras que la representación científica (aunque abstracta) del reflejo de los rayos de luz por las superficies debería proporcionar un denso retículo de rayos reflejados desde cualquier parte en el espacio y procedentes de todas partes, cualquier imagen *normalmente* reconocible de los objetos proyecta sólo los rayos desde las *caras* y no desde las *facetas* de las superficies o de los objetos. Cualquier cara, en la medida en que va definida por el borde y por el ángulo, corresponde a una proyección en perspectiva; además, se la proyecta desde un punto de vista monocolor. Después, el destinatario será quien llene los vacíos y proyecte *hacia atrás* de la llamada proyección icónica al objeto supuesto. Por esta razón, la proyección de objetos desconocidos resulta difícil por medio de proyecciones exclusivamente y requiere la ayuda de estímulos programados y de estilizaciones.

⁵² “Por último, tenemos las transformaciones topológicas, que conservan sólo algunas propiedades menos elementales como la continuidad de las líneas y la estructura de retículo de sistemas potenciales. El ejemplo más típico de signos icónicos derivado de transformaciones topológicas es el de los diagramas. El diagrama de un metropolitano o de un nudo ferroviario, o el de la estructura de un aparato eléctrico o electrónico, sólo tienen ciertas propiedades fundamentales de es-

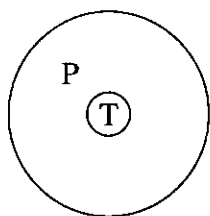


Figura 45

Toda esa serie de representaciones inventivas, que va de las congruencias a los grafos, produce en todos los casos *textos* y no signos particulares; y, cuando dichos textos se configuran, es difícil distinguir en ellos los rasgos pertinentes de los irrelevantes y libres. Sólo durante la descodificación surgen los rasgos pertinentes, y aparece la posibilidad de institucionalizar signos (con todos los manierismos consiguientes).

A causa de la dificultad de individuar un tipo de contenido a que se refieren por *ratio difficilis*, dichos textos son difíciles de reproducir. Es difícil copiar con éxito un cuadro, y conseguir falsificar bien un Rembrandt permite ya hablar de talento artístico, porque es difícil identificar las propiedades pertinentes en que se basa la capacidad significativa del espécimen expresivo.

Cuando sólo una persona en el mundo es capaz de falsificar un modo de invención (es decir, no de copiar un cuadro existente, sino de producir uno totalmente nuevo atribuible a un pintor existente), la cultura todavía no ha aceptado el código propuesto por dicho cuadro; en cambio, cuando *todos* se vuelven capaces de pintar 'al modo de', en ese caso la invención ha tenido éxito semiótico y ha generado una nueva convención.

Pero está claro que nuestra discusión está deslizándose continuamente desde el problema de la institución de código al del

estructura en común con el objeto a que se refieren, pero conservan, a pesar de todo, una gran cualidad de carácter explicativo, claridad, riqueza de información. Las transformaciones topológicas pueden tener en cuenta también las orientaciones, como en el mapa topográfico de una ciudad que reproduce las calles de dirección prohibida" (Volli, 1972, págs. 26-27).

uso estético del lenguaje. Cualquier exposición sobre la invención, aunque no con pleno derecho, plantea siempre el problema de un uso idiolectal, ambiguo y autorreflexivo del código, y nos obliga a volver a ocuparnos de una teoría semiótica del texto estético.

3.6.10. Rasgos productivos, signos, textos

La tipología de los modos de producción de la señal ha aclarado definitivamente el hecho de que lo que habitualmente se llaman 'signos' es el resultado de diferentes modos de producción.

Un *perfume de incienso* percibido en una iglesia es sólo un caso de RECONOCIMIENTO, es decir, un SINTOMA, por el que se comprende que se está celebrando una ceremonia litúrgica. Pero, cuando se lo produce, es a un tiempo una REPRODUCCION, una ESTILIZACION y una ESTIMULACION PROGRAMADA. Cuando se usa durante una representación teatral para sugerir una situación litúrgica, es tanto una ESTIMULACION PROGRAMADA como una MUESTRA FICTICIA (el incienso por la ceremonia en conjunto).

Una *sonrisa* puede ser tanto un SINTOMA como una REPRODUCCION o una ESTILIZACION, y a veces es un VECTOR.

Una *melodía musical* es el resultado de una TRANSFORMACION (a medio camino entre PROYECCION y GRAFO) que se convierte en ESTILIZACION y, como tal, está sujeta a REPRODUCCION.

Los *vestidos* en general son ESTILIZACIONES mixtas con UNIDADES PSEUDOCOMBINATORIAS y ESTIMULACIONES PROGRAMADAS.

Más difícil es definir un *cuadro al óleo*: no es un 'signo', es un texto, pero se podría decir que el retrato de una persona determinada representa un caso de 'nombre propio' que remite necesariamente a un referente físico (mientras que los nombres propios verbales, como hemos visto en 2.9.2., remiten a una unidad de contenido). Podríamos decir incluso que el retrato es un acto de referencia (/este hombre posee las siguientes propiedades.../) y al mismo tiempo una descripción. Goodman (1968, 1.5.) observa que existe diferencia entre *la imagen de un hombre y una imagen de*

hombre (picture of a man vs man-picture), es decir, entre el retrato de Napoleón y el de Mr. Pickwick.

Efectivamente, un retrato incorpora varios tipos de actividad productiva y prácticamente ejemplifica toda la gama de los trabajos semióticos descrita en las figuras 31 y 39.

Es una MENCION porque mediante ESTIMULACIONES PROGRAMADAS propone un percepto subrogado y mediante artificios gráficos le atribuye algunas de las marcas del semema correspondiente: es una INVENCION porque el modelo perceptivo no existe antes que él; es un JUICIO FACTUAL (/existe un hombre así y así/) y una descripción (/un hombre así y así/). No está del todo codificado y se apoya en muchos rasgos ya codificados y la invención pasa a ser aceptable gracias a la presencia de HUELLAS, ESTILIZACIONES, EJEMPLOS, UNIDADES PSEUDOCOMBINATORIAS, VECTORES, todos codificados. Es un texto complejo cuyo contenido va de una unidad codificada e identificable (el señor Fulano de Tal) a discursos prácticamente infinitos y a NEBULOSAS DE CONTENIDO. Pero, como una cultura lo reconoce y acepta, crea su propio 'tipo' (en el sentido del tipo literario como representación de propiedades universales: concepto lukacsiano que no difiere mucho, a fin de cuentas, del concepto semiótico) y así tenemos el Héroe, el Gentilhombre, la Mujer Fatal: a partir de ahí se producen ESTILIZACIONES ulteriores para las que la INVENCION hace de modelo. Y lo que en un período determinado se considera invención más adelante será estilización.

Lo mismo ocurre con los *signos arquitectónicos*. A pesar de que actualmente muchas investigaciones han revelado la existencia de unidades semióticas mínimas en arquitectura, es más conveniente afirmar que un producto arquitectónico es un texto. Aunque se trate de un producto bastante simple. Piénsese en una *escalera*. Indudablemente, es un artificio semiótico que significa determinadas funciones (Eco, 1968);⁵³ pero para componer dicho artificio es

⁵³ El modo en que un artificio arquitectónico denota una función y connota otros valores sociales aparece estudiado en Eco, 1968 y 1971. En esas obras precisábamos que una función va denotada aun cuando no se ponga en ejecución, e incluso cuando la expresión es efecto de *trompe-l'oeil*, en que la función va denotada aunque *no pueda* realizarse. Sin embargo, nuestros textos precedentes iban unidos todavía al concepto de signo criticado en este libro. Por lo demás, las conclusiones a que llegábamos siguen siendo válidas, si se sustituye el concepto de *signo* arquitectónico por el de *texto* arquitectónico y reconsideramos el repertorio de signos elementales ofrecido en Eco (1968, sección C, 4.) como un repertorio de modalidades productivas.

necesario un trabajo productivo que utilice muchos rasgos: articulación de UNIDADES PSEUDOCOMBINATORIAS, VECTORIALIZACIONES (la escalera indica la dirección y, por lo tanto, sigue un modelo de contenido TOPOSENSIBLE), ESTIMULACIONES PROGRAMADAS (la escalera me obliga a mover los pies en sentido ascensional), ESTILIZACIONES (la escalera corresponde a una tipología precisa), etc.

Todo esto nos recuerda que cuanto más complejo es un texto, más compleja resulta la relación entre expresión y contenido. Puede haber UNIDADES expresivas simples que transmitan NEBULOSAS DE CONTENIDO (como en muchos casos de estimulación programada). GALAXIAS EXPRESIVAS que transmitan UNIDADES DE CONTENIDO precisas (un arco triunfal es un texto arquitectónico muy elaborado, pero transmite una abstracción convencionalizada, como, por ejemplo, «victoria»), EXPRESIONES GRAMATICALES precisas compuestas de UNIDADES COMBINATORIAS, como la frase /te amo/, que en ciertas circunstancias, transmitan NEBULOSAS DE CONTENIDO dramáticas, etc.

Lo que no debe inducir a renunciar a identificar funciones semióticas elementales (los llamados 'signos') en los casos en que se las encuentre, pero sirve para recordar que los procesos semióticos muchas veces se enfrentan con textos HIPO- o HIPERCODIFICADOS. Cuando no se pueden identificar unidades analíticas, no hay que negar la correlación semiótica: la aparición de los llamados 'signos' elementales no es el único testimonio de la presencia de convención cultural. Lo que la atestigua sobre todo es la existencia identificable de modos de producción de signos (reconocimiento, ostensión, reproducción e invención) que ha descrito la presente sección y que demuestran que la función semiótica puede postularse, aun cuando no haya correlación de unidad a unidad.

3.7. EL TEXTO ESTETICO COMO EJEMPLO DE INVENCION

3.7.1. *Relieve semiótico del texto estético*

El uso estético del lenguaje merece atención por varias razones: (i) un texto estético supone un trabajo particular, es decir, una *manipulación de la expresión* (cf. 3.7.2.); (ii) dicha manipulación provoca (y es provocada por) *un reajuste del contenido* (cf. 3.7.3.); (iii) esa doble operación, al producir un tipo de función semiótica profundamente idiosincrásica y *original* (cf. 3.7.4.), va a reflejarse de algún modo en los códigos que sirven de base a la operación estética, con lo que provoca un proceso de *cambio de código* (cf. 3.7.5.); (iv) toda esa operación, aunque se refiera a la naturaleza de los códigos, produce con frecuencia un nuevo tipo de *visión del mundo* (cf. 3.7.6.); (v) el emisor de un texto estético, en la medida en que aspira a estimular un complejo trabajo interpretativo en el destinatario, enfoca su atención en sus posibles reacciones, de modo que dicho texto representa un retículo de *actos comunicativos*, encaminados a provocar respuestas originales (cf. 3.7.7.).

En todos esos sentidos, el texto estético representa un modelo 'de laboratorio' de todos los aspectos de la función semiótica: en él se manifiestan los diferentes modos de producción, así como diferentes tipos de juicio, y se plantea, en definitiva, como *aserto metasemiótico* sobre la naturaleza futura de los códigos en que se basa.

Así, pues, la tabla de la figura 31 podría volver a leerse como una representación esquematizada de lo que ocurre, cuando se produce e interpreta un texto estético.

En ese sentido es en el que la experiencia estética interesa de cerca al semiólogo; pero existe también una razón por la que una atención semiótica a la experiencia estética puede corroborar o corregir muchas de las posiciones de la estética filosófica tradicional. La primera de todas es esa presuposición del carácter inefable de la obra de arte que durante tanto tiempo ha presidido su definición y la definición de la emoción específica que ella produce, presuposición que ha reducido más de una teoría de estética a una simple suma de truisms del tipo de “el arte es el arte”, “el arte es lo que provoca emoción estética”, “el arte es poesía”, “la poesía es intuición lírica”, etc.⁵⁴

3.7.2. Ambigüedad y autorreflexividad

La definición *operativa* más útil que se ha formulado del texto estético ha sido la proporcionada por Jakobson, cuando, a partir de la conocida subdivisión de las funciones lingüísticas,⁵⁵ ha definido el mensaje con función poética como **AMBIGUO** y **AUTORREFLEXIVO**.

⁵⁴ La doctrina de la intuición alcanza su punto álgido en la doctrina de Croce del carácter cósmico del arte: “Cualquier representación artística auténtica es en sí misma el universo, el universo en esa forma individual, esa forma individual como el universo. En cualquier acento de poeta, en cualquier criatura de la fantasía, está todo el destino humano, todas las esperanzas, todas las ilusiones, los dolores, los gozos, las grandezas y las miserias humanas; el drama entero de lo real, que evoluciona y crece perpetuamente sobre sí mismo, sufriendo y gozando” (*Breviario di estetica*, Bari, Laterza, 1913, 9.^a ed., 1947, págs. 134-135). Semejante definición parece lo más alejado del presente enfoque semiótico; y, sin embargo, refleja una sensación que muchos han sentido ante obras de arte. El objetivo de la presente sección es definir en función de las categorías semióticas las razones de esa sensación.

⁵⁵ Las funciones son: *referencial, emotiva, imperativa, fáctica o de contacto, metalingüística, poética*. En el presente contexto, que se refiere también a obras estéticas no lingüísticas, preferimos traducir /poética/ por /estética/. Vale la pena recordar que Jakobson no dice que en un mensaje se manifieste una sola de dichas funciones, sino que una sola de ellas prevalece sobre las otras.

Desde el punto de vista semiótico, la ambigüedad puede definirse como *violación de las reglas del código*. En ese sentido, existen mensajes totalmente ambiguos (como /wxdstrb mu/) que violan tanto las reglas fonológicas como las léxicas; mensajes ambiguos desde el punto de vista sintáctico (/Juan es cuando/) y mensajes ambiguos desde el punto de vista semántico (/el cascanueces se puso a bailar/), pero es evidente que no todos los tipos de ambigüedad producen efecto estético, y que existen numerosos estados intermedios (por ejemplo, las palabras italianas /baleneone/ y /lontanlanterna/, usadas en la primera traducción italiana de *Anna Livia Plurabelle* de Joyce), que indudablemente son 'ambiguas', si las consideramos desde el punto de vista léxico, pero mucho menos que /wxdstrb mu/.

Existe otra forma de ambigüedad, esta vez de tipo estilístico. Coseriu (1952), al distinguir entre SISTEMA y NORMA, sugiere que una lengua puede permitir diferentes actuaciones, todas igualmente gramaticales, sólo que algunas tienen apariencia 'normal' y otras connotan excentricidad estilística (carácter literario, vulgar, esnobismo, etc.). El latín permite tanto /*Petrus amat Paulum*/ como /*Petrus Paulum amat*/ y /*Paulum Petrus amat*/, pero la tercera expresión parece menos 'normal' que las dos primeras, y favorece una connotación de excesiva elegancia. Las normas dependen, naturalmente, de SUBCODIGOS ESTILISTICOS que asignan connotaciones particulares a bloques sintácticos (frases hechas) y representan un caso típico de HIPERCODIFICACION (cf. 2.14.3.). Así, cuando oigo /*Paulum Petrus amat*/, me siento menos interesado por la relación afectiva entre esas dos personas que por los matices 'poéticos' (o incluso kitsch) que sugiere el mensaje.

Sabido es que el enfoque estilístico de la crítica literaria (Spitzer, 1931) habla precisamente del fenómeno estético como DESVIACION DE LA NORMA. Lo que no parece totalmente satisfactorio, porque existen desviaciones no estéticas: /*Amat Paulum Petrus*/ es comprensible semánticamente y desviado estilísticamente, pero no provoca satisfacción particular alguna. Además, no se ha dicho todavía que la desviación estética deba ejercerse en relación con las normas de uso cotidiano o con ese sistema de desviaciones ya codificadas

que son las normas estilísticas. Y, efectivamente, puede haber desviaciones de ambos tipos.

Por otra parte, la ambigüedad es un artificio muy importante, porque hace de vestíbulo para la experiencia estética: cuando, en lugar de producir puro desorden, aquélla atrae la atención del destinatario y lo coloca en situación de 'excitación interpretativa', el destinatario se ve estimulado a examinar la flexibilidad y la potencialidad del texto que interpreta, así como las del código a que se refiere.

Como primera aproximación, podríamos decir que existe ambigüedad estética, cuando *a una desviación en el plano de la expresión corresponde alguna alteración en el plano del contenido*. Las frases latinas 'desviadas' antes citadas no afectan en absoluto al contenido que transmiten. Una frase desviada como /las ideas verdes sin color duermen furiosamente/ está ya más próxima al efecto estético, porque incita al destinatario a reconsiderar toda la organización del contenido.⁵⁶

⁵⁶ Lo que hemos dicho nos remite a una característica de la comunicación estética teorizada por los formalistas rusos: el *efecto de extrañamiento*, que *desautomatiza* el lenguaje. Un artista, para describir algo que quizás hayamos visto y conocido siempre, emplea las palabras de modo diferente, y nuestra primera reacción se traduce en una sensación de *desarraigo*, casi en una incapacidad de reconocer el objeto (efecto debido a la organización ambigua del mensaje con relación al código) que nos obliga a mirar de forma diferente la cosa representada, pero al mismo tiempo, como es natural, también los medios de representación, y el código a que se referían. El arte aumenta "la dificultad y la duración de la percepción", describe el objeto "como si lo viese por primera vez" y "el fin de la imagen no es el de poner más próxima a nuestra comprensión la significación que transmite, sino el de crear una percepción particular del objeto"; y eso explica el uso poético de los arcaísmos, la dificultad y la oscuridad de las creaciones artísticas que se presentan por primera vez a un público todavía no acostumbrado, de las propias violaciones rítmicas que el arte pone en práctica en el momento mismo en que parece elegir sus reglas áureas: "En arte existe 'orden'; y, sin embargo, no existe una sola columna del templo griego que lo siga exactamente, y el ritmo estético consiste en un ritmo prosaico violado... se trata no de un ritmo complejo, sino de una violación del ritmo y de una violación tal que no se la pueda prever; si dicha violación se convierte en canon, pierde la fuerza que tenía como procedimiento-obstáculo" (Sklovskij, 1917).

Una desviación de la norma que afecte tanto a la expresión como al contenido obliga a considerar la regla de su correlación: y resulta que de ese modo el texto se vuelve autorreflexivo, porque atrae la atención ante todo sobre su propia organización semiótica.⁵⁷

3.7.3. *La manipulación del continuum*

Ambigüedad y autorreflexividad no se concentran sólo en los dos planos de la expresión y del contenido. El trabajo estético se ejerce también sobre los NIVELES INFERIORES del plano expresivo. En una poesía, el trabajo estético se ejerce también sobre los puros valores fonéticos que la comunicación común acepta como definidos de antemano; en una obra arquitectónica (en piedra o en ladrillo) no sólo intervienen las formas geométricas, sino también la consistencia, la textura del material empleado; una reproducción en colores de un cuadro de Magnasco, por perfecta que sea, no manifiesta el papel fundamental que desempeñan en esa pintura grumos y coladas de color, la huella en relieve dejada por una pincelada densa y pastosa, sobre la cual la luz exterior actúa de forma diferente en las distintas situaciones y en las diferentes horas del día. La presencia de un material determinado y el *tiempo real* que se emplea para inspeccionar el objeto (por lo menos, en obras de consistencia

⁵⁷ Ha llegado a ser célebre el examen que Jakobson ha dedicado a un *slogan* político como *I like Ike!*, en que se observa que “en su estructura sucinta está constituido por tres monosílabos y contiene tres diptongos /ay/, cada uno de los cuales va seguido simétricamente de un fonema consonántico, /...l...k...k/. La disposición de las tres palabras presenta una variación: ningún fonema consonántico en la primera palabra, dos en torno al diptongo en la segunda y una consonante final en la tercera... Las dos porciones de la forma trisilábica *I like/Ike* riman entre sí, y la segunda de las dos palabras en rima va incluida completamente en la primera (rima en eco): /layk/ - /ayk/; imagen paranomástica del sujeto amante envuelto en el sujeto amado. La función poética secundaria de esa fórmula electoral refuerza su expresividad y eficacia” (Jakobson, 1960).

tridimensional) actúan la una sobre el otro. En otras palabras, en cualquier tipo de obra de arte, incluso en una novela en que el ritmo narrativo impone o sugiere pausas y ojeadas (y una página de diálogos breves se lee a velocidad diferente de una página llena de descripciones), intervienen diferentes tipos de MICROESTRUCTURAS,⁵⁸ que el código, en su labor de segmentación y pertinentización, no había tenido en cuenta, al relegarlas entre las *variantes facultativas* y las propiedades físicas individuales de los especímenes concretos de tipos abstractos.

Ahora bien, *el análisis de las microestructuras*, realizado por varios tipos de estética experimental y matemática, debe sugerir un movimiento teórico ulterior a la investigación semiótica. Es decir, que en el texto estético se continúa el proceso de PERTINENTIZACION DEL CONTINUUM expresivo, con lo que se llega a una forma de la expresión más 'profunda'.

⁵⁸ En un mensaje estético podemos identificar los siguientes niveles de información: (a) nivel de los *soportes físicos*: en el lenguaje verbal son tonos, inflexiones, emisiones fonéticas; en los lenguajes visuales son colores, fenómenos matéricos; en el musical son timbres, frecuencias, duraciones temporales, etc.; (b) nivel de los *elementos diferenciales en el plano de la expresión*: fonemas, igualdades y desigualdades; ritmos; longitudes métricas; relaciones de posición; formas accesibles en lenguaje topológico, etc.; (c) nivel de los *significados* sintagmáticos: gramáticas, escalas e intervalos musicales, etc.; (d) nivel de los *significados denotados* (códigos y léxicos específicos); (e) nivel de los *significados connotados*: sistemas retóricos, léxicos, estilísticos; repertorios iconográficos; grandes bloques sintagmáticos, etc.; (f) *sintagmas hipercodificados*: sistemas; figuras retóricas; iconogramas, etc. Sin embargo, Bense (1965) habla de una "información estética" global, que se verifica sólo a nivel de lo que llama la "conrealidad" que todos los niveles en correlación denotan. En Bense dicha "conrealidad" aparece como la situación contextual general de improbabilidad que la obra muestra, con respecto a los códigos subyacentes y a la situación de equiprobabilidad a que éstos se han sometido; pero con frecuencia el término, a causa de la matriz hegeliana de su autor, se colora con connotaciones idealistas. Entonces, la "conrealidad" parece denotar alguna "esencia" —la Belleza— que se realiza en el mensaje, pero no se puede determinar con instrumentos conceptuales. Esa posibilidad debe eliminarse en una perspectiva semiológica coherente, mediante la postulación del *idiolecto estético*.

La teoría de los códigos delineada en el capítulo 2 ha presentado el nivel de la expresión como la organización formal de un *continuum* material: dicha organización da vida a unidades tipo que van en correlación con unidades de contenido. Dichas unidades tipo generan sus especímenes concretos, pero no hemos considerado explícitamente la naturaleza de señal física de éstos y hemos prestado mayor atención a sus cualidades combinatorias, es decir, a las llamadas marcas sintácticas. Hemos dicho que las cualidades físicas de la señal y sus posibilidades de producción y de transmisión eran materia para una ingeniería de la comunicación. A ese aspecto físico de la señal lo llamamos MATERIA DEL SIGNIFICANTE.

Ahora bien, en el goce estético, dicha materia desempeña una función importante, y eso sucede no más allá de las propiedades semióticas del texto estético, sino precisamente porque se ha infundido a la materia carácter RELEVANTE SEMIOTICAMENTE.

En el texto estético, la materia de la señal se convierte en texto estético, lugar de una SEGMENTACION ULTERIOR.

En el trabajo estético no hay variantes facultativas: cualquier diferencia asume valor 'formal' (en este caso el término /formal/ debe entenderse en el sentido técnico propuesto por la teoría de los códigos). Eso significa que hasta los rasgos individuales de los especímenes concretos que el habla normal no tiene en cuenta adquieren en este caso importancia semiótica: la *materia* de la *substancia* significativa se convierte en un aspecto de la *forma* de la expresión.

Una bandera roja en una reunión política puede estar hecha de diferentes materiales, y su significado 'político' no cambia; tampoco son especialmente importantes las gradaciones que pigmentan la tela. Pero una bandera roja inserta en un cuadro que represente una reunión política adquiere relieve contextual diferente (es decir, que cambia los significados globales del cuadro) también por sus cualidades cromáticas. Para producir una cruz basta con cruzar dos palitos, pero para producir una cruz de relicario bárbaro son necesarios oro y piedras preciosas, y todas las gemas contribuyen al significado global del objeto en función de su peso,

de su tamaño, de su transparencia y pureza, y así sucesivamente. El modo en que se manejan oro y gemas *cuenta*. La materia se carga de connotaciones culturales *antes*, incluso, de que el artesano empiece a trabajar la cruz y es diferente que elija el bronce en lugar del oro. Pero, una vez elegido, cuenta además el modo de tratarlo, de ponerlo de relieve, de ocultar el 'grano' material del metal.

Naturalmente, existe un límite empírico más allá del cual las reacciones que una galaxia expresiva determinada provoca en el destinatario ya no pueden controlarse: más acá de dicho límite existe todavía estímulo, pero ya no significación. Hasta el punto de que esa 'presencia' opaca de los materiales, que escapa a cualquier clase de análisis semiótico, ha permitido hablar de un carácter no semiótico de la obra de arte, y concretamente su 'presencia' o '*astanza*' (Brandi, 1968), mientras que otros autores se han visto obligados a distinguir entre información semántica e información estética (Moles, 1958).⁵⁹

Si dichas microestructuras escapan al análisis, estamos autorizados a hablar del 'no sé qué' estético que remite la definición de arte a las tautologías enumeradas en 3.7.1.

Afortunadamente, como decíamos, muchas disciplinas de enfoque más o menos semiótico han proporcionado métodos de medida para dichas microestructuras, desde la fórmula de Birkhoff para medir la relación entre orden y complejidad hasta las investigaciones microestructurales de Bense; los cerebros electrónicos capaces de analizar una imagen han demostrado a qué niveles de sutileza se puede llegar a la hora de transformar en algoritmos las relaciones microestructurales; los osciladores electrónicos han analizado, reproducido y producido científicamente sonidos (a veces desconocidos al oído humano) basándose en fórmulas que tenían en cuenta formantes espectrales. Matices tonales, intensidades de colores, consistencia y rarificación de los materiales, sensaciones táctiles, asociaciones sinestésicas, todos esos llamados rasgos

⁵⁹ Sin embargo, aquí se producen casos frecuentes de *estimulaciones programadas*. El autor no *sabe* exactamente qué producirán ciertas galaxias microestructurales, pero lo *prevé*, y, por lo tanto, opera como si existiese una correlación de signo.

'suprasegmentales' y 'musicales' que actúan también en la expresión lingüística, toda la serie de los niveles inferiores de la comunicación, son hoy objeto de investigación y definición. Y, por lo demás, ya Hjelmslev había advertido que sería peligroso distinguir de forma demasiado dogmática elementos gramaticales y elementos extragramaticales, de igual forma que actualmente está desapareciendo la barrera entre uso intelectual o referencial y uso emotivo del lenguaje. Rasgos fonológicos descritos en otro tiempo como 'enfáticos' o 'expresivos' (cf. Trubeckoj, 1939, IV, 4.) se han organizado posteriormente en sistemas de oposiciones describibles.

3.7.4. *La hipercodificación estética: la expresión*

No es casualidad que, partiendo del problema de la consistencia material de la señal en el texto estético, hayamos llegado poco a poco a hablar de disciplinas que no estudian directamente fenómenos estéticos y que ya habíamos encontrado como ramas de la teoría de los códigos.

La razón es que existe una conexión muy estrecha entre la diferenciación ulterior del espécimen concreto de determinado significante estético y la segmentación ulterior de todo el plano de la expresión de un sistema semiótico.

En otras palabras, la experiencia estética, al revelar que en la materia que utiliza existe un espacio en el que individuar subformas y subsistemas, *sugiere que los códigos de que parte podrían someterse a segmentación sucesiva.*

La pertinentización de la materia del espécimen significativo pide la de todos aquellos aspectos del *continuum* expresivo que hasta ahora habíamos considerado 'material hiposemiótico'.

Así, la experiencia estética se bate, por decirlo así, por los derechos civiles de un *continuum* segregado, y la obra de arte consigue esa promoción de la materia inerte que el dios plotiniano, con toda su capacidad de emanación, no había conseguido redimir.

Después de haber experimentado una nueva pertinentización de la materia obtenida por el significante estético, hay que volver a considerar, de hecho, todo el sistema expresivo,

para ver si se lo puede someter, en su globalidad, a una formación ulterior.

Por tanto, el diagrama inspirado en Hjelmslev y delineado en 2.2.3. deberá trazarse de nuevo como sigue:

contenido	continuum			
	unidad			
	sistema			
expresión	sistema			
	unidad			
		sistema		
	continuum	continuum	sistema	
		continuum	continuum	etc.

Figura 46

Hjelmslev había afirmado que *la materia sigue siendo cada vez substancia para una nueva forma*, y había precisado simplemente que esa segmentación ulterior debería haber sido la misión de una disciplina no lingüística (como, por ejemplo, la física). Nosotros vemos ahora que *esa segmentación ulterior sigue siendo de pertinencia semiótica*.

A medida que va desarrollándose la semiótica, el *continuum* va volviéndose cada vez más segmentado y la experiencia estética va proporcionando una oportunidad especialmente preciosa para ese proceso de 'comprensión' de la organización micromaterial.

El primero de los resultados de esa operación es una culturalización posterior de los procesos de producción de signos: y de ese modo se llega a una operación de hipercodificaciones sucesivas.

Una de las consecuencias inmediatas para la estética y la crítica artística es que muchos fenómenos descienden del rango de los fenómenos 'creativos' y de 'inspiración' y se reincorporan a la convención social.

Pero un estudio de esa clase adquiere importancia también para el proceso inverso, ya que sólo en la medida en que se reconozcan los fenómenos de convención como tales, será fácil identificar creatividad, innovación, invención en los casos en que se produzcan verdaderamente.⁶⁰

3.7.5. *La hipercodificación estética: el contenido*

Una profundización de la organización microestructural del plano de la expresión supone inevitablemente una profundización de la organización del plano del contenido. En particular, *se somete a revisión cognoscitiva el continuum semántico*. Al contemplar una obra de arte, el destinatario se ve obligado, de hecho, a impugnar el texto bajo el impulso de una impresión doble: al tiempo que advierte un EXCESO DE EXPRESION (que todavía no consigue analizar completamente), capta también vagamente un EXCESO DE CONTENIDO. Esta segunda sensación parece nacer de la repercusión del exceso expresivo, pero surge también cuando el exceso expresivo no alcanza niveles de conciencia.

En Eco (1968) propusimos el análisis de un conocido verso de Gertrude Stein

a rose is a rose is a rose is a rose

que a primera vista no ofrece otra cosa que un exceso de normalidad y de redundancia. No sólo respeta las reglas del código lingüístico, sino que incluso las reitera, casi por temor de que el

⁶⁰ Este estudio de los procedimientos y de las instituciones, así como de las desviaciones inventivas, es el que la escuela de Praga llama *poética*: "El objetivo fundamental de la poética consiste en responder a esta pregunta: *¿qué es lo que convierte un mensaje verbal en una obra de arte?*... La poética trata problemas de estructura verbal, exactamente como el análisis de la pintura se ocupa de la estructura pictórica... Dicho brevemente, muchos rasgos de la poética pertenecen no sólo a la ciencia del lenguaje, sino también a la teoría de los signos en su conjunto, es decir, a la semiótica general" (Roman Jakobson, "Linguistica e poetica", en *Saggi di linguistica generale*, cit., págs. 181-182; trad. esp.: *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix-Barral).

mensaje, por su carácter anodino y tautológico, no sea bastante claro.

Sin embargo, ese exceso de redundancia es precisamente lo que *se aparta de la norma* e inspira la sospecha de que el mensaje es mucho más ambiguo de lo que parece. La sensación de que, en cada aparición, la palabra significa algo diferente transforma el mensaje en texto: porque está apartándose de varios subcódigos, desde el botánico al simbólico-alegórico, al ofrecer una fórmula que no corresponde a ninguna de sus normas definitorias. En este punto, el exceso de redundancia se instala también en el nivel de contenido, y los dos excesos juntos producen *un incremento de capacidad de información*: en cualquier caso, el mensaje, al presentarse como semánticamente AMBIGUO, impone una atención interpretativa que lo vuelve AUTORREFLEXIVO.

De aquí en adelante la excitación abductiva del intérprete puede desencadenarse: reclamos alegóricos e iconológicos se superponen para apretarse en la aparente opacidad del aserto, y toda la tradición poética queda puesta en cuestión.

El verso se convierte en una *obra abierta* (cf. Eco, 1962).

Comunica demasiado y demasiado poco. Parece impermeable al enfoque semiótico y, sin embargo, genera sus múltiples sentidos precisamente a partir del desencadenamiento libre de mecanismos semióticos.

3.7.6. *El idiolecto estético*

Por otra parte, la impresión de impermeabilidad es sólo uno de los *efectos*, uno de los *mecanismos internos* del verso. Ante todo, el verso está abierto a PRUEBAS DE CONMUTACION: cámbiese una palabra y todas las demás perderán su función contextual, como si en un tablero de ajedrez se substituyera un alfil por una tercera torre. Pero, si hay SOLIDARIDAD CONTEXTUAL, debe haber REGLA SISTEMÁTICA.

Lo que significa que el texto estético debe poseer, a escala reducida, las mismas características que una lengua: debe haber en el propio texto un sistema de relaciones mutuas, un diseño semiótico que paradójicamente permita dar la impresión de a-semiosis.

El texto estético es como un partido deportivo jugado

por muchos equipos a un tiempo, cada uno de los cuales sigue las reglas de un deporte diferente. Entonces, puede ocurrir que quien juegue al fútbol pase la pelota a quien juegue al baloncesto y que ambos jugadores hagan la jugada apartándose de las reglas de su juego. El problema es si el modo en que el futbolista se aparta de las reglas del fútbol tiene alguna relación con el modo en que el jugador de baloncesto se aparta de las reglas de éste; y si el fallo cometido por el primero no sugiere, además de suponer, el fallo cometido por el segundo, con lo que lo coloca en una nueva perspectiva estratégica y ambos se legitiman mutuamente. Efectivamente, el texto estético parece poner en conexión diferentes mensajes de modo que: (i) *muchos* mensajes, en diferentes planos del discurso, están organizados *ambiguamente*; (ii) esas ambigüedades no se producen por casualidad, sino de acuerdo con un *plan* identificable; (iii) los artificios tanto normales como desviados de un mensaje determinado ejercen una *presión contextual* sobre los artificios de los otros mensajes; (iv) el modo en que un mensaje determinado presenta las normas de un sistema determinado es *el mismo* que el modo en que los otros mensajes ofrecen las normas de los otros sistemas. Todo esto teniendo en cuenta que, en función de lo que hemos dicho en 3.7.3. y 3.7.4., el concepto de sistema se refiere ya también a las microestructuras matéricas.

En cualquier nivel, y en el caso de cualquier mensaje, las soluciones se realizan de acuerdo con un sistema homólogo, y cualquier desviación nace de una MATRIZ DE DESVIACIONES.

Así, pues, puesto que en el propio texto se establece un HIPERSISTEMA de homologías estructurales, como si en cualquier nivel actuase un mismo modelo estructural, el texto adquiere la condición de una SUPER-FUNCION SEMIOTICA que pone en correlación correlaciones.

Naturalmente, eso se lo permite al máximo su carácter autorreflexivo, dado que *ese reajuste estructural constituye uno y quizás el más importante de los contenidos que el texto transmite.*

Por otro lado, la nueva matriz de desviaciones que se ha instaurado impone CAMBIOS DE CODIGO, incluso fuera

de ese texto, si no por otra razón, porque revela la posibilidad del propio cambio. Como ese 'nuevo código' potencial ha generado un solo texto y ha sido 'pronunciado' por un solo emisor, con lo que representa en el contexto cultural una especie de *enclave* innovador, a propósito de él se ha hablado (cf. Eco, 1968) de IDIOLECTO ESTETICO, para designar la regla que rige todas las desviaciones del texto, el diagrama que las vuelve a todas mutuamente funcionales.

Puesto que un mismo autor puede aplicar la misma regla a muchas obras, varios idiolectos estéticos producirán por abstracción crítica o por promedio estadístico un IDIOLECTO DE CORPUS (o estilo personal). Como un idiolecto determinado, en caso de que una comunidad cultural lo acepte, produce imitación, manierismo, juegos de influencias más o menos explícitas o conscientes, vamos a hablar de IDIOLECTO DE CORRIENTE o DE PERIODO HISTORICO.

En la medida en que actúa sobre la sociedad produciendo nuevas normas, el idiolecto estético puede funcionar como JUICIO METASEMIOTICO que provoca CAMBIO DE CODIGO.⁶¹

El idiolecto de la obra, del corpus, de la corriente, del período, forman una *jerarquía de competencias* subyacentes y de actuaciones identificables a diferentes niveles 'moleculares' (en el sentido en que se puede considerar como actuación de una competencia la obra particular, pero también el panorama entero del arte de un período, como cuando se habla de una civilización como actuación completa de la competencia 'barroca'). Es decir, que el idiolecto estético produce 'encajaduras' de reglas de hipercodificación (hoy cierto tipo de *calembours* ya no se consideran como desviación del inglés, sino como puro 'Finnegian'...).

La individuación crítica de un idiolecto estético no es tan fácil como su postulación teórica: y, de hecho, parece plenamente realizable, en el estado actual de las investigaciones de semiótica

⁶¹ El idiolecto estético no es un código que rija un solo mensaje, sino un código que rige un solo texto, y, por lo tanto, muchos mensajes pertenecientes a sistemas diferentes. Por tanto, la obra de arte es, según la definición de los formalistas rusos y de las corrientes derivadas, un SISTEMA DE SISTEMAS (cf. Jakobson & Tynjanov, 1927; Wellek & Warren, 1942).

aplicada, cuando nos encontramos frente a obras de arte muy homogeneizadas, en que la regla reaparece a todos los niveles en términos extraordinariamente simples y evidentes.⁶²

Pero, aun cuando el crítico consiga aislar el idiolecto en un texto muy complejo, sería ingenuo pensar que ya posee la 'regla generativa' de la obra o la fórmula para producir otras del mismo tipo (o, lo que es todavía más difícil, de la misma eficacia estética).

Como máximo, cuando se lo identificase con precisión algorítmica, el idiolecto (y sólo en el caso de ciertos tipos de producción de signos) podría permitir la formación de un texto absolutamente idéntico a su modelo. Por lo que se refiere a los idiolectos de corpus o de período, no son otra cosa que esquemas muy generales que piden que se los incorpore a nuevas sustancias. La diferencia entre semejante esquema y una obra concreta es la misma que existe entre un código y sus posibles mensajes; por tanto, el idiolecto de corpus es una especie de receta del tipo de: "si se quiere hacer una obra definible como barroca, hay que recurrir a los siguientes artificios...". En definitiva, aun cuando se identifique en grado máximo un idiolecto de obra, quedarán infinitos matices, al nivel de la pertinentización de los niveles inferiores del *continuum* expresivo, que nunca se resolverán completamente,

⁶² Por tanto, en mi ensayo "La crítica semiológica", en Maria Corti & Cesare Segre (al cuidado de), *I metodi attuali della critica in Italia*, Turín, E.R.I., 1970, he propuesto polémicamente que de crítica semiológica se puede hablar sólo en relación con las obras de elevado nivel de uniformización. Eso contrasta, naturalmente, con las numerosas pruebas ofrecidas por varios semiólogos, que han afrontado con éxito indudable textos bastante complejos y de alto valor artístico. Pero en la obra citada no pensábamos sólo en la aplicación de métodos semióticos a la crítica de arte, sino en la investigación semiótica propiamente dicha sobre la estructura interna de un idiolecto estético. Fin que nos parece más que nada un *terminus ad quem* de cualquier investigación crítica y semiótica y no una realidad del todo alcanzable. Quizá porque identificar plenamente un idiolecto estético (aunque *deba* postularse el idiolecto para comprender el hecho de que la obra funcione) es como describir el Campo Semántico Global: una empresa que, si tuviera éxito, bloquearía la propia vida de la semiosis. Por tanto, la semiótica puede postular ideas reguladoras sin pretender que a ellas correspondan descripciones definitivamente satisfactorias.

porque muchas veces ni siquiera el autor es consciente de ellos. Eso no significa que no sean analizables, pero significa indudablemente que su análisis está destinado a profundizarse de lectura en lectura, y el proceso interpretativo adquiere el aspecto de una *aproximación infinita*.

Pocos son los casos en que el conocimiento del idiolecto permite creaciones satisfactorias, cosa que ocurre cuando el imitador capta el idiolecto y lo exagera, y produce un *pastiche* o una parodia. No pocas veces el buen *pastiche* (véase Proust) constituye una página de crítica estilística excelente, porque pone de relieve los puntos nodales o caricaturiza los puntos periféricos de un texto, con lo que ayuda a captar sus artificios periféricos.

Más frecuente es que la interpretación del texto estético sea una continua 'búsqueda del idiolecto perdido' en que se superponen abducciones, comparaciones, correlaciones aventuradas y rechazadas, juicios de pertenencia y de no correspondencia... Ese proceso conduce a tres de los resultados enumerados en 3.7.1.: se someten a revisión los códigos existentes, se impugna la relación entre sistema del contenido y estados del mundo, se establece un nuevo tipo de interacción conversacional entre emisor y destinatario.

3.7.7. *Experiencia estética y cambio de código*

Peirce no ha podido por menos de identificar uno de los momentos de la tensión abductiva con la interpretación de un pasaje musical (como hemos visto en 2.14.2.). Y esa constante tensión abductiva requerida por el texto estético es la que puede confundirse con una sensación imprecisa, que los estudiosos de estética han denominado de diferentes maneras (placer, gozo, '*fulfillment*', sensación cósmica, intuición de lo inefable, etc.). No obstante, el hecho de aplicar la etiqueta de 'intuición' a todo lo que requiere un análisis muy profundo para que se lo pueda describir con suficiente aproximación revela pereza filosófica. Así, creemos encontrarnos ante el Todo, cuando simplemente nos encontramos ante una complejidad estructural *que se resiste al análisis, indudable-*

mente, pero no se subtrae a él. Si se pudiera volver explícito el idiolecto metalingüísticamente y sin residuos, la interpretación del texto estético no sería otra cosa que una operación de descodificación correcta. Pero en una estructura compuesta por muchos niveles y de conexiones laberínticas, las denotaciones se transforman en connotaciones y ningún elemento acaba en su interpretante inmediato, sino que inicia una 'fuga semiósica' (y la fuerza organizadora del texto debe introducir después 'barras de grafito' para disciplinar la reacción en cadena —de otro modo incontrolable— que se produce en ese 'reactor nuclear semiótico'). La tensión abductiva brota desde dentro de esa fuga semiósica, pero precisamente para encontrar el idiolecto que la disciplina.

En ese proceso, el texto estético, lejos de provocar sólo 'intuiciones', proporciona, al contrario, un **INCREMENTO DE CONOCIMIENTO CONCEPTUAL**.

Al impulsar a considerar de nuevo los códigos y sus posibilidades, impone una reconsideración del entero lenguaje en que se basa. Mantiene a la semiosis 'entrenada'. Al hacerlo, desafía a la organización del contenido existente y, por lo tanto, contribuye a cambiar el modo en que una cultura determinada 've' el mundo.

Por tanto, precisamente ese tipo de texto a propósito del cual se ha dicho con tanta frecuencia que exige la "suspensión de la incredulidad", estimula la sospecha de que la organización del mundo a que estamos acostumbrados no es definitiva.

Lo que no equivale a decir que la obra de arte 'diga la Verdad'. Simplemente impugna *las* verdades establecidas e invita a un nuevo análisis de los contenidos.

Así, pues, si los textos estéticos pueden cambiar nuestra visión del mundo no será de poco interés tenerlos presentes en la rama de la teoría de la producción de los signos que estudia la adecuación entre proposiciones y estados del mundo.

3.7.8. *El texto estético como acto comunicativo*

Por último, el texto estético se presenta como un modelo de relación 'pragmática'. Leer un texto estético significa a un

tiempo: (i) hacer INDUCCIONES, es decir, inferir reglas generales a partir de casos particulares; (ii) hacer DEDUCCIONES, es decir, verificar si lo que se ha afirmado por hipótesis a determinado nivel determina los niveles posteriores; (iii) hacer ABDUCCIONES, es decir, poner a prueba nuevos códigos mediante hipótesis interpretativas. Por consiguiente, en él intervienen todas las modalidades de inferencia.

La comprensión del texto se basa en una dialéctica de *aceptación y rechazo de los códigos del emisor* y de *propuesta y control de los códigos del destinatario*. Si la forma más usual de abducción consiste en proponer códigos hipotéticos para acabar con la ambigüedad de situaciones no suficientemente codificadas, en ese caso la abducción estética representa una propuesta de códigos que vuelvan comprensible el texto. El destinatario no sabe cuál era la regla del emisor e intenta extrapolarla a partir de los datos desconexos de la experiencia estética que está teniendo. Puede creer que está interpretando correctamente lo que el autor quería decir o puede decidir introducir estrictamente nuevas posibilidades interpretativas. Pero, aun haciendo esto, no traiciona nunca completamente las intenciones del autor, y establece una dialéctica entre *fidelidad y libertad*. Por un lado, se ve desafiado por la ambigüedad del objeto y, por otro, regulado por su organización contextual. En ese movimiento el destinatario elabora y fortalece dos tipos de conocimiento, uno sobre las posibilidades combinatorias de los códigos a que se refiere, otro sobre las circunstancias y los códigos de períodos artísticos que ignoraba. Así, una definición semiótica de la obra de arte explica por qué durante la comunicación estética se produce una experiencia que no puede ni preverse ni determinarse completamente, y por qué llega a ser posible esa experiencia 'abierta' gracias a algo que debe estructurarse a cada uno de sus niveles.

Por tanto, la definición semiótica del texto estético proporciona *el modelo estructural de un proceso no estructurado de interacción comunicativa*.

Al destinatario se le requiere una colaboración responsable. Tiene que intervenir para llenar los vacíos semánticos, para reducir la multiplicidad de los sentidos, para escoger sus propios recorridos de lectura, para considerar muchos de ellos a un tiempo —aunque sean mutuamente incompatibles— y para releer el mismo texto varias veces, controlando en cada ocasión presuposiciones contradictorias.

El texto estético se convierte así en la fuente de un acto comunicativo imprevisible cuyo autor real permanece indeterminado, pues unas veces es el emisor, y otras el destinatario, quien colabora en su expansión semiótica.⁶³

⁶³ Por consiguiente, sería útil intentar retraducir en términos de interacción estética todas las consecuencias de una teoría de los 'speech acts'; por ejemplo, Searle (1969), por un lado, y, por otro, las estéticas de la interpretación (cf. Luigi Pareyson, *Estetica-Teoria della formatività*, 1.ª ed., Edizioni di Filosofia, 1954, en particular el capítulo sobre interpretaciones), poniéndolas en contacto con las estéticas de la 'textualidad' actuales, que tienen su origen en la entrevista de Barthes (1963a) en *Tel Quel*, para quien la obra de arte *es una forma que la historia pasa el tiempo llenando*. Vamos a corregir esta última afirmación así: la obra de arte es un texto que sus destinatarios adaptan, para satisfacer varios tipos de actos comunicativos en diferentes circunstancias históricas y psicológicas, sin perder de vista nunca la regla idiolectal que la rige. Que, por cierto, es la tesis expuesta, en forma todavía pre-semiótica, en *Obra abierta* (Eco, 1962).

3.8. EL TRABAJO RETORICO

3.8.1. Herencia de la retórica

Una teoría de la producción de signos debe estudiar también el trabajo de hipercodificación y conmutación de código. Como hemos dicho en 3.1.1. y en la tabla 31, la retórica ha sido la que ha estudiado en particular hasta hoy dicho trabajo. En esta sección vamos a mostrar que: (i) las categorías retóricas pueden insertarse en el marco de una teoría semiótica; (ii) muchos de los problemas relacionados con la hipercodificación y la conmutación de código superan el marco de referencia habitual de la retórica y requieren la formulación de una nueva retórica orientada semióticamente; (iii) la discusión sobre la naturaleza de las 'ideologías' cae bajo el control de una retórica semióticamente orientada (cf. Genette, 1966; Todorov, 1967; Grupo μ , 1970; Barthes, 1970).

Con el fin de demostrar los puntos que acabamos de citar, vamos a intentar resumir y esquematizar los objetos de la retórica clásica añadiendo ciertas 'voces' que ésta no estudiaba, pero que la moderna retórica trata de hecho o debería tratar.

La retórica clásica se consideraba un arte (y una ciencia) de la *persuasión*. La persuasión no estaba considerada como un artificio culpable y estaba orientada socialmente: constituía una forma de razonamiento que no partía de *primeros principios* incontrovertibles (como los principios lógicos de identidad, no contradicción y tercio excluso) y no operaba mediante *silogismos apodícticos*. La retórica, como, por otra parte, la dialéctica, se ocupaba de PREMISAS PROBABLES, abiertas a la discusión y a la refutación: sólo que, mientras que la dialéctica debía sacar a partir de dichas premisas con-

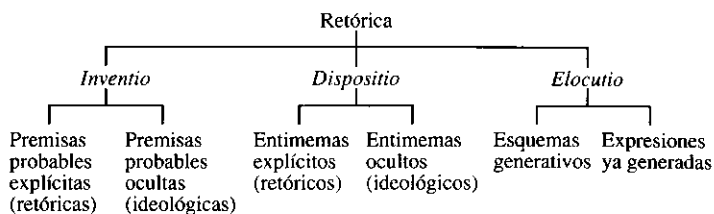


Figura 47

clusiones aceptables racionalmente, la retórica articulaba sus propios silogismos, o ENTIMEMAS, para mover pragmática, emocionalmente, al destinatario.

En las últimas décadas, la llamada 'nueva retórica' (Perelman, 1958) ha confinado definitivamente los discursos apodícticos en los sistemas axiomatizados y ha incluido todos los demás tipos de discurso, desde el filosófico hasta el político, en la voz 'retórica'. Así, todos los razonamientos humanos sobre hechos, decisiones, creencias, opiniones y valores ya no se consideran como obedientes a la lógica de una Razón Absoluta, sino que se los ve en su relación mutua con elementos afectivos, valoraciones históricas y motivaciones prácticas. En esa perspectiva, el discurso persuasivo se despoja definitivamente de ese aura de fraude que lo rodeaba incluso en la edad de oro de la retórica clásica (piénsese en la oposición tradicional entre Sócrates 'bueno' y sofistas 'malos') para pasar a ser *una técnica de la interacción discursiva 'racional'*, sujeta a la duda, a la revisión, controlada por toda una serie de condicionamientos extralógicos.

Si consideramos de ese modo la retórica, representa entonces una forma bastante compleja de producción de signos, que supone la elección de las premisas probables, la disposición de los silogismos retóricos (o de otras formas de lógicas 'non-standard') y todos esos 'revestimientos' externos necesarios de la expresión clasificados bajo el nombre de 'figuras retóricas'. Por tanto, la retórica, de esa forma, constituye el objeto de *una semiótica de la interacción conversacional*. El requisito principal de ese tipo de interacción es el de que se

respeten las reglas de la conversación; y una de las más importantes reglas de interacción es *que se reconozca la parcialidad de las premisas y su capacidad de reaccionar ante las circunstancias*.

Pero existen ejecuciones 'aberrantes' (aunque no por ello menos raras) del mismo tipo de interacción regulada, que dan origen a los llamados discursos 'ideológicos', es decir, a todas esas formas de propaganda oculta y de persuasión de masas, así como de aserciones más o menos 'filosóficas' en que, a partir de premisas probables que definen sólo una sección parcial de un campo semántico determinado, se pretende llegar a conclusiones que hay que aceptar como Verdaderas, con lo que se abarca la naturaleza contradictoria del Campo Semántico Global y se presenta el punto de vista propio como el único adoptable. En esos casos, carece de importancia el hecho de que la actitud descrita sea aceptada por el emisor de forma *deliberada* y cínica para engañar al destinatario o el de que constituya, al contrario, un caso de *autoilusión* y parcialidad inconsciente.

En 3.9. vamos a tratar el problema *del uso ideológico de la retórica*. En cambio, en los apartados siguientes vamos a examinar los tres niveles retóricos de la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*.

3.8.2. *La elocutio como hipercodificación*

Para estimular la atención del oyente y convencerlo de que saque las conclusiones que se desprenden de las premisas propuestas o presupuestas, hay que presentar el discurso propio de forma inédita, cargándolo de embellecimientos y 'sorpresas', para ofrecer, por lo menos en el plano expresivo, cierta cantidad de información fresca. Para la retórica clásica, los artificios destinados a ese fin eran las FIGURAS (tropos, figuras del discurso y figuras del pensamiento).

Si la retórica ha visto caer tan abajo su reputación, se debe al hecho de que las figuras podían entenderse de dos modos: como ESQUEMAS GENERATIVOS, que proporcionan las reglas para sustituir una palabra determinada (y el concepto correspondiente) por otras palabras y otros concep-

tos; o bien como elementos preestablecidos o **EXPRESIONES YA GENERADAS**, esquemas 'retóricos' en el sentido peyorativo del término, frases ya incluidas en repertorios y ofrecidas como modelo de 'bien escribir' o de 'bien hablar': un repertorio que abarca artificios estilísticos ya experimentados, cargados de una hipercodificación de 'carácter artístico',⁶⁴ fórmulas ya aceptadas y apreciadas, cargadas de prestigio argumentativo, connotaciones preestablecidas con valor emocional fijo (figuras como /la tierra de nuestros padres/, /la defensa del honor/, la imagen visual de la madre que se inclina hacia el niño, imagen que sugiere emociones de intensa 'pureza', y así sucesivamente).

En este último sentido, la retórica es el resultado de una hipercodificación milenaria que ha producido ampliamente sus propias catacresis: se trata de expresiones que han alcanzado tal nivel de institucionalización, que pierden definitivamente el significante al que sustituían, como ocurre en el caso proverbial de /el cuello de la botella/.

Esos fenómenos de deterioración de la retórica no tienen la más mínima importancia para la producción de signos; la tienen, como máximo, para una teoría de los códigos, en la medida en que ésta registra también los casos de hipercodificación y considera las expresiones esclerotizadas como unidades significantes no analizables ulteriormente, como hace igualmente con los paralexemas (/higo de India/) y con expresiones convencionales como /buenos días/ y /salude a su familia de mi parte/. Por la misma razón, una expresión como /*peace with honor*/ quiere decir, por convención retórica, «no estoy dispuesto a llegar a ninguna clase de acuerdo», y aparecía usada en los discursos del presidente Nixon como elemento de un repertorio significante hipercodificado.

Distinto es el caso de las figuras retóricas como esquemas generativos, de que nos ocupamos en el apartado siguiente.

⁶⁴ Esta es la mecánica del kitsch, del que puede verse un primer intento de explicación semiótica en la "Struttura del cattivo gusto" (Eco, 1964).

3.8.3. Metáfora y metonimia

Cuando las figuras retóricas se usan de modo 'creativo', no sirven sólo para 'embellecer' un contenido ya dado, sino que *contribuyen a delinear un contenido diferente*.

Para elaborar una teoría satisfactoria de las figuras retóricas, hay que volver a la representación semémica del MSR (delineada en 2.11.) y al modelo Q (cf. 2.12.).

En este apartado vamos a limitarnos a considerar el funcionamiento de dos figuras únicamente (que la retórica clásica clasifica como 'tropos'): la metáfora y la metonimia. Por otra parte, según Jakobson (1956), constituyen el armazón de cualquier otra operación retórica, en cuanto que representan los dos tipos posibles de sustitución lingüística, uno realizado sobre el eje del PARADIGMA, el otro sobre el eje del SINTAGMA; una constituye sustitución 'por semejanza', la otra sustitución 'por contigüidad'.

Por lo que se refiere a las METAFORAS, no vamos a continuar aquí la crítica al concepto ingenuo de 'semejanza' ya desarrollada en 3.5. Basta con considerar la estructura de dos sememas que tengan marcas en común para comprender cómo debe entenderse en retórica el concepto de 'semejanza'.

Admitido que el semema «perro» y el semema «fraile» tienen ambos tanto una marca de «fidelidad» (independientemente de la naturaleza de su Amo y Señor) como una marca de «defensa» (los perros defienden a los amos y los frailes los principios de la religión), durante el siglo XII resultó fácil elaborar para la orden de los Padres Predicadores de Santo Domingo la metáfora de */domini canes/*.⁶⁵

⁶⁵ El ejemplo es imperfecto porque, además de la sustitución semántica, hoy se da también un juego homonímico: en otras palabras, la metáfora va reforzada por el *calembour*, y la sustitución en el plano del contenido queda compensada por una presencia conjunta en el plano de la expresión. Véase un análisis del *pun* o *calembour*: en "Semántica della metafora", en Eco, 1971. Cuando el lenguaje realiza esos juegos de palabras (y eso debía parecer especialmente válido en la Edad Media), se conciben los *nomina* como *consequentia rerum*. Añádase que */domini canes/*, en virtud de su estructura, se presenta como el resultado típico de una 'criptografía mnemotécnica' (para el estudio de éstas véase el repertorio publicado al cuidado de M. Cosmai en *VS* 7, 1974).

En este caso, el concepto de semejanza no se refiere a una relación entre significante y cosa significada, sino que se presenta como IDENTIDAD SEMANTICA.

Por su parte, la METONIMIA parece un caso bastante claro de hipercodificación: la substitución por contigüidad sintagmática se basa en el hecho de que, dada una expresión esclerotizada, uno de sus elementos puede substituir a otro. Por tanto, dado un juicio semiótico admitido como «el Presidente de Estados Unidos vive en la Casa Blanca», resulta fácil usar /la Casa Blanca/ para indicar al «Presidente de Estados Unidos». Sin embargo, un examen más detallado permite descubrir que el hecho de vivir en la Casa Blanca se acepta convencionalmente como propiedad semántica de la unidad cultural «Presidente de Estados Unidos» (siempre que un sistema semiótico revista la forma de una enciclopedia y no de un diccionario). Así, pues, para que una expresión esclerotizada pueda autorizar la substitución mutua de dos de sus componentes, *es necesario que dicha expresión sea reconocible como un aserto semiótico*. Dado que un aserto semiótico atribuye a un semema algunas de sus marcas, también la metonimia se basa (más que en la circulación de frases hechas) en la naturaleza del espectro semémico de una única unidad cultural determinada. Sólo que, en lugar de constituir, como la metáfora, un caso de identidad sémica, constituye un caso de INTERDEPENDENCIA SEMICA.

La interdependencia sémica puede ser de dos tipos: (i) una marca representa al semema al que pertenece (/las velas de Colón/ por «las naves de Colón»); (ii) un semema representa a una de sus marcas (/Giovanni es un pez enteramente/ por «Giovanni nada muy bien»).

Nótese que el concepto de interdependencia sémica elude la diferencia entre *sinécdoque* y *metonimia* planteada por la tradición clásica: la primera supone una sustitución 'en los límites del contenido conceptual' y la segunda una sustitución 'por otros aspectos de la realidad con que cierta cosa está en conexión', distinción que sigue las definiciones clásicas de los *loci*: "Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando".⁶⁶ Esta distinción se basa en una

⁶⁶ Sin embargo, esas preguntas no siempre se refieren a la estructura del semema. Pueden referirse al contexto o incluso a las cir-

mezcla de enfoque intensional y enfoque extensional, y no tiene en cuenta la naturaleza del semema como enciclopedia. De hecho, en esta última perspectiva no puede ocurrir que la relación «uva/racimo» sea materia de sinécdoque y la relación «vino/Baco» materia de metonimia (Lausberg, 1949); dado que incluso el hecho de que el vino esté en conexión con Baco debe ir registrado de algún modo en la representación semémica de «vino» e incluso de «uva».

No obstante, se puede objetar que la subdivisión propuesta es bastante más pobre que la clasificación clásica, la cual, en el caso de la sinécdoque, tiene en cuenta distinciones como *la parte por el todo, el todo por la parte, el género por la especie, la especie por el género*, etc.; y, en el caso de la metonimia, tiene en cuenta distinciones como *la causa por el efecto, el efecto por la causa, el continente por el contenido*, etcétera. Se podría responder que el modo común de comprender la figura retórica tiene muy poco en cuenta semejantes diferencias, y capta más que nada relaciones de interdependencia como las enumeradas por nosotros. Pero también es cierto que la distinción clásica puede sugerir reflexiones útiles a una teoría de los códigos que se preocupe de representaciones semánticas bien organizadas.

De hecho, si la representación de un semema se viera como agrupación *no jerárquica* de marcas, es cierto que el semema «varón» puede tener la marca denotativa «hombre»

cunstancias y, por tanto, a una serie de presuposiciones no codificadas. En esos casos no hablaremos de contigüidad semántica, sino de contigüidad empírica. En los sueños se establecen metonimias idiosincrásicas por contigüidad empírica, es decir, entre hechos que han entrado en conexión en el marco de mi experiencia personal, cuya conexión no está, a pesar de todo, codificada socialmente (como ocurre, en cambio, en el caso de las metáforas, como, por ejemplo, la sustitución entre objetos verticales y pene, de la que ya hablaba en términos semióticos Morris, 1938). Por tanto, es peligroso llamar metonimias a todas las sustituciones por contigüidad que se verifican en los sueños; el psicoanálisis procede en gran medida como interpretación de textos en su mayor parte todavía no codificados, con lo que llega a producir después casos de hipercodificación. El discurso entre paciente y analista tiene más que nada las características de un texto estético cuyo idiolecto hay que identificar.

y el semema «hombre» puede contener una marca connotativa de «varón», con lo que resultan inútiles jerarquizaciones más minuciosas como las de género y especie y viceversa. Pero hemos dicho (2.11.1.) que la representación está profundamente jerarquizada por el sistema de las INCLUSIONES SEMIOTICAS (o presuposiciones semánticas). Por tanto, las marcas funcionan como registro implícito de la clase en que van incluidas o como remisión a las marcas que incluyen. En otros términos, el semema denota el género cuya especie es por HIPERONIMIA («escarlata» denota «rojo») y connota la especie cuyo género es por HIPONIMIA («rojo» connota «escarlata»). Y en ese sentido se explican gran parte de las distinciones retóricas clásicas, probablemente todas las relacionadas con la definición de sinécdoque. Por lo que se refiere a otras de esas distinciones, y especialmente a las relacionadas con la definición de metonimia, se llega a obtener una solución satisfactoria insertando en la representación semémica predicados con varios argumentos en que los argumentos se traducen en PAPELES o 'casos' (cf. 2.11.1.). De hecho, de ese modo se registrarían las relaciones entre causa y efecto, autor y obra, continente y contenido, etc.

Veamos un ejemplo: se trata del verso 140 del canto 10 de la *Eneida*:

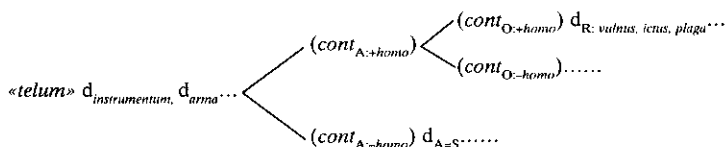
vulnera dirigere et calamos armare veneno

en que */vulnera dirigere/* constituye, según los tratados clásicos, un ejemplo excelente de metonimia, en que el efecto representa a la causa.

El verso (que puede traducirse libremente por */distribuir heridas con flechas envenenadas/* o incluso por */ungir con veneno los dardos y lanzarlos/*) juega con el hecho de que */vulnera dirigere/* substituye a */dirigere tela/*, */dirigere ictus/*, */dirigere plagas/* o incluso */vulnerare/*.

Supongamos que */vulnera dirigere/* substituye a */dirigere tela/* entre otras cosas porque en el caso de */dirigere ictus vel plagas/* el resultado no sería diferente, e intentemos proponer una representación sumaria de */telum/*, sin considerar otras selecciones contextuales e imaginando un latín medio (si

bien sería más interesante realizar un análisis sobre el latín de Virgilio, de Horacio, de Plauto, etc.):



en que R representa Resultado de la acción. Así, */vulnera dirigere/* se presenta como metonimia de tipo (i), es decir, marca por semema, y representa un caso de sustitución de la causa instrumental por el efecto.

En cambio, si aceptamos que la expresión en cuestión substituye a */vulnerare/*, el mecanismo no cambia, simplemente se complica ligeramente:

«vulnerare» d_{actio} d_{ferire} ; $d_{A:+homo}$, $d_{O:+homo}$, $d_{P:vulnus}$ $d_{S:telum} \dots$ c_{directio}
factum *percutere*
motus *icere*

De hecho, «vulnus» en lugar de «vulnerare» es una sustitución de la causa eficiente por el efecto, pero hay también una sustitución parcial de la connotación «dirección» en lugar del acto *direcciona*l de producir una herida. Se trata de una sinécdoque muy discutible, que efectivamente sólo consigue funcionar apoyándose en la metonimia, mucho más fuerte.

A la luz de las observaciones precedentes, descubrimos que *no* siempre es fácil distinguir metáfora de metonimia. Efectivamente, supongamos que demos por buena la representación del semema «bachelor», tal como la propone el modelo KF. Y supongamos que un ingenioso *playboy* anglófono, para indicar a un amigo soltero, diga */that unlucky seal!* (admitiendo que en el ambiente de los *playboys* anglófonos la competencia semántica sea la misma que la que se da en el ambiente de la semántica interpretativa). Puesto que «bachelor» como soltero y «bachelor» como foca no emparejada son dos sentidos del mismo semema, habría que hablar de metonimia del tipo (i), es decir, de sustitución del semema

por la marca. Pero esa substitución se apoya sobre una *identidad semántica*, porque, dentro de los dos recorridos de sentido, aparece la misma marca de «*unmated*», que, en resumidas cuentas, es más general que «*never married*». Al llegar a este punto, son posibles dos soluciones: o los dos */bachelor/* son dos sememas autónomos y simplemente transmitidos por expresiones homónimas, o *se debe hablar de metáfora también para referirse a la substitución de semas idénticos entre dos recorridos de sentido del mismo semema*.

Pero, en este punto, la cuestión se convierte en una cuestión de pura arqueología terminológica, porque ya metáfora y metonimia, más que estar basadas en 'semejanza' o 'contigüidad', se presentan como dos casos de conexión *inter-* o *infra-semémica*. La conexión entre dos semas iguales que subsisten dentro de dos sememas diferentes (o de dos sentidos del mismo semema) permite la substitución de un semema por el otro (METAFORA), mientras que el intercambio del sema por el semema y del semema por el sema constituyen METONIMIA.

En esta perspectiva, la propia identidad sémica no se basa en 'semejanzas misteriosas', sino en la *estructura del sistema semántico*, con lo que podemos decir que incluso en los casos de 'semejanza' una especie de CONTIGÜIDAD ESTRUCTURAL rige siempre el complejo juego de los intercambios retóricos. La naturaleza del universo semántico global presupuesto por el modelo Q es la que hace posible la metáfora y la metonimia.⁶⁷

⁶⁷ El funcionamiento de las metáforas y de las metonimias explica el de cualquier otro tropo, es decir, de las figuras que proceden por substitución o *immutatio*. La PERIFRASIS es la substitución de un lexema por la totalidad (o la mayor parte) de las marcas del semema correspondiente. La ANTONOMASIA es un caso de sinécdoque (*species pro individuo*) o de perífrasis. Puesto que en la representación semémica va implícita la negación del antónimo, las LITOTES son un caso normal de substitución de la marca por el semema, mientras que las IRONIAS son el uso directo de dicho antónimo (aunque, por ser en la mayoría de los casos figuras de discurso, supone substituciones contextuales a nivel más complejo). A la sinécdoque puede reducirse el ENFASIS, mientras que la HIPERBOLE es reducible a la metáfora.

3.8.4. El cambio retórico de código

Al llegar aquí, es necesario fijar un criterio que nos permita discriminar las metáforas o las metonimias 'buenas' de las 'malas'. Diremos que una metáfora 'buena' es aquella en que las marcas que se amalgaman por identidad son, al mismo tiempo, relativamente 'periféricas' y, sin embargo, 'caracterizantes'.

Por ejemplo, si para llamar a un grupo de guerreros digo /¡hombres!/, uso una sinécdoque, porque todos los guerreros son hombres, pero «hombre» es una marca compartida por demasiados sememas como para poder caracterizar a un guerrero.

En cambio, si digo /tengo dos mil espadas a mi disposición/ para decir que tengo dos mil guerreros, la metonimia es ya más eficaz, porque la propiedad de llevar espada es bastante característica del guerrero. Un ejemplo mejor es el ofrecido por los romanos, cuando nombraban a los gladiadores como /*morituri*/ (*Ave Caesar, morituri te salutant*). No diremos que se trata de una metonimia brillante, pero en cualquier caso aumenta nuestro conocimiento de lo que es un gladiador, porque pone de relieve, como caracterizante, una marca periférica.

Supongamos que ahora sustituyamos «guerrero» por «gladiador» y «gladiador» por «morituro». De «guerrero» a «gladiador» hay paso metafórico, de «gladiador» a «morituro» paso metonímico. En ese caso, no sólo se ve a los guerreros de forma inhabitual, sino que, además, aparecen caracterizados por una marca periférica (su destino de muerte) que inmediatamente los emparenta con otros sememas que parecen muy distantes de «guerrero».

Por ejemplo, en este punto es posible asociar metafóricamente (mediante la identidad de la marca «morituro») «guerrero» con «chivo expiatorio», y resulta que un ejército de guerreros puede definirse como /los chivos expiatorios de las ambiciones reales/.

Una exposición distinta hay que hacer para las figuras del pensamiento o del discurso, que proceden por *adiectio*, *detractio* y *transmutatio*: a veces se basan en mecanismos sintácticos. Remitiéndose a la distinción realizada por el Grupo μ en su *Rhétorique générale* (figuras de expresión —metaplasmos y metástasis— y figuras del contenido —metasememas y metalogismos—), nuestras observaciones son válidas sólo para un estudio de los METASEMEMAS.

Pero, puesto que «chivo expiatorio» tiene una marca de «inocencia», están permitidas otras sustituciones más atrevidas: los soldados se nos aparecen como /dos mil espadas inocentes/ y, en el punto extremo de esa fuga de sustituciones, cambia casi totalmente el modo en que se veía a los guerreros tradicionalmente. Las connotaciones de «arrogancia», «valor», «orgullo», «victoria», no desaparecen del todo, pero se funden con connotaciones antinómicas como «miedo», «sufrimiento», «vergüenza», «derrota».

El juego retórico, al trazar conexiones imprevisibles (o poco previstas y aprovechadas), revela contradicciones fértiles. Puesto que aquél se ha producido entre las ramas del semema y puesto que cualquier nudo de dichas ramas es a su vez origen de un semema nuevo (como ha mostrado el modelo Q), la sustitución retórica establece nuevas conexiones y permite recorrer toda la superficie del Campo Semántico Global, revelando su estructura 'topológica'. En esa actividad, las selecciones contextuales y circunstancias se superponen con frecuencia, se conmutan mutuamente, cortocircuitos de todas clases crean contactos imprevistos. Cuando el proceso se verifica con rapidez y conecta puntos distantes entre sí, se tiene la impresión psicológica de un 'salto' y el destinatario, si bien advierte confusamente su legitimidad, no consigue identificar con claridad todos los pasos que, dentro de las cadenas sémicas, unen los puntos totalmente inconexos. Como resultado, el destinatario cree que la invención retórica es el efecto de una intuición 'fulgurante' e inexplicable, una revelación, una iluminación (el 'Lenguaje infundido de Verdad Poética'), mientras que, en realidad, lo que ha ocurrido simplemente ha sido que *el emisor ha captado con extraordinaria rapidez el circuito de las concatenaciones que la organización semántica le permitía recorrer*. Lo que el emisor considera como un 'vistazo de conjunto' sobre las posibilidades del sistema, para el destinatario se convierte en algo vago e indistinto, de modo que el segundo atribuye al primero una capacidad de intuición superior, lo que es cierto indudablemente, si se define /intuición/ como una visión rápida y articulada de la estructura subyacente del campo semántico (y probablemente una capacidad de hacer funcionar a nivel cortical las capacidades propias de conexión entre 'puntos' del sistema con una velocidad superior a la media).

Pero si el destinatario llega a advertir el recorrido hecho, ambos han realizado una nueva manera de poner en conexión mutua las unidades semánticas y el proceso retórico (que en ciertos casos se asimila al estético) se convierte en *una forma autorizada de conocimiento*, o, por lo menos, en un modo de *poner en crisis el conocimiento adquirido*.⁶⁸

Supongamos, dando una nueva formulación a la tabla 15 de 2.9.6., y para ofrecer un ejemplo *ad hoc*, que exista un eje que contiene dos unidades semánticas u_1 y u_2 , habitualmente consideradas como mutuamente incompatibles, porque sus primeras marcas denotativas provienen de un eje oposicional α_2 vs α_1 ; pero, supongamos que, a través de α_1 , tengan una connotación α_1 en común:

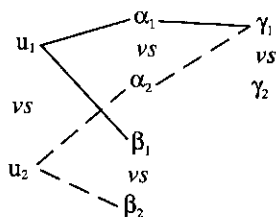


Figura 48

Supongamos ahora que, a través de una serie de substituciones retóricas, pueda nombrarse un semema (y, por tanto, volverlo retóricamente equivalente: \equiv) ya sea mediante una de sus marcas (caso de substitución metonímica, representada por *mtn*, seguido, en los casos en que sea necesario, de la

⁶⁸ Katz (1972, 8.4.) propone añadir a la teoría transformacional de los componentes gramaticales también la representación retórica, vista como interpretación de los indicadores de frases superficiales. En ese sentido, la manipulación retórica se verificaría sobre la estructura superficial sin afectar para nada a la estructura profunda y, por tanto, a la naturaleza semiótica del enunciado. Ha de quedar claro que de nuestras páginas *debe resultar exactamente lo contrario*. Aunque se puedan dar casos en que la manipulación retórica afecte *poco* a la comprensión del contenido, se trata siempre de *alteración semántica* y, por lo tanto, en una teoría generativa, retórica y semántica deben considerarse como dos aspectos del mismo problema.

marca con la que se produce la conexión) o mediante otro semema con el que comparta la misma marca (caso de substitución metafórica, indicado como *mtf*, seguido de la marca en que se base la substitución):

$$((U_1 (mtn \alpha_1) \equiv \gamma_1) \cdot (\gamma_1 (mtn \alpha_2) \equiv u_2)) \rightarrow (u_1 (mtf \alpha_2) \equiv u_2)$$

Figura 49

Una vez aclarado que estamos examinando reglas retóricas y no de lógica formal, u_1 (a causa de su equivalencia con u_2) adquiere ambas marcas α_1 y α_2 , que anteriormente se consideraban como *antinómicamente incompatibles*:



Figura 50

A veces, el desafío a la incompatibilidad revela una especie de *argucia*, como en los artificios barrocos (o en un oxímoron del tipo de /fuerte debilidad/). A veces, el eje de oposición está alterado realmente y se advierte la exigencia ineludible de reorganizarlo. Otras veces, el código sigue rechazando la incompatibilidad, aunque la figura retórica siga circulando, y se crean esas sensaciones de desequilibrio que permiten a los lógicos formales afirmar que *el lenguaje cotidiano carece de lógica*.

Efectivamente, *quizá carezca de lógica el lenguaje cotidiano, pero tiene precisamente una retórica*, que, por lo demás, es la LOGICA DE LOS CONCEPTOS BORROSOS.

3.8.5. La conmutación retórica de código

Cuando en el juego retórico intervienen palabras aisladas y figuras del discurso, las contradicciones de que hablamos pasan desapercibidas en la mayoría de los casos, porque la

figura se catacresiza rápidamente. Pero no ocurre lo mismo cuando se trata de *argumentaciones complejas*.

Ahora bien, una de las reglas discursivas de la retórica (entendida en su sentido más noble) es que, aunque la argumentación proceda de premisas probables, *se vuelva explícita* esa probabilidad. Sólo con esa condición se distingue el discurso persuasivo del fraude. La incapacidad práctica para realizar la distinción entre persuasión 'descubierta' y fraude condujo en la antigüedad la práctica de la retórica a sus múltiples degeneraciones, con lo que justificó en gran medida el ataque de Sócrates a los sofistas (cuando, en realidad, también Sócrates era un sofista, e incluso el más grande de los técnicos de la persuasión 'razonada' y 'descubierta').

El umbral entre persuasión honrada y fraude se sitúa precisamente en los casos en que se reconocen —o ignoran— las premisas en su parcialidad. Cuando se oculta la parcialidad, ya sea por fraude o por debilidad, tenemos la posición *ideológica*.

En Eco (1971) dimos un ejemplo de persuasión ideológica basada, como veremos más adelante, en el mecanismo de CONMUTACION DE CODIGO. Se trataba del hundimiento, producido en 1969, de toda la publicidad dietética americana (basada en el hecho de que los ciclamatos sustitúan al azúcar —que hace engordar—, con lo que preservaban contra infartos cardíacos), ante el repentino descubrimiento de que los ciclamatos eran cancerígenos. Después de semanas de hibernación, se volvió a formular la publicidad de forma paradójica, dado que las comidas dietéticas aparecían presentadas como inocuas gracias al letrero /sin ciclamatos, con azúcar añadido/. Con lo que se anunciaba como dietética una comida que contenía el gran enemigo de cualquier dieta adelgazante, es decir, el azúcar. De hecho, habían dejado de venderse comidas que debieran atenuar el temor a engordar: lo que se vendía eran comidas que tranquilizasen contra el cáncer. Sólo que la denominación de "dietético" seguía interviniendo en segundo plano, porque, si no, habría sido más conveniente comprar comidas normales, que, ante todo, costaban menos. La hipótesis que formulamos era que en 1969 se había producido una reestructuración del campo semántico compartido por la sociedad americana. En una primera fase, estaba vigente una serie de oposiciones que generaba una serie paralela de connotaciones:

azúcar	=	gordo	=	infarto	=	muerte	=	(—)
vs		vs		vs		vs		vs
ciclamatos	=	delgado	=	no infarto	=	vida	=	(+)

Figura 51

Sobre esa doble serie connotativa se apoyaban varios JUICIOS SEMIOTICOS que permitían precisamente la campaña publicitaria. De improviso surgió un JUICIO FAC-TUAL («el ciclamato provoca el cáncer») basado en experimentos científicos, que generó un JUICIO METASEMIOTICO y originó la segunda fase, en que la serie de las connotaciones y de las oposiciones se reestructuró de este modo:

azúcar	=	no cáncer	=	vida	=	(—)
vs		vs		vs		
ciclamatos	=	cáncer	=	muerte	=	(+)

Figura 52

El hecho de que el azúcar engorde pasó a segundo plano; y, de hecho, las entrevistas a consumidores publicadas por los periódicos reflejaron ese fenómeno de obsolescencia: es mejor un riesgo de infarto que un cáncer seguro.

Ahora bien, si nos fijamos mejor, el espectro semémico del azúcar *no cambia en absoluto* entre la primera y la segunda fase: el azúcar sigue llevando la connotación de causar obesidad y, por regla de redundancia, de ser peligroso para la circulación arterial; la novedad que aparece es el cambio del espectro semémico de ciclamato, que no pierde la marca de «adelgazante» pero adquiere la de «cancerígeno». Pero, de hecho, las cadenas de oposiciones quedan alteradas, que era lo que afirmaba nuestra hipótesis.

Si es así, es porque la causa de esa alteración es la *substitución entre dos premisas retóricas*. La primera, en circulación hasta 1968, afirmaba que la delgadez era uno de los principales requisitos para la salud y la larga vida. La segunda

surgió a finales de 1969, y podría definirse con las palabras de cualquier médico sensato que dijera: «amigo mío, en resumidas cuentas es mejor seguir con algún kilo de más, con un riesgo, por lo demás bastante remoto, de infarto, que tener la certeza científica de contraer un cáncer». Argumento que el médico presentaría como cuestión de opinión, sometida a controles circunstanciales y abierta a la refutación.

En cambio, lo que había vuelto 'ideológica' la publicidad de que hemos hablado era el hecho de que el carácter positivo del azúcar en relación con los ciclamatos se refería a la oposición regulada por el eje «*modos de morir*», mientras que en la segunda fase de reajuste del campo semántico se cambió subrepticamente esa oposición, como si dependiese del eje «*modos de adelgazar*». En otros términos, el semema «azúcar» posee, entre otras, dos marcas circunstanciales (o contextuales): una que prevé sus connotaciones en el caso de (*circ*_{dieta}) y otra en el caso de (*circ*_{patogenia}). En el primer caso, la connotación es negativa, en el segundo es un CONCEPTO BORROSO típico, en que el carácter positivo o negativo del azúcar ha de compararse con los de otras sustancias (el azúcar es mucho menos patógeno que el arsénico y más patógeno que la sacarina).

En este caso, la conmutación de código se produce cuando se pasa a tratar una connotación generada por una selección circunstancial α como si fuera la generada por la selección circunstancial β . De ese modo, aparecía presentado como algo que tenía un efecto dietético positivo, mientras que en realidad sólo tenía connotación positiva en relación con el ciclamato y *en circunstancias extrañas ajenas a su capacidad dietética*. En ese juego, en virtud de una especie de ilusión óptica, al aparecer presentado como elemento positivo dentro de un discurso 'aparentemente' dietético, adquiriría una marca de 'adelgazamiento', que de hecho no ha tenido nunca.⁶⁹

Ahí tenemos una operación típica de CONMUTACION

⁶⁹ Se podría decir también que el azúcar posee una connotación positiva en la selección contextual (*cont*_{vs ciclamato}) y que, en la operación de conmutación de código, dicha connotación aparece presentada como 'omnicontextual'.

RAPIDA DE CODIGO que genera connotaciones ficticias no consideradas por el campo semántico.

Este ejemplo (que ahora hemos tratado con mayor profundidad que en Eco, 1971, en la medida en que hemos podido confrontarlo con el MSR) muestra: (i) cómo se puede CONMUTAR el código subrepticamente; (ii) el hecho de que los sistemas semánticos adquieren una posición determinada de acuerdo con SELECCIONES CONTEXTUALES O CIRCUNSTANCIALES y que dicha posición no permanece inalterable con el cambio de dichas selecciones. La publicidad sobre los ciclamatos era 'ideológica', porque pretendía que la estructura de un subsistema determinado siguiera siendo la misma *en cualquier circunstancia*. Por tanto, se ocultaba *la parcialidad de las premisas probables*.

Pero el problema de la conmutación de código, que depende de mecanismos retóricos, es en realidad mucho más complicado, cuando se habla de 'ideología' en el sentido teórico y político del término. Para aclarar ese aspecto de la conmutación de código deberemos establecer un nuevo modelo de laboratorio.

3.9. IDEOLOGIA Y CONMUTACION DE CODIGO

3.9.1. *La ideología como categoría semiótica*

En 2.14.1., al tratar el ejemplo de /él sigue a Marx/ hemos dicho que la expresión suponía también un nivel de connotación 'ideológica' (¿está bien o mal seguir a Marx?), capaz de determinar la eliminación final de la ambigüedad de la frase, aunque no pareciera depender de codificación alguna registrable en el dominio de la teoría de los códigos. En ese sentido, el fondo ideológico del destinatario, tan importante para todo el juego de presuposiciones referenciales y pragmáticas, parece consistir en una visión del mundo no completamente codificada y derivada del proceso de la interpretación textual, de las inferencias, de las menciones, de las presuposiciones. Por tanto, la ideología aparecería (y así la presentábamos en Eco, 1968) como un *residuo extrasemiótico* capaz de determinar la semiosis y que actúa como catalizador en los procesos abductivos, pero es *ajeno a la codificación*.

Pero lo que *debe* presuponerse —sin que el código lo registre— es que el emisor sea partidario de una ideología determinada: en cambio, la ideología en sí misma, tema de la presuposición, es una visión del mundo organizada, que puede estar sujeta al análisis semiótico. En otros términos (y remitimos a 2.11.1. y a la nota 21 del capítulo 2), *no está codificada* la presuposición *pragmática* sobre el hecho de que el emisor piense o no algo (y, por lo tanto, ese hecho es materia de inferencia), pero *lo pensado* y, por tanto, *pensable* es contenido previsible y, por tanto, materia de *codificación o de hipercodificación*. Así, pues, sigue confiada al proceso de interpretación la llamada presuposición pragmática, pero per-

manece anclada a los códigos una presuposición que se revela como fundamentalmente semántica (y, por lo tanto, como inclusión semiótica típica).

Un sistema semántico constituye un modo de dar forma al mundo. Como tal, constituye una *interpretación parcial* del propio mundo (como *continuum* del contenido) y puede reestructurarse siempre tan pronto como nuevos juicios factuales intervengan para hacerlo entrar en crisis. Un mensaje que afirme que /los marcianos se comen a los niños/ no sólo carga al semema “marciano” con una connotación de “cannibalismo”, sino que, además, induce una serie compleja de connotaciones que se pueden abarcar con signo negativo. En cambio, si alguien nos explica que los marcianos comen, sí, a los ‘niños’, pero a los ‘niños’ de los otros animales (como hacemos nosotros con los corderos, los pajaritos y los pecetitos), entonces la cosa cambia de aspecto. Pero producir la serie de los asertos metasemióticos destinados a criticar y reestructurar esas cadenas connotativas constituye uno de los fines de la ciencia.

En cambio, el destinatario común por lo general evita someter los enunciados a esa clase de control y les aplica sus propios subcódigos más familiares, con lo que permanece anclado a visiones ‘parciales’ y atribuye carácter absoluto a la relatividad de su punto de vista.

Para definir esa visión parcializada del mundo, se puede recurrir al concepto marxista de ideología como ‘falsa conciencia’. Naturalmente, desde el punto de vista marxista dicha conciencia falsa nace como *ocultamiento teórico (con pretensiones de objetividad científica) de relaciones materiales y concretas de vida*. Pero aquí no nos interesa estudiar el mecanismo de *motivación* de la ideología, sino su *mecanismo de organización*, no su *génesis*, sino su *estructura*.

3.9.2. *Un modelo*⁷⁰

Imaginemos un *container* dividido en dos partes (Alfa-

⁷⁰ Ya hemos presentado el mismo modelo en *Le forme del con-*

Beta) por una pared en la que se haya practicado un pequeño agujero. En ambas partes se mueven moléculas de gas a diferentes velocidades. Para guardar el agujero hay lo que en la teoría cinética de los gases se llama Demonio de Maxwell. El demonio es un ser inteligente (cuya existencia contradice el segundo principio de la termodinámica) que hace que de Beta a Alfa sólo pasen las moléculas más lentas, mientras que de Alfa a Beta pasan sólo las más veloces. Así, el demonio permite un aumento de la temperatura en Beta. Imaginemos también que nuestro demonio, más inteligente que el de Maxwell, asigne a cada molécula que va de Alfa a Beta una velocidad uniforme. Conociendo a un tiempo el número de moléculas y su velocidad, podemos verificar tanto la presión como el calor en virtud de una única unidad de medida.

Imaginemos también que el demonio emita una señal cada n moléculas que pasan a Beta: cada unidad de señal comunica sólo esa cantidad de moléculas considerada *pertinente* para nuestros propósitos (por ejemplo, cierto cálculo sobre el calor y la presión tolerables en una situación determinada). Nuestro proyecto es el que determina el *ángulo de partida*.

Si el demonio, como emisor, tiene un código muy simple del tipo 'sí-no', basta una señal eléctrica (que vamos a llamar Z) para indicar la unidad de medida. La repetición intermitente de la misma señal indica la suma de las unidades de medida. Supongamos entonces que $/Z/$ denote «mínimo» (de calor y de presión) y $/ZZZZ/$ denote «máximo».

Si el destinatario es una máquina, registra esos valores y reacciona de acuerdo con instrucciones recibidas. En este caso, la señal es un *bit* informacional en el sentido cibernético del término. La máquina se basa en un comportamiento de estímulo-respuesta y no elabora un comportamiento de signo. Pero, si, al contrario, el destinatario es un ser humano, su reacción transforma la señal en signo. Pero, al mismo tiempo, el destinatario humano añadirá al significado denotativo un significado o algunos *significados connotativos*.

tenuto (Eco, 1971), en el ensayo "Semiotica delle ideologie". Sin embargo, aquí hacemos un análisis de él más coherente con el MSR y con el concepto de conmutación de código y, por lo tanto, estas páginas deben considerarse como una profundización de las anteriores.

Por ejemplo, la expresión */ZZZZ/*, cuando se refiere al 'cálculo de calor', connota valores positivos; mientras que ocurre lo contrario cuando se refiere al 'cálculo de presión'. Y si se requiere determinada cantidad de calor para caldear un ambiente, sus connotaciones serán diferentes que en el caso de que se la considerase en relación con el trabajo que puede producir. Lo mismo ocurre en el caso del "mínimo", y la representación semémica de las dos expresiones correspondientes a las puntas mínimas y máximas expondrá de forma más explícita estas observaciones:

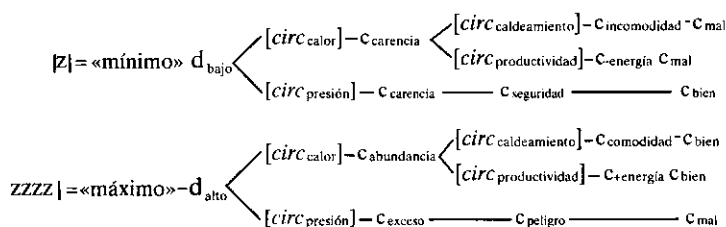


Figura 53

Naturalmente, ambas expresiones semémicas requieren que la cultura haya subdividido el espacio semántico en una serie de subsistemas oposicionales de los que sólo algunos, con exclusión de otros, son considerados por los diferentes sentidos del semema:

(1)		(2)		(3)	
PRESION		CALDEAMIENTO		PRODUCCION	
mínimo	vs máximo	mínimo	vs máximo	mínimo	vs máximo
bajo	vs alto	bajo	vs alto	bajo	vs alto
carencia	vs exceso	carencia	vs abundancia	carencia	vs exceso
seguridad	vs peligro	incomodidad	vs comodidad	-energía	vs + energía
bien	vs mal	mal	vs bien	mal	vs bien

Figura 54

Si representamos la composición de un semema determinado como el 'calado' en diferentes posiciones de diferentes ejes

semánticos (cf. 2.9.6.), el semema «máximo» presenta por lo menos dos sentidos de lectura *incompatibles* (representados respectivamente por la línea continua y por la línea discontinua):

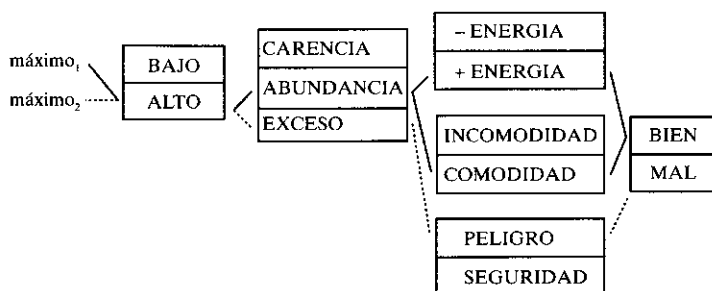


Figura 55

3.9.3. La manipulación ideológica

Ahora vamos a definir como *INVENTIO* ideológica una serie de asertos semióticos, basados en puntos de vista anteriores, ya sean o no explicativos, o en la elección de selecciones circunstanciales que atribuyen una propiedad determinada a un semema, al tiempo que ignoran u ocultan otras propiedades contradictorias, que son igualmente predicables de dicho semema a causa de la naturaleza no lineal y contradictoria del espacio semántico. Así, pues, todos los asertos semióticos basados *sólo* en la línea continua o *sólo* en la línea discontinua de la figura 55 deben considerarse como ideológicos.

En cambio, un aserto no ideológico es un aserto metasemiótico que muestra la naturaleza contradictoria del espacio semántico a que se refiere. Ese tipo de juicio metasemiótico aparece representado en la figura 56.

Definimos como *DISPOSITIO* ideológica una argumentación que, si bien elige explícitamente una de las posibles relaciones circunstanciales del semema como premisa, no presenta de forma explícita el hecho de que existen otras pre-

misas contradictorias o premisas aparentemente complementarias que conducen a una conclusión contradictoria, con lo que oculta el carácter contradictorio del espacio semántico.

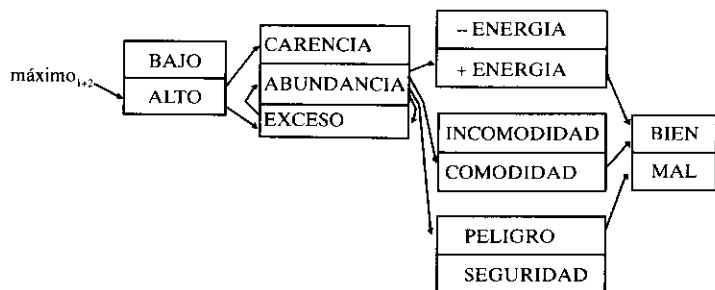


Figura 56

Además, definimos la **DISPOSITIO** ideológica como una argumentación que, cuando compara dos premisas diferentes, escoge las que no poseen marcas contradictorias, con lo que oculta el modo consciente o inconsciente en que dichas premisas podrían comprometer el carácter lineal de la argumentación.

Efectivamente, supongamos que alguien crea (o quiera hacer creer) que el máximo de calor en el sistema Alfa-Beta permite un caldeoamiento óptimo y al mismo tiempo una condición productiva óptima. Nuestro sujeto podría organizar su argumentación de modo que mostrara que las dos exigencias son mutuamente *compatibles* y que producen conjuntamente una situación deseable (que podríamos llamar «bienestar»). La argumentación puede organizar los dos subsistemas de modo que las dos selecciones circunstanciales produzcan una serie simétrica de connotaciones y oposiciones:

Caldeoamiento \equiv Productividad (caldeoamiento = 'abcd', producción = 'abef').

Este modelo entimémico muestra que no hay contradicción entre búsqueda del caldeoamiento y búsqueda de la productividad óptima. Las oposiciones y las connotaciones del cuadrado 'abcd' (que representan la premisa «a calor elevado

corresponde buena productividad»): efectivamente, si se consideran los triángulos laterales 'ace' y 'bdf', se ve que «incomodidad» puede considerarse metonimia por «-energía» y «comodidad» por metonimia "+energía".

Según las reglas retóricas delineadas en 3.8.3., esas sustituciones las permite de hecho la representación semémica dada en la figura 53.

Es evidente que una pérdida de energía causará un caldeamiento menos confortable (mientras que un aumento energético hace posibles el confort y la comodidad): la sustitución del efecto por la causa, y viceversa, proporciona un ejemplo excelente de metonimia.

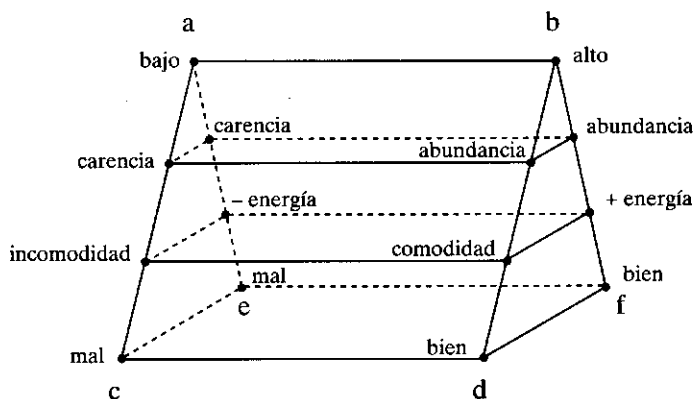


Figura 57

3.9.4. Crítica semiótica del discurso ideológico

El ejemplo de DISPOSITIO que acabamos de comentar representa un caso excelente de discurso ideológico, porque oculta la *contradicción potencial* entre 'producción y presión', por un lado, y 'caldeamiento y presión', por otro.

Examinemos en la figura 58 la correspondencia simétrica que surge entre los dos subsistemas para demostrar la contradicción que de ella se deriva:

Presión vs Caldeamiento (presión = 'abcd', caldeamiento = 'abef').

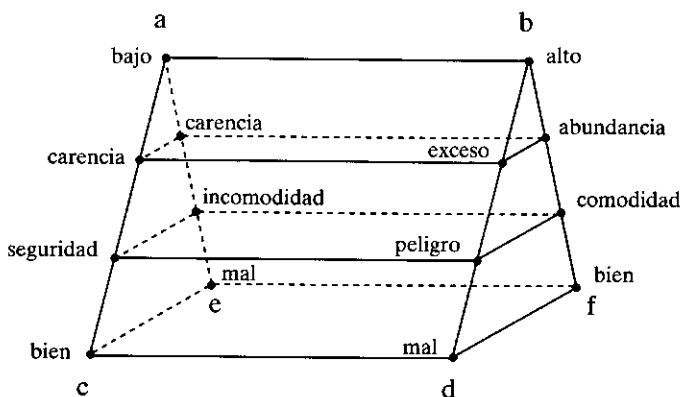


Figura 58

Se ve al instante que los triángulos laterales presentan pares de marcas opuestas: «exceso vs abundancia», «seguridad vs incomodidad», «peligro vs comodidad» *no son interpretantes mutuos* ni pueden substituirse mutuamente (excepto en casos de oxímoro irónico).

El segundo nivel de la estructura prismática muestra la incompatibilidad que surge, cuando se comparan los dos puntos de vista: la base del prisma muestra gráficamente la entera conexión de las incompatibilidades, dado que cualquier vinculación produce una oposición de «bien vs mal». Naturalmente, el mismo fenómeno se produce, cuando se compara presión y productividad, y la figura 59 no requiere comentarios ulteriores:

Presión vs Producción (presión = 'abcd'; producción = 'abef').

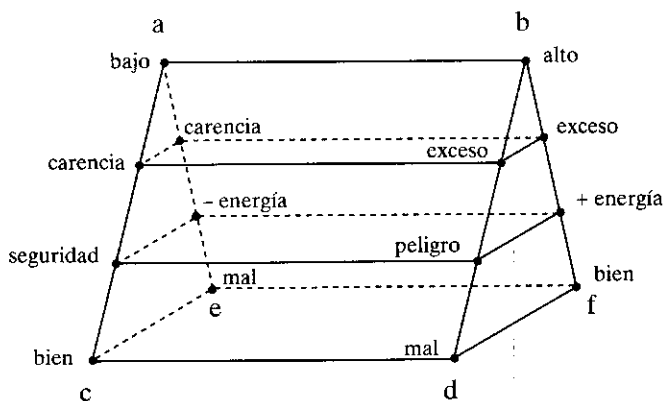


Figura 59

Cuando se omiten las conexiones mostradas por las figuras 57, 58 y 59, se produce o verifica (o puede verificarse inmediatamente) el DISCURSO IDEOLÓGICO: quien afirme que caldear y producir son valores primarios que hay que procurar a toda costa para los fines de la felicidad general, al tiempo que encubre el hecho de que no son compatibles con la seguridad general (ya que producen peligro), elabora un discurso ideológico. Quien afirme que la seguridad para todos es el valor primario para todos los miembros del grupo social, al tiempo que encubre el hecho de que esa seguridad, cuando se realizara completamente, anularía cualquier clase de aumento de la productividad y del bienestar, elabora un discurso ideológico.

Ha de quedar claro que aquí no se trata de afirmar que sea mejor una u otra de las afirmaciones. Se trata sólo de demostrar que un discurso persuasivo *no ideológico* sobre los fines de un grupo social debe tener en cuenta todos esos fines: pero al mismo tiempo debe decidir sobre qué bases (es decir, a partir de qué premisas) debe *preferirse* un valor a otro y hasta qué punto se excluyen los valores mutuamente.

Efectivamente, una investigación sobre dichos valores mostraría que se excluyen mutuamente, *sólo si se los considera absolutos* (o entidades formalizadas lógicamente).

En realidad son conceptos “fuzzy” o BORROSOS. Una investigación crítica sobre la composición semántica de dichos conceptos mostraría que son susceptibles de GRADUACION: existe una serie de estados intermedios entre carencia y exceso de energía, y entre seguridad y peligro absolutos (hasta el punto de que el peligro no es otra cosa que un nivel bajo de seguridad). Entonces, sería posible aislar una especie de *porción intermedia del continuum de la energía*, que coincidiera con la porción intermedia del *continuum* de la seguridad (para que se considerasen inversamente proporcionales los gradientes de la ‘escala’ así obtenida):

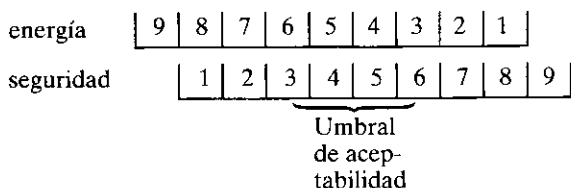


Figura 60

Pero al realizar un cálculo de esa clase ya se ha sobrepasado el umbral de la ideología: se ha vuelto a entrar en el dominio del discurso persuasivo crítico. Discurso que puede perfectamente rechazar un interlocutor que haya aceptado una escala radical de prioridades por la que «es mejor enriquecerse que salvarse» (o «es mejor salvarse que enriquecerse»).⁷¹ Un análisis crítico del discurso ideológico no elimina las motivaciones prácticas, materiales, del interlocutor, y, por lo tanto, no cambia el mundo (no cambia las bases materiales de la vida).

⁷¹ Por ejemplo: “Nuestra sociedad debe incrementar la producción; se exigirán muchos sacrificios a cada miembro de la comunidad para conseguir nuestros fines. Los individuos pasarán a segundo plano con respecto al bienestar de la colectividad”. El mismo tipo de codificación establece implícitamente un enunciado del tipo de: “La productividad rinde dinero; el dinero produce bienestar; en esta lucha por la supervivencia y en esa competencia libre algunos quedarán vencidos, pero ése es el precio que hay que pagar por una economía en expan-

Únicamente puede contribuir a volverlas explícitas.⁷² En cambio, el discurso ideológico *oculta* esas diferentes opciones y, para conseguirlo, se lanza a un juego compacto de CONMUTACIONES de código y de hipercodificaciones indiscutibles. Así, quien aceptara la correspondencia armoniosa y simétrica entre productividad y caldeamiento (fig. 58), estaría dispuesto a olvidar o a ignorar que la unidad semántica «máximo» en que basa su punto de vista representa no sólo un máximo de calor y de energía, sino también un máximo de presión. Las únicas connotaciones en conexión con la unidad elegida de antemano y parcialmente seguirían siendo las de «abundancia», «comodidad», «energía», que rápidamente se convertirían en nombres substitutivos:⁷³ de modo que, cuando alguien sostuviera que «máximo de calor» significa también «peligro», se rechazaría la afirmación como anómala semánticamente (pero, en el terreno de las ideologías, se prefiere decir 'desviada' o 'herética teóricamente') y se la consi-

sión". Todos éstos son juicios metasemióticos implícitos que plantean reglas semánticas para la conexión de los valores. Por otro lado, podrían haberse establecido premisas opuestas: "Más vale ser pobres que esclavos del bienestar", "Una sociedad en que alguien muere para producir la riqueza de otro es una sociedad enferma", "Quemad marihuana y no petróleo", "La seguridad sobre el trabajo debe ser la primera preocupación del gobierno". Todos estos enunciados, como los precedentes, son ejemplos de esfuerzos retórico-persuasivos y constituyen al mismo tiempo el intento de asignar metasemióticamente nuevas connotaciones a antiguas unidades semánticas.

⁷² No existen reglas objetivas de transformación de ideología a ideología. La desconexión del espacio semántico permite sólo ver como ángulos visuales diferentes organizaciones semánticas distintas. No existe teoría semiótica de las ideologías capaz de *verificar* su validez o de permitir su mejora. Sólo hay una técnica de análisis semiótico que permite hacer entrar en crisis una ideología mostrando su relatividad respecto a otra propuesta. La elección del punto de vista no incumbe a la semiótica. La semiótica ayuda a analizar las diferentes opciones, pero no ayuda a elegir.

⁷³ Ya Barthes (1964b) recordaba el vínculo estrecho entre retórica e ideología. Determinadas fórmulas retóricas van asociadas estrechamente con una posición ideológica determinada y ningún guerrero de un frente de liberación nacional definiría la lucha por la independencia de su pueblo como *la defensa del mundo libre*, porque esa fórmula la usan con profusión las potencias colonialistas para defender su derecho a colonizar a los demás.

deraría *Falsa extensionalmente*. La afirmación que molesta se interpreta ideológicamente como esfuerzo maligno para minar 'las leyes y el orden' que rigen el universo semántico (carente de contradicciones) de quien *vive en la falsa conciencia*.

Recordar que /máximo de calor/ no es sólo una expresión que sugiere «riqueza» y «comodidad», sino también un signo originalmente producido para referirse a un estado del mundo, y comprender que dicho estado del mundo supone también aumento de presión, significaría *volver a colocar sobre los pies una filosofía que estaba andando cabeza abajo*.

Pero la ideología es visión del mundo *parcial e inconexa*: al ignorar las múltiples interconexiones del universo semántico, oculta también las *razones prácticas* por las que algunos signos se han producido junto con sus interpretantes. Así, el olvido produce falsa conciencia.⁷⁴

Una teoría de los códigos (que parecía tan independiente de los estados del mundo, dispuesta siempre a nombrarlos y

⁷⁴ Toda la discusión realizada hasta ahora verifica en el fondo las definiciones más clásicas de 'ideología'. El sentido atribuido al término por los 'idéologues' franceses del siglo XVIII es afín al de nuestra concepción de semiótica como crítica genética de las ideologías. La ideología como conmutación *consciente* de código es la que Engels llamaba "un proceso que el supuesto pensador realiza conscientemente, pero con falsa conciencia. Las fuerzas reales que lo determinan siguen sin ser conocidas (de lo contrario, no habría proceso ideológico)" (*Carta a Mehring*). La ideología como conmutación *inconsciente* de código aparece descrita por Jaspers como "el conjunto de pensamientos y representaciones que se presenta como una Verdad Absoluta al sujeto pensante con lo que produce un autoengaño, un ocultamiento, una fuga" (*Die geistliche Situation der Zeit*). Por otro lado, el sentido 'positivo' atribuido por el marxismo a 'ideología' como arma intelectual que sirve a la práctica social para la transformación del mundo no contradice las definiciones negativas precedentes: en ese sentido, se asume la ideología sin negar su parcialidad y sin ocultar lo que rechaza; sólo que un sistema de premisas explicitadas previamente ha aclarado los órdenes de prioridad. El *Manifiesto* de 1848 es un ejemplo excelente de ideología que se presenta como tal, explicita sus premisas, tiene en cuenta la ideología adversaria y demuestra que se sostiene hasta el punto en que hay que aclarar la premisa basilar: el comunismo desea abolir la propiedad burguesa, porque el sujeto de la historia son las masas proletarias excluidas. Una vez aclarado ese orden de prioridad, el razonamiento puede proceder de modo 'científico', y sin intentar ocultar las opciones alternativas, que ya no interesan.

mediante signos exclusivamente) demuestra en este punto su poder prácticamente heurístico: al mostrar las conexiones secretas y ocultas de un sistema cultural determinado, revela las formas en que el trabajo de producción de signos puede respetar o traicionar la complejidad de ese retículo semántico, al adecuarlo al (o separarlo del) *trabajo humano de transformación de los estados del mundo*.⁷⁵

3.9.5. El último umbral de la semiótica

Esa transformación no puede perseguirse sin organizar los estados del mundo en sistemas semánticos. Para poder transformar los estados del mundo, hay que *nombrarlos y organizarlos estructuralmente*. Pero, apenas nombrados, ese sistema de sistemas de signos llamado 'cultura' (*que organiza también el modo en que se piensan y discuten las fuerzas materiales*) puede asumir un grado de independencia extrarreferencial que una teoría de los códigos debe respetar y analizar con toda su autonomía.

⁷⁵ El trabajo ideológico puede revestir también formas muy complejas. Mediante sustituciones metafóricas es posible identificar «energía» y «comodidad», oponiéndolas a «peligro». Es posible traducir «peligro» por «menos seguridad» y demostrar que, si una energía más elevada supone menos seguridad, éste es un precio aceptable. Es posible introducir subrepticamente conceptos 'borrosos' sin establecer su graduación: supongamos que un teórico de la productividad, una vez sentada la aceptabilísima premisa de que «Todas las comodidades para Todos» es incompatible con «Toda la seguridad para Todos» proponga un cuadrado pseudológico del tipo de

“Todas las comodidades para Todos vs Todas las seguridades para Todos”

y “Alguna seguridad para Alguno vs Alguna comodidad para Alguno”

en que aparentemente los dos primeros antónimos son dos *contrarios*, mientras que los segundos son dos *inversos* (y una comodidad para todos que *suponga* alguna seguridad parece una solución satisfactoria). Efectivamente, basta con reconocer «Todos» y «Alguno» como cuantificadores *fuzzy* (o 'borrosos') para hacer que su naturaleza cambie según el punto de vista, y la supuesta exactitud del cuadrado entra en crisis: por lo demás, ¿es verdad que «Todas las comodidades

Sólo con esa condición es posible elaborar una teoría de la producción de signos que (aun cuando se ocupa de la relación entre signos y cosas en términos de Verdadero y Falso) tiene por fuerza que beneficiarse de un punto de vista preliminar *puramente semiótico*.

Cuando el sistema Alfa-Beta origina un desequilibrio ideológico, y los subsistemas semánticos empiezan a estar 'cabeza abajo' en lugar de 'sobre los pies', sólo hay dos formas de detener el proceso de degeneración: (i) hacer explotar el *container* Alfa-Beta, de modo que la presencia de la presión resulte evidente y destruya de hecho las ilusiones de la falsa conciencia; ese acto, que en ciencia política se llama "revolución", representa otro de los UMBRALES semióticos examinados en este libro, dado que constituye un límite entre investigación semiótica y algo diferente, después del cual, al explotar el *container*, explota con él todo el sistema organizado de las entidades semánticas, y hasta más adelante no podrá reconstruirse, si bien en ese momento ya no habrá semiólogos en condiciones de registrar el nuevo acontecimiento; (ii) demostrar (mediante una investigación sobre la naturaleza contradictoria del universo semántico, remontándose a lo largo de sus ramas hasta donde sea posible, a través de los nudos de conmutación y las agrupaciones provisionales o duraderas de diferentes funciones de signo) que el universo semántico es más complejo de lo que las ideologías hacen creer.

Dado que es simplemente aventurado, *pero no absurdo*, suponer que las soluciones (i) y (ii) son mutuamente compatibles, quizá no tenga el semiólogo mucho *que decir* sobre este tema, pero con toda seguridad tiene *algo que hacer*.

El trabajo de la producción de signos desencadena fuerzas sociales y, más aún, representa una fuerza social en sí mismo.

para Todos» significa «igualmente distribuidas para cada cual» (socialismo) y no «a disposición potencial de cada cual» (libre competencia)? ¿Hasta qué punto cuantifica el primer «Alguno», «seguridad»? ¿Y para cuántos cuantifica el segundo «Alguno»? El juego podría continuar por extenso. Hasta que no se remita cada término a su posición en el código y no se lo analice semánticamente, no se revelará el trabajo ideológico ni se transformará en trabajo persuasivo basado en una *lógica de la preferencia*.

Puede producir ideología y crítica de las ideologías. Por tanto, la semiótica (como teoría de los códigos y teoría de la producción de signos) constituye también una forma de **CRI-TICA SOCIAL** y, por lo tanto, una de las formas de la praxis.

EL SUJETO DE LA SEMIOTICA

Desde el momento en que se afirma que el trabajo de producción de signos constituye una forma de crítica social (y, en definitiva, una de las formas de la praxis), entra definitivamente en escena un fantasma que todo el discurso precedente había eludido continuamente dejándolo aparecer apenas en segundo plano.

Se trata del SUJETO HUMANO en cuanto *actor* de la práctica semiótica. ¿Cuál es su lugar en el marco de la teoría que aquí hemos delineado?

Si uno de los temas de una teoría de la producción de signos es la relación pragmática entre emisor y destinatario, que constituye la base para cualquier investigación sobre la naturaleza de los actos comunicativos, podría objetarse legítimamente que en los capítulos precedentes se ha prestado escasa atención al protagonista de esos procesos, ya se entienda éste como entidad 'trascendental' o como presencia empírica.

Efectivamente, una teoría de la relación emisor-destinatario debería tener en cuenta el papel desempeñado por el sujeto que comunica no sólo como ficción metodológica, sino también, y sobre todo, como *sujeto concreto*, arraigado en un sistema de condicionamientos históricos, biológicos, psíquicos, tal como lo estudian, por ejemplo, el psicoanálisis y las demás ciencias del hombre.

Sin embargo, para justificar y comprender plenamente la línea metodológica seguida en este libro, hay que precisar dos suposiciones:

(i) El sujeto de un acto de expresión (que no hay que identificar con el sujeto 'gramatical' del enunciado, dado que hay diferencia entre el SUJETO DE LA ENUNCIACION y el SUJETO DEL ENUNCIADO)¹ debe considerarse ante

¹ Sobre la oposición 'enunciación vs enunciado' véase la discu-

todo como *uno de los posibles referentes del mensaje o del texto*. Constituye uno de los objetos de referencia posible del mensaje, y como tal deberán estudiarlo las disciplinas que se ocupan de los diferentes objetos físicos y psíquicos *de que* el lenguaje habla.

(ii) Puesto que el sujeto de la enunciación, con todas sus propiedades y actitudes, va *presupuesto* por el enunciado, debe 'leerse' o interpretarse como *uno de los elementos del contenido transmitido*. Cualquier otro intento de introducir el sujeto de la enunciación en el discurso semiótico conduciría a la disciplina a sobrepasar uno de sus límites 'naturales'.

Es cierto que muchas investigaciones semióticas sobrepasan ese umbral y entienden la semiótica como el estudio de una actividad *creadora de semiosis*, con lo que entienden el sujeto, no como un Ego trascendental de tipo fenomenológico, sino como un sujeto 'profundo', en que la profundidad no es la de las gramáticas transformacionales y generativas, sino la de la tópica freudiana.²

sión que se ha producido en Francia en la última década (Benveniste, 1966; Lacan, 1966; Todorov, 1970; Kristeva, 1968; Ducrot, 1972; Chabrol, 1973, etc.). Es cierto que, por un lado, se trata de la oposición clásica, conocida también en semántica filosófica y análisis del lenguaje, entre *'utterance vs statement'*, abundantemente reproducida por los teóricos de los "speech acts" (cf. Austin, Searle, etc.): pero en la discusión francesa ese filón se entrecruza con el psicoanalítico. Así, pues, al sujeto del enunciado se lo ve al mismo tiempo como objeto de una presuposición y sujeto de una actividad, y esa actividad puede considerarse como 'delftica' (el sujeto agente remite a la consecuencia de su acción verbal) o 'anafórica' (el sujeto agente remite a los instintos profundos que han constituido y motivado su actividad).

² En un artículo aparecido en el *Times Literary Supplement* (1973) Julia Kristeva observaba que estamos presenciando el fin de una fase de la semiótica, la que ha descrito sistemáticamente los marcos sociales de la práctica significante; esa semiótica de los sistemas, de fundamento fenomenológico, debería sutituirse ahora por una *semiótica del sujeto hablante*. Pero dicho sujeto no debe ser el *Ego trascendental*, separado de su propio cuerpo y de su inconsciente, de su historia; al contrario, es el *sujeto dividido*, constituido por sus instintos y por sus constricciones sociales. Ahora bien, frente a esa invitación a am-

Indudablemente, hay que admitir que la semiótica quizás esté destinada a violar también sus propios límites naturales para convertirse (además de en teoría de los códigos y de la producción de signos) en *la teoría de los orígenes profundos e individuales del impulso a significar*. En esa perspectiva, algunos temas de la teoría de la producción de signos (como, por ejemplo, los casos de institución y cambio de código) podrían pasar a ser objeto de una teoría de la TEXTUALIDAD o de la creatividad textual.

Pero no podemos omitir el hecho de que, desde el punto de vista del presente libro, la única garantía de aprehensión de esa actividad creativa sigue siendo proporcionada por una teoría de los códigos: ya que el sujeto de cualquier actividad semiótica no es otra cosa que *el resultado de la segmentación histórica y social del universo*, el mismo que ha revelado la investigación sobre la naturaleza del Espacio Semántico Global. Dicho *sujeto* se presenta en la teoría de los códigos como *un modo de ver el mundo*; para conocerlo, hay que verlo por fuerza como un modo de segmentar el universo y de asociar unidades expresivas con unidades de contenido, en un trabajo durante el cual se hacen y se deshacen sin descanso esas concreciones histórico-sistemáticas.

La semiótica tiene un solo deber: definir el sujeto de la semiosis mediante categorías exclusivamente semióticas: y *puede* hacerlo porque el sujeto de la semiosis se manifiesta como el *sistema* (continuo y continuamente incompleto) *de sistemas de significación que se reflejan el uno sobre el otro*.

Naturalmente, hay que eliminar de esa afirmación cualquier sombra de idealismo. Aquí no estamos negando la exis-

pliar los límites de la investigación semiótica, o, mejor, a invertir susentido, nosotros no podemos por menos de recalcar lo que hemos dicho en este libro: que el sujeto dividido o es un contenido de la comunicación o se manifiesta en las propias modalidades de la comunicación. Otras formas de 'aprehender' (dentro de una teoría semiótica, naturalmente) no existen. No es casualidad que Julia Kristeva, pensando en una teoría capaz de captar también esos aspectos, haya considerado más útil usar un término diferente de semiótica, a saber: "scmianálisis" (Kristeva, 1969). Pero hay razones para preguntarse si no constituye éste una forma más desarrollada (y controlada técnicamente) de hermenéutica fundamentada en bases no espiritualistas, sino materialistas.

tencia y la importancia de los sujetos empíricos individuales y materiales que, cuando comunican, obedecen a sistemas de significación y, al mismo tiempo, los arriesgan, los critican y los cambian. Estamos dando por sentado simplemente que la semiótica tiene por fuerza que definir dichos sujetos dentro de su cuadro categorial, de igual forma que, al hablar de los referentes como contenidos, no niega la existencia de las cosas individuales y de los estados reales del mundo, pero asigna su verificación (y su análisis en función de propiedades concretas, cambios, verdades y falsedades) a otros tipos de investigación.

En este libro, la semiótica *ha tenido* su sujeto (en el doble sentido de 'tema' y de 'protagonista'), a saber: la SEMIOSIS. La semiosis es el proceso por el que los individuos empíricos comunican y los sistemas de significación hacen posibles los procesos de comunicación. Los sujetos empíricos, desde el punto de vista semiótico, sólo pueden identificarse como manifestaciones de ese doble aspecto (sistemático y procesal) de la semiosis. *Esta no es una afirmación metafísica: es una hipótesis metodológica.* La física conoce a César y a Bruto como fenómenos espaciotemporales definidos por una relación mutua de partículas elementales y no se ocupa para nada de las motivaciones de sus acciones ni de la valoración ética de los resultados de dichas acciones. De igual modo, la semiótica se ocupa de los sujetos de los actos semióticos y dichos sujetos o bien pueden definirse en función de estructuras semióticas o bien, desde este punto de vista, no pueden definirse en absoluto.

Como ha dicho Peirce: "Puesto que el hombre piensa sólo mediante palabras u otros símbolos externos, éstos podrían dirigirse al hombre y decirle: 'tú no significas nada que nosotros no te hayamos enseñado, y, aun así, sólo en la medida en que diriges algunas palabras como interpretantes de tu pensamiento'. Efectivamente, por esa razón, los hombres y las palabras se educan unos con las otras; cualquier aumento de la información humana provoca, y es provocado por, un aumento correspondiente de la información de las palabras... Es que el signo y la palabra que los hombres usan *son* el propio hombre. Porque el hecho de que cualquier pensamiento sea un signo, en conexión con el hecho de que la

vida es una cadena de pensamientos, prueba que el hombre es un signo; y el hecho de que cualquier pensamiento sea un signo *externo* prueba que el hombre es un signo externo. Lo que equivale a decir que el hombre y los signos externos son idénticos, en el mismo sentido en que son idénticas las palabras *homo* y *man*. Por tanto, mi lenguaje es la suma global de mí mismo; porque el hombre es el pensamiento" (5.313-5.314).

Evidentemente, cuando los sujetos empíricos son capaces de criticar el ajuste ideológico de los sistemas de significación, se están produciendo casos de práctica social concreta; pero ese acto lo hace posible el hecho de que el código pueda criticarse a sí mismo a causa de la naturaleza contradictoria del Espacio Semántico Global (cf. 2.13.). Cuando se afirma que no existe un metalenguaje, se comete una equivocación sobre la teoría de los códigos y de la producción de signos: los sujetos empíricos pueden *usar* metalingüísticamente los códigos precisamente porque *no existe metalenguaje: porque en un sistema autocontradictorio todo es metalenguaje*. Si la forma del Espacio Semántico Global es la delineada por el modelo Q (cf. 2.12.), en ese caso, *el sujeto profundo de cualquier práctica semiótica concreta es su propia forma contradictoria*.

Existe producción de signos porque existen sujetos empíricos que realizan un trabajo para producir físicamente expresiones, ponerlas en correlación con su contenido, segmentar dicho contenido, y así sucesivamente... Pero la semiótica tiene derecho a reconocer a esos sujetos *sólo en la medida en que se manifiestan mediante funciones semióticas*, produciéndolas, criticándolas, reestructurándolas.

Si acepta críticamente ese su límite metodológico, la semiótica escapa al riesgo idealista. Antes bien, lo *invierte*: reconoce como único sujeto verificable de su discurso la existencia social del universo de la significación, tal como la muestra la verificabilidad física de los interpretantes, que son, y conviene recalcar este punto por última vez, *expresiones materiales*.

Qué es lo que pueda haber *detrás, antes o después, más allá o más acá* de ese sujeto es, desde luego, un problema *enormemente* importante. Pero la solución de ese problema

(por lo menos por ahora, y en los términos de la teoría aquí delineada) está situada más allá del umbral de la semiótica.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ALEXANDER, CHRISTOPHER

1964 *Notes on the Synthesis of Form* (Cambridge: Harvard College).

ALLARD, M. & ELZIERE, M. & GARDIN, J. C. & HOURS, F.

1963 *Analyse conceptuelle du Coran sur cartes perforées* (La Haya: Mouton).

AMBROGIO, IGNAZIO

1968 *Formalismo e avanguardia in Russia* (Roma: Editori Riuniti).

1971 *Ideologie e tecniche letterarie* (Roma: Editori Riuniti).

ANTAL, LASZLO

1964 *Content, Meaning and Understanding* (La Haya: Mouton).

1967 *Problemi di significato* (Milán: Silva).

APOSTEL, LEO

1960 "Materialisme dialectique et méthode scientifique", *Le Socialisme* 7-4.

APRESJAN, J.

1962 "Analyse distributionnelle des significations et champs sémantiques structurés", *Langages*, 1, 1966 (cf. *Leksikografischeskij sbornik*, 5).

ARCAINI, ENRICO

1967 *Principi di linguistica applicata* (Bologna: Il Mulino).

ARGYLE, M. & DEAN, J.

1965 "Eye-contact, distance and affiliation", *Sociometry* 28.

ARGYLE, M. & INGHAM, R.

1972 "Gaze, Mutual Gaze and Proximity", *Semiotica* VI/2.

ARGYLE, MICHAEL

1972 "Non-Verbal Communication in Human Social Interaction", en Hinde, R. A., *Non-Verbal Communication* (Cambridge: University Press).

ASHBY, ROSS

1960 *Design for a Brain*, 2.^a ed. (Londres: Chapman & Hall) (trad. esp., *Proyecto para un cerebro*, Madrid: Tecnos).

ATTNEAVE, FRED

1959 "Stochastic Compositive Processes", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* XVII, 4 (trad. it., en Eco, 1972a).

AUSTIN, J. L.

1961 "The Meaning of a Word", *Philosophical Papers* (Oxford: Clarendon Press).

1962 *How to do Things with Words* (Oxford: Oxford University Press).

AVALLE D'ARCO, SILVIO

1965a "*Gli orecchini*" di Montale (Milán: Il Saggiatore).

1965b Intervención en *Strutturalismo e critica* (en Segre ed., 1965).

1970 *Tre saggi su Montale* (Turín: Einaudi).

1972 *Corso di semiologia dei testi letterari* (Turín: Giappichelle).

BACH, EMMON

1966 "Linguistique structurale et philosophie des sciences", *Problèmes du Langage* (París: Gallimard) (trad. esp., *Problemas del lenguaje*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana).

BACH, EMMON & HARMS, ROBERT T. (eds.)

1968 *Universals in Linguistic Theory* (Nueva York: Holt).

BALDINGER, KURT

1966 "Sémantique et structure conceptuelle", *Cahiers de Lexicologie* VIII, 1.

BALLY, CHARLES

1932 *Linguistique générale et linguistique française* (Berna: Franke).

BARBUT, MARC

1966 "Le sens du mot 'structure' en mathématique", *Les Temps Modernes* 264.

BARISON, F.

1961a "Considerazioni sul 'Praecoxgefühl'", *Rivista Neurologica* 31-305.

1961b "Art et schizophrénie", *Evolution Psychiatrique* I, 69.

BARTHES, ROLAND

1953 *Le degré zéro de l'écriture* (París: Seuil) (trad. esp., *El grado cero de la escritura*, México: Siglo XXI).

1957 *Mythologies* (París: Seuil).

1963a *Sur Racine* (París: Seuil).

1963b "L'activité structuraliste", *Lettres Nouvelles* (en Barthes, 1964c).

1963c "Littérature et signification", *Tel Quel* (en Barthes, 1964c).

1964a "Eléments de sémiologie", *Communications* 4.

1964b "Rhétorique de l'image", *Communications* 4.

1964c *Essais critiques* (París: Seuil) (trad. esp., *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix-Barral, 1967).

1966a "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* 8.

1966b *Critique et Verité* (París: Seuil).

1967a *Système de la Mode* (París: Seuil).

1967b "L'arbre du crime", *Tel Quel* 28.

1968 "L'effet de réel", *Communications* 11.

1970a *S/Z* (París: Seuil).

1970b "L'ancienne rhétorique", *Communications* 16.

1971 *Sade, Loyola, Fourier* (París: Seuil).

- 1973 *Le plaisir du texte* (París: Seuil) (trad. esp., *El placer del texto*, Madrid: Siglo XXI).
- BASTIDE, ROGER, ed.
1962 *Sens et usages du terme 'structure'* (La Haya: Mouton).
- BAUDRILLARD, JEAN
1968 *Système des objets* (París: Gallimard).
- BEAUJOUR, MICHEL
1968 "The Game of Poetics", *Yale French Studies* 41.
- BENSE, MAX
1965 *Aesthetica* (Baden-Baden: Agis).
- BENSE, M. & WALTHER, E.
1973 *Wörterbuch der Semiotik* (Colonia: Kiepenheuer & Witsch).
- BENVENISTE, EMILE
1966 *Problèmes de linguistique générale* (París: Gallimard) (trad. esp., *Problemas de lingüística general*, Madrid: Siglo XXI).
- 1969 "Sémiologie de la langue (1)", *Semiotica* I, 1.
"Sémiologie de la langue (2)", *Semiotica* I, 2.
- BERTIN, JACQUES
1967 *Sémiologie graphique* (París: Mouton & Gauthier Villars).
- 1970 "La graphique", *Communications* 15.
- BETTETINI, GIANFRANCO
1968 *Cinema: lingua e scrittura* (Milán: Bompiani).
- 1971 *L'indice del realismo* (Milán: Bompiani).
- BIERWISCH, MANFRED
1970 "Semantics", en J. Lyons, ed., *New Horizons in Linguistics* (Harmondsworth: Penguin) (trad. esp. *Nuevos horizontes de la lingüística*, Madrid: Alianza Editorial, 1976).
- 1971 "On Classifying Semantic Features", en Steinberg, D. D. & Jakobovits, L. A. eds.
- BIRDWHISTELL, RAY L.
1952 *Introduction to Kinesics* (Washington, D. C.: Dpt. of State, Foreign Service Ins.).
- 1960 "Kinesics and Communication", *Explorations in Communications*, ed. por E. Carpenter & M. McLuhan (Boston: Beacon Press).
- 1963 "Some Relations Between American Kinesics and Spoken American English", American Association for the Advancement of Science (en Smith, A. G., 1966).
- 1965 "Communication as a Multichannel System", *International Encyclopedia of Social Sciences* (Nueva York).
- 1970 *Kinesics and Context* (Filadelfia: University of Pennsylvania).
- BLOOMFIELD, LEONARD
1933 *Language* (Nueva York: Holt) (trad. esp., *El lenguaje*, Lima: Universidad de San Marcos).
- BOLINGER, DWIGHT L.
1961 *Generality, Gradience and the All-None* (La Haya: Mouton).
- BONOMI, A. & USBERTI, G.
1971 *Sintassi e semantica nella grammatica trasformazionale* (Milán: Il Saggiatore).

BONSIEPE, GUY

1965 "Visuell/verbale Rhetorik-Visual/Verbal Rhetoric", *Ulm* 14-16.

1968 "Semantische Analyse - Semantic Analysis", *Ulm*, 21.

BOSCO, NYNFA

1959 *La filosofia pragmatica di C. S. Peirce* (Turín: Ed. di "Filosofia").

BOUDON, RAYMOND

1968 *A quoi sert la notion de "structure"?* (París: Gallimard).

BOULEZ, PIERRE

1966 *Relevés d'apprenti* (París: Seuil).

BRANDI, CESARE

1966 *Le due vie* (Bari: Laterza).

1968 *Struttura e architettura* (Turín: Einaudi).

BREMOND, CLAUDE

1964 "Le message narratif", *Communications* 4.

1966a "L'analyse conceptuelle du Coran", *Communications* 7.

1966b "La logique des possibles narratifs", *Communications* 8.

1968a "Posterité americaine de Propp", *Communications* 11.

1968b "Pour un gestuaire des bandes dessinées", *Langages*, 10.

1973 *Logique du récit* (París: Seuil).

BURKE, KENNETH

1931 *Counter-Statements* (Chicago: University of Chicago Press).

BURSILL-HALL, G. L.

1971 *Speculative Grammars of the Middle Ages* (La Haya: Mouton).

BUYSENS, ERIC

1943 *Le langage et le discours* (Bruselas: Off. de Publicité).

1967 *La communication et l'articulation linguistique* (París-Bruselas: P. U. F.).

CARNAP, RUDOLF

1942 *Introduction to Semantics* (Cambridge: Harvard University Press).

1947 *Meaning and Necessity* (Chicago: The University of Chicago Press) (5.^a edición ampliada, Phoenix Books, 1967).

1955 "Meaning and Synonym in Natural Languages", *Phil. Studies* 7.

1971 *Analicità, Significanza, Induzione* (Bologna: Il Mulino).

CARPENTER, E. & McLUHAN, M., eds.

1960 *Explorations in Communications* (Boston: Beacon Press) (trad. esp., *El aula sin muros*, Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968).

CASSIRER, ERNST

1906 *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neuren Zeit* (Berlín: Bruno Cassirer).

1923 *Philosophie der Symbolischen Formen - I. Die Sprache* (Leipzig), (trad. esp., *Filosofía de las formas simbólicas*, México: Fondo de Cultura Económica).

1945 "Structuralism in Modern Linguistics", *Word*, 1, 2.

CICOUREL, AARON V.

1973 *Cognitive Sociology* (Harmondsworth: Penguin).

- CIVJAN, T. V. & NIKOLAEVA, T. M. & SEGAL, D. M. & VOLOKAJA, Z. M.
 1962 "Zestovaja, Kommunikacija i ee mesto sredi drugih sistem celoveceskogo obscenija", *Simpozium po strukturnomu izuceniju znakovich sistem* (Moscu) (en Faccani & Eco, 1969: "La comunicaz. gestuale e il suo posto fra gli altri sistemi della com. umana").
- COHEN, JONATHAN
 1963 *The Diversity of Meaning* (Nueva York: Herder & Herder).
 1973 "Spoken and Unspoken Meanings", *TLS*, octubre 5.
- CONKLIN, H. C.
 1955 "Hanunóo Color Categories", *Southwestern Journal of Anthropology* 11 (en Hymes, 1964).
- COONS, E. & KRAEHENBUEHL, D.
 1958 "Information as Measure of Structure in Music", *Journal of Music Theory* II, 2 (tr. it., en Eco, 1972a).
- CORTI, MARIA
 1965 Intervención en *Strutturalismo e critica* (en Segre, ed., 1965).
 1968 "Il codice bucolico e la Arcadia di Sannazzaro", *Strumenti Critici* 6.
 1969 *Metodi e Fantasmí* (Milán: Feltrinelli).
- CORTI, M. & SEGRE, C. (al cuidado de)
 1970 *I metodi attuali della critica in Italia* (Turín: E. R. I.).
- COSERIU, EUGENIO
 1952 "Sistema, norma y habla", en *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias* 9 (ahora en *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid: Gredos, 1967).
- CRALLE, R. K. & MICHAEL, G. A.
 1967 "A Survey of Graphic Data Processing Equipment for Computers" (en Krampen & Seitz, 1967).
- CRESSWELL, R.
 1968 "Le geste manuel associé au langage", *Langages* 10.
- CRESTI, EMANUELA
 1972 "Oppositions iconiques dans une image de bande dessinée reproduite par Lichtenstein", *VS* 2.
- CHABROL, CLAUDE
 1973 "De quelques problèmes de grammaire narrative et textuelle", en Chabrol, C., ed. *Sémiotique narrative et textuelle* (París: Larousse).
- CHARBONNIER, GEORGES
 1961 *Entretiens avec C. Lévi-Strauss* (París: Plon-Juiliard) (trad. esp., *Arte, lenguaje, etnología*, México: Siglo XXI, 1968).
- CHATMAN, SEYMOUR
 1966 "On the Theory of Literary Style", *Linguistics* 27.
 1974 "Rhetoric and Semiotics", informe al Primer Congreso del IASS (mimeografiado).
- CHERRY, COLIN
 1961 *On Human Communication* (Nueva York: Wiley).

CHOMSKY, NOAM

- 1957 *Syntactic Structures* (La Haya: Mouton) (trad. esp., *Estructuras sintácticas*, México: Siglo XXI, 1974).
- 1962 *Current Issues in Linguistic Theory* (Noveno Congreso Internacional de Lingüística) (Cambridge) (en Katz J. J. & Fodor, J. A., 1964).
- 1965a *Aspects of the Theory of Syntax* (Cambridge: M. I. T.) (trad. esp., *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Madrid: Aguilar, 1967).
- 1965b "De quelques constantes de la théorie linguistique", *Diogenè* 51.
- 1966 *Cartesian Linguistics* (Nueva York: Harper & Row) (trad. esp., *Lingüística cartesiana*, Madrid: Gredos).
- 1967 "The Formal Nature of Language", en *Biological Foundations of Language*, en Lenneberg, 1967.
- 1968 *Language and Mind* (Nueva York: Harcourt Brace) (trad. esp., *El lenguaje y el pensamiento*, Barcelona: Seix-Barral).
- 1969 "Deep Structure, Surface Structure and Semantic Interpretation", en *Semantics*, ed. por Steinberg D. D. & Jakobovits L. A. (Londres: Cambridge University Pres, 1971).

CHURCH, ALONZO

- 1943 "Carnap's Introduction to Semantics", *Phil. Review* 52.
- 1951 "The Need for Abstract Entities in Semantic Analysis", en *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences* 80, 1.

DAMISCH, HUBERT

- 1972 *Théorie du nuage* (París: Seuil).

DE CAMPOS, HAROLDO

- 1967 *Metalinguagem* (Petrópolis: Vozes).
- 1969 *A arte no horizonte do provável* (São Paulo: Perspectiva).
- 1971 "Umbral para Max Bense", prefacio a: M. Bense, *Pequena Estética* (São Paulo: Perspectiva).
- 1973 *Morfologia do Macunaima* (São Paulo: Perspectiva).

DE FUSCO, RENATO

- 1967 *L'arte come mass-medium* (Bari: Dedalo).
- 1973 *Segni, storia e progetto dell'architettura* (Bari: Laterza).

DE JORIO, A.

- 1832 *La mimica degli antichi investigata nel gestire* (Nápoles).

DELEUZE, GILLES

- 1968 *Différence et répétition* (París: P. U. F.).

DE LILLO, ANTONIO (al cuidado de)

- 1971 *L'analisi del contenuto* (Bologna: Il Mulino).

DELLA VOLPE, GALVANO

- 1960 *Critica del gusto* (Milán: Feltrinelli) (trad. esp., *Critica del gusto*, Barcelona: Seix-Barral, 1966).

DE MAURO, TULLIO

- 1965 *Introduzione alla semantica* (Bari: Laterza) (trad. esp. *Introducción a la semántica*, Barcelona: Planeta).
- 1966 "Modelli semiologici. L'arbitrarietà semantica", *Lingua e Stile* 1.

- 1970 "Proposte per una teoria formalizzata del noema lessicale e della storicità e socialità dei fenomeni linguistici", *Linguaggi nella società e nella tecnica* (Milán: Comunità).
- 1971 *Senso e significato* (Bari: Adriatica).
- DERRIDA, JACQUES**
- 1967a *L'écriture et la différence* (París: Seuil) (trad. it., *La scrittura e la differenza*, Turín: Einaudi, 1971).
- 1967b *De ia Grammatologie* (París: Minuit) (trad. esp., *La gramatología*, México: Siglo XXI).
- DINNEEN, FRANCIS P.**
- 1967 *An Introduction to General Linguistics* (Nueva York: Holt).
- DOBERTI, ROBERTO**
- 1969 *Sistema de figuras* (publicación ciclostilada inédita de la Cátedra de Semiología Arquitectónica, Universidad de Buenos Aires).
- 1971 "Sistema de figuras", *Summa* 38.
- DOLEZEL, LUBOMIR**
- 1966 "Vers la stylistique structurale", *Travaux Linguistiques de Prague* I.
- DORFLES, GILLO**
- 1959 *Il divenire delle arti* (Turín: Einaudi) (trad. esp., *El porvenir de las artes*, Buenos Aires: Nueva Visión).
- 1962 *Simbolo, Comunicazione, Consumo* (Turín: Einaudi) (trad. esp., *Símbolo, comunicación y consumo*, Barcelona: Lumen, 1968).
- 1966 *Nuovi riti, Nouvi miti* (Turín: Einaudi) (trad. esp., *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona: Lumen, 1969).
- 1968 *Artificio e natura* (Turín: Einaudi) (trad. esp., *Naturaleza y artificio*, Barcelona: Lumen, 1971).
- 1974 *Tra il significato a le scelte* (Turín: Einaudi) (trad. esp., *Del significado a las opciones*, Barcelona: Lumen, 1975).
- DUCROT, OSWALD**
- 1972 *Dire et ne pas dire* (París: Hermann).
- DUNDES, ALAN**
- 1958 *The Morphology of North-American Indian Folktales* (La Haya: Mouton).
- 1962 "From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales", *Journal of American Folklore* 75 (296).
- 1964 "On Game Morphology: A Study of the Structure of Non-Verbal Folklore", *New York Folklore Quarterly* 20 (4).
- DUNDES, A. & LEACH, E. R. & MARANDA, P. & MAYBURY-LEWIS, D.**
- 1966 "An Experiment in Structural Analysis" (en Maranda, P. & Maranda Kongas, E., eds., 1971).
- ECO, UMBERTO**
- 1956 *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, 2.^a ed. (Milán: Bompiani, 1970).
- 1962 *Opera aperta* (Milán: Bompiani) (trad. esp., *Obra abierta*, Barcelona: Seix-Barral, 1965).

- 1963 "The Analysis of Structure", *The Critical Moment*, editado por TLS (Londres: Faber) (trad. it., Eco, 1968a).
- 1966 "James Bond: une combinatoire narrative", *Communications* 8.
- 1967 "Rhétorique et idéologie dans 'Les Mystères de Paris', d'E. Sue", *Revue Int. de Sciences Sociales* XIX, 4 (ahora en: AA. VV., *Sociologia della letteratura*, Roma: Newton Compton, 1974).
- 1968a *La definizione dell'arte* (Milán: Mursia) (trad. esp., *La definición del arte*, Madrid).
- 1968b "Lignes d'une recherche sémiologique sur le message télévisuel", en *Recherches sur les systèmes signifiants* (La Haya: Mouton, 1973).
- 1968c *La struttura assente* (Milán: Bompiani) (trad. esp., *La estructura ausente*, Barcelona: Lumen, 1975).
- 1969a "Le strutture narrative in Fleming", *L'analisi del racconto* (Milán: Bompiani).
- 1969b "Lezioni e contraddizioni della semiotica sovietica", *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Faccani, R. & Eco, U. (Milán: Bompiani).
- 1970a "La critica semiologica", en Corti & Segre, 1970.
- 1970b (con U. Volli) Introd. a *Paralinguistica e cinesica* (cf. Sebeok, Hayes, Bateson, 1964).
- 1971 *Le forme del contenuto* (Milán: Bompiani).
- 1972a Introducción a (al cuidado de U. E.) *Estetica e teoria dell'informazione* (Milán: Bompiani).
- 1972b "A Semiotic Approach to Semantics", *VS* 1.
- 1972c "Introduction to a Semiotics of Iconic Signs", *VS* 2.
- 1973a "Social Life as a Sign-System", en Robey, D. (ed.) *Structuralism* (Oxford: Clarendon Press).
- 1973b "Looking for a Logic of Culture", TLS, octubre 5.
- 1973c *Il Segno* (Milán: ISEDI) (trad. esp., *Signo*, Barcelona: Labor, 1976).
- EFRON, D.**
- 1941 *Gesture and Environment* (Nueva York: King's Crown Press).
- EGOROV, B. F.**
- 1965 "Prostejsie semioticeskie sistemy i tipologija siuzetov", *Trudy po znakovim sistemam*, II (Tartu) (en Faccani & Eco, 1969: "I sistemi semiotici più semplici e la tipologia degli intrecci").
- EKMAN, PAUL & FRIESEN, WALTHER**
- 1969 "The Repertoire of Non-Verbal Behavior Categories. Origins, Usage and Coding", *Semiotica* I, 1.
- EKMAN, P. & FRIESEN, W. & TOMKINS, S.**
- 1971 "Facial Affect Scoring Technique: A First Validity Study", *Semiotica* III, 1.
- ERLICH, VICTOR**
- 1954 *Russian Formalism* (La Haya: Mouton) (trad. esp., *El formalismo ruso*, Barcelona: Seix-Barral, 1974).
- FABBRI, PAOLO**
- 1968 "Considerations sur la proxémique", *Langages* 10.

- 1973 "Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia", *VS* 5.
- FACCANI, REMO & ECO, UMBERTO (al cuidado de)
1969 *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico* (Milán: Bompiani).
- FAGES, J.-B.
1967 *Comprendre le structuralisme* (Toulouse: Privat).
- FANO, GIORGIO
1962 *Saggio sulle origini del linguaggio* (Turín: Einaudi).
- FARASSINO, ALBERTO
1969 "Ipotesi per una retorica della comunicazione fotografica", *Anali della Scuola Superiore di Comunicazioni di Massa* 4.
- 1972 "Richiamo al significante", *VS* 3.
- FAYE, JEAN-PIERRE
1967 *Le récit hunique* (París: Seuil).
1969 "Le cercle de Prague", *Change* 3.
1972 *Langages totalitaires* (París: Hermann) (trad. esp., *Los lenguajes totalitarios*, Madrid: Taurus, 1974).
- FILLMORE, CHARLES
1968 "The Case for Case", en Bach, E. & Harms, R. T., 1968.
1971a "Types of Lexical Information", en Steinberg, D. D. & Jakobovits, L. A., eds., 1971.
1971b "Verbs of Judging: an Exercise in Semantic Description", en Fillmore, C. J. & Langendoen, T. D., *Studies in Linguistic Semantics* (Nueva York: Holt).
- FILLMORE, Ch. J. & LANGENDOEN, T. D., eds.
1971 *Studies in Linguistic Semantics* (Nueva York: Holt).
- FONAGY, IVAN
1964 "L'information du style verbal", *Linguistics* 4.
1971 "Le signe conventionnel motivé", *La linguistique* 7.
1972 "Motivation et remotivation", *Poétique* 11.
- FONTANIER, PIERRE
1827 *Traité général des figures du discours autres que les tropes* (en Fontanier, 1968).
1830 *Manuel classique pour l'étude des tropes* (en Fontanier, 1968).
1968 *Les figures du discours* (París: Flammarion).
- FORMIGARI, LIA
1970 *Linguistica ed empirismo nel 600 inglese* (Bari: Laterza).
- FOUCAULT, MICHEL
1966 *Les mots et les choses* (París: Gallimard) (trad. esp., *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI, 1967).
- FRANK, LAWRENCE K.
1957 "Tactile Communication", *Genetic Psychology Monographs* 56 (en Smith, A. G., ed., 1966).
- FREGE, GOTTLÖB
1892 "Über Sinn und Bedeutung", *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 100.

FRESNAULT-DERUELLE, PIERRE

1970 "Le verbal dans les bandes dessinées", *Communications* 15.

FREUDENTHAL, HANS

1960 *Lincos: Design for a Language for a Cosmic Intercourse* (Amsterdam).

GALLIOT, M.

1955 *Essai sur la langue de la réclame contemporaine* (Toulouse: Privat).

GAMBERINI, ITALO

1953 *Per una analisi degli elementi dell'architettura* (Florenca: Casa Ed. Univers.).

1959 *Gli elementi dell'architettura come parole del linguaggio architettonico* (Florenca: Coppini).

1961 *Analisi degli elementi costitutivi dell'architettura* (Florenca: Coppini).

GARAVELLI MORTARA, BICE

1974 *Aspetti e problemi della linguistica testuale* (Turín: Giappichelli).

GARRONI, EMILIO

1964a "Estetica antispeculativa ed estetica semantica", *Nuova Corrente*, 34.

1964b *La crisi semantica delle arti* (Roma: Officina).

1968 *Semiotica ed estetica* (Bari: Laterza).

1973 *Progetto di semiotica* (Bari: Laterza).

GELB, I. J.

1962 *A Study of Writing* (Chicago: University of Chicago Press).

GENETTE, GERARD

1966a "Frontières du récit", *Communications* 8 (en Genette, 1969).

1966b *Figures* (París: Seuil).

1968 "Vraisemblable et motivation", *Communications* 11.

1969 *Figures II* (París: Seuil).

1972 *Figures III* (París: Seuil).

GIBSON, JAMES J.

1966 *The Senses Considered as Perceptual Systems* (Londres: Allen & Unwin).

GODELIER, MAURICE

1966 "Système, structure et contradiction dans *Le Capital*", *Les Temps Modernes* 55.

GODELIER, M. & SEVE, L.

1970 *Marxismo e strutturalismo* (Turín: Einaudi) (trad. esp., *Marxismo y estructuralismo*, Madrid: Siglo XXI).

GOFFMAN, ERVING

1959 *The Presentation of Self in Everyday Life* (Nueva York: Doubleday).

1963 *Behavior in Public Places* (Glencoe: Free Press).

1967 *Interactional Ritual* (Nueva York: Doubleday).

1969 *Strategic Interaction* (Filadelfia: University of Pennsylvania).

1971 *Relations in Public* (Nueva York: Basic Books).

GOMBRICH, ERNEST

- 1951 "Meditations on a Hobby Horse", en Whyte, L. L., ed., *Aspects of Form* (Londres) (ahora en *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Londres: Phaidon, 1963) (trad. esp., *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona: Seix-Barral, 1968).
- 1956 *Art and Illusion* (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts) (Nueva York: Bollingen series, 1961).

GOODENOUGH, W.

- 1956 "Componential Analysis and the Study of Language", *Language* 32.
- 1957 "Cultural Anthropology and Linguistics" (en Hymes, 1964).

GOODMAN, NELSON

- 1947 "The Problem of Contrafactual Conditionals", *Journal of Philosophy* XLIV.
- 1949 "On Likeness of Meaning", *Analysis* 10.
- 1968 *Languages of Art* (Nueva York: Bobbs-Merril).

GRASSI, LETIZIA

- 1972 "Il codice linguistico e altri codici: il codice genetico", *VS* 3.

GREENBERG, JOSEPH H., ed.

- 1963 *Universals of Language* (Cambridge: MIT Press).

GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN

- 1966a *Sémantique structurale* (París: Larousse) (trad. esp., *Semántica estructural*, Madrid: Gredos).
- 1966b "Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique", *Communications* 8 (en Greimas, 1970).
- 1967 *Modelli semiologici* (Urbino: Argalia).
- 1968 "Conditions d'une sémiotique du monde naturel", *Langages* 10 (in Greimas, 1970).

- 1970 *Du sens* (París: Seuil).

GREIMAS, A.-J. ed.

- 1968 "Pratique et langages gestuels", *Langages* 10.

GREIMAS, A.-J. & RASTIER, F.

- 1968 "The Interaction of Semiotic Constraints", *Yale French Studies* 41 (in Greimas, 1970).

GRICE, H. P.

- 1957 "Meaning", *Philosophical Review* 66.
- 1968 "Utterer's Meaning, Sentence-Meaning and Word-Meaning", en *Foundations of Language* 4.

GRITTI, JULES

- 1966 "Un récit de presse", *Communications* 8.
- 1968 "Deux arts du vraisemblable: la casuistique, le courrier du coeur", *Communications* 11.

GROSS, M. & LENTIN, A.

- 1967 *Notions sur les grammaires formelles* (París: Gauthier-Villars).

GROUPE μ

- 1970 *Rhétorique générale* (París: Larousse).

- GUILBAUD, G.-T.
1954 *La cybernétique* (Paris: P. U. F.).
- GUILHOT, JEAN
1962 *La dynamique de l'expression et de la communication* (La Haya: Mouton).
- GUIRAUD, PIERRE
1955 *La sémantique* (Paris: P. U. F.) (trad. esp., *La semántica*, México: Fondo de Cultura Económica).
- GUMPERZ, J.-J. & HYMES, D., eds.
1972 *Directions in Sociolinguistics* (Nueva York: Holt).
- HALL, EDWARD T.
1959 *The Silent Language* (Nueva York: Doubleday).
1963 "A System for the Notation of the Proxemic Behavior", *American Anthropologist* 65.
1966 *The Hidden Dimension* (Nueva York: Doubleday).
1968 "Proxemics" (con comentarios de R. Birdwhistell, R. Diebold, Dell Hymes, Weston La Barre, G. L. Trager y otros), *Current Anthropology* 9: 2/3.
- HARTLEY, R. V. L.
1928 "Transmission of Information", *Beel System Techn. J.* 7.
- HAYES, F.
1957 "Gesture: A Working Bibliography", *Southern Folklore Quarterly* 21.
- HAYES, ALFRED S.
1964 "Paralinguistics and Kinesics: Pedagogical Perspectives" (en Sebeok, Hayes, Bateson, 1964).
- HEGER, KLAUS
1965 "Les bases méthodologiques de l'onomasologie et du classement par concepts", *Travaux de Linguistique et de Littérature* III, 1 (Estrasburgo-Paris: Klincksieck).
- HINDE, R. H., ed.
1972 *Non-Verbal Communication* (Cambridge: University Press).
- HIZ, HENRY
1969 "Referentials", *Semiotica* I 2.
- HJELMSLEV, LOUIS
1928 *Principes de grammaire générale* (Copenhague).
1943 *Prolegomena to a Theory of Language* (University of Wisconsin, 1961) (trad. esp., *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos).
1957 "Pour une sémantique structurale" (en Hjelmslev, 1959).
1959 *Essais linguistiques* (Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague) (Copenhague: Nordisk Sprog-og Kulturforlag).
1963 *Sproget* (Charlottenlund: The Nature Method Center).
- HOCKETT, C. F.
1967 *Language, Mathematics and Linguistics* (La Haya: Mouton).
1968 *The State of the Art* (La Haya: Mouton).

HUFF, WILLIAM S.

1967 "The Computer and Programmed Design: A Potential Tool for Teaching" (en Krampen & Seitz, 1967).

HUSSERL, EDMUND

1922 *Logische Untersuchungen* (Halle: Niemayer) (trad. esp., *Investigaciones lógicas*).

HUTT, CLELIA

1968 "Dictionnaire du langage gestuel chez les trappistes", *Langages* 10.

HYMES, DELL, ed.

1964 *Language in Culture and Society* (Nueva York: Harper).

ITTEN, JOHANNES

1961 *Kunst der Farbe* (Ravensburg: Otto Mair).

IVANOV, V. V.

1965 "'Roľ' semiotiki v kibernetickom issledovanii celoveka i kollektivna", *Logičeskaja struktura naučnogo znanija* (Moscú) (en Facani & Eco, 1969: "Ruolo della semiotica").

IVANOV, V. V. & TOPOROV, V. N. & ZALIZNIAFF, A.

1962 "O vozmožnosti strukturno-tipologičeskogo izučeniya nekotorych modelirujuščich semiotičeskich sistem", *Strukturno tipologičeskije issledovanija* (Moscú) (en Facani & Eco, 1967: "Possibilità di studio tipologico-strutturale di alcuni sistemi semiotici modellizzanti").

1965 *Slavjanskije jazykovye modelirujuščie semiotičeskije sistemy* (Moscú) (en Todorov, 1966a).

JAKOBSON, ROMAN

1956 "Deux aspects du langage et deux types d'aphasie" (en Jakobson & Halle, 1956) (en Jakobson, 1963a).

1958 "Les études typologiques et leur contribution à la linguistique historique comparée" (Comunicación al VIII Congreso Internacional de Lingüistas de Oslo, 1957) (en Jakobson, 1963a).

1959 "Boas View of Grammatical Meaning", *The Anthropology of Franz Boas*, ed. by W. Goldschmidt. *American Anthropologist* 61, 5, 2 (en Jakobson, 1963a).

1960 "Closing Statements: Linguistics and Poetics", *Style in Language*, ed. by T. A. Sebeok (cf. Sebeok, ed., 1960) (en Jakobson, 1963a).

1961a "Linguistique et théorie de la communication", *Proceedings of Simposia in Applied Mathematics XII* (American Math. Society) (en Jakobson, 1963a).

1961b "The Phonemic Concept of Distinctive Features", *Proceedings of the Fourth International Congress of Phonetic Sciences*, Helsinki (La Haya: Mouton, 1962).

1963a *Essais de linguistique générale* (París: Minuit) (trad. esp., *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Seix-Barral, 1975).

1963b "Implications of Language Universals for Linguistics", *Universals of Language*, ed. por J. H. Greenberg (cf. Greenberg, 1963).

1964 "On visual and Auditory Signs", *Phonetica* II.

- 1966 "A la recherche de l'essence du langage", *Problèmes du langage* (Paris: Gallimard) (trad. esp., *Problemas del lenguaje*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana).
- 1967 "About the Relation Between Visual and Auditory Signs", *Models for the Perception of Speech and Visual Form* (Cambridge: MIT Press).
- 1970 *Linguística. Poética. Cinema* (São Paulo: Perspectiva).
- 1971 "Gesti motori per il 'si' o il 'no'", *VS* 1.
- 1973 *Questions de Poétique* (Paris: Seuil).
- JAKOBSON, R. & LÉVI-STRAUSS, C.
- 1962 "Les Chats de Charles Baudelaire", *L'Homme* - enero.
- JAKOBSON, R. & HALLE, M.
- 1956 *Fundamentals of Language* (La Haya: Mouton) (trad. esp., *Fundamentos del lenguaje*, Madrid: Ciencia Nueva, 1967).
- JAKOBSON, R. & TYNJANOV, J.
- 1927 "Voprosy izucenija literatury i jazyka (trad. it. en Todorov, 1965).
- KALKOFEN, HERMANN
- 1972 'Pictorial' Stimuli Considered as 'Iconic' Signs (Ulm: ciclostilado).
- KARPINSKAJA, O. G. & REVZIN, I. I.
- 1966 "Semioticeskij analiz rannich p'es Ionesko", *Tezisy dokladov vo vtorei letnej skole po vtorichnym modelirujuscim sistemam* (Tartu) (en Faccani & Eco, 1969; "Analisi semiotica delle prime commedie di Ionesco").
- KATZ, JERROLD J. & FODOR, JERRY A.
- 1964 "The Structure of a Semantic Theory", *Language* 39 (en Katz & Fodor, 1964).
- KATZ, J. J. & FODOR, J. A., eds.
- 1964 *The Structure of Language* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall).
- KATZ, J. J. & POSTAL, P. M.
- 1964 *An Integrated Theory of Linguistic Descriptions* (Research Monograph 26) (Cambridge: MIT Press).
- KATZ, JERROLD J.
- 1972 *Semantic Theory* (Nueva York: Harper & Row).
- KLAUS, GEORG
- 1973 *Semiotik und Erkenntnistheorie* (Munich-Salzburg).
- KLEINPAUL, RUDOLF
- 1898 *Sprache ohne Worte* (Leipzig: Friedrich) (ahora La Haya: Mouton, 1972).
- KOECHLIN, B.
- 1968 "Techniques corporelles et leur notation symbolique", *Langages* 10.
- KOCH, WALTHER A.
- 1969 *Von Morphem zum Textem-From Morpheme to Texteme* (Hildesheim: Olms).

KOENIG, GIOVANNI KLAUS

1964 *Analisi del linguaggio architettonico* (Florenca: Fiorentina).

1970 *Architettura e comunicazione* (Florenca: Fiorentina).

KOLMOGOROV, A. N. & KONDRATOV, A. A.

1962 "Ritmika poem Mayakovskogo", *Voprosy Jazykoznanija* 3 (en Faccani & Eco, 1969 "Ritmica dei poemetti di M.")

KRAMPEN, MARTIN

1973 "Iconic Signs, Supersigns and Models", *VS* 4.

KRAMPEN, MARTIN & SEITZ, PETER, eds.

1967 *Design and Planning 2 - Computers in Design and Communication* (Nueva York: Hasting House).

KREUZER, H. & GUZENHAUSER, R.

1965 *Mathematik und Dichtung* (Nymphenburger Verlagstandlung).

KRISTEVA, JULIA

1967a "L'expansion de la sémiotique", *Informations sur les sciences sociales* VI, 5 (en Kristeva, 1969).

1967b "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique* - abril.

1967c "Pour une sémiologie des paragrammes", *Tel Quel* 29 (en Kristeva, 1969).

1968a "Distance et anti-représentation", *Tel Quel* 32.

1968b "La productivité dite texte", *Communications* 11 (en Kristeva, 1969).

1968c "Le geste: pratique ou communication?", *Langages* 10 (en Kristeva, 1969).

1968d "La sémiologie aujourd'hui en URSS", *Tel Quel* 35.

1969 Σημειωτική - *Recherches pour une sémanalyse* (París: Seuil).

1970 *Le texte du roman* (La Haya: Mouton).

1973 "The System and the Speaking Subject", *TLS*, octubre 12.

1974 *La révolution du langage poétique* (París: Seuil).

KRISTEVA, J. & REY-DEBOVE, J. & UMIKER, D. J., eds.

1971 *Essays in Semiotics - Essai de sémiotique* (La Haya: Mouton).

KRZYZANOWSKI, JULIAN

1961 "La poétique de l'enigme". *Poetics* (La Haya: Mouton).

LA BARRE, WESTON

1964 "Paralinguistics, Kinesics and Cultural Anthropology", *Approaches to Semiotics*, ed. by Sebeok, Hayes. Bateson (La Haya: Mouton).

LACAN, JACQUES

1966 *Ecrits* (París: Seuil).

LAKOFF, GEORGE

1969 "On Generative Semantics", en *Semantics*, ed. by D. D. Steinberg, L. A. Jakobovits (Londres: Cambridge University Press, 1971).

1971 "Presupposition and Relative Well-formedness" (en Steinberg, D. D. & Jakobovits, L. A., 1971).

1972 *Hedges: A Study in Meaning Criteria and the Logic of Fuzzy Concepts* (ciclostilado).

LAMB, SYDNEY M.

1964 "The Sememic Approach to General Semantics", *Transcultural Studies in Cognition*, ed. por Romney, A. K. & D'Andrade, R. G. (*American Anthropologist*, 66: 3/2).

LANGENDOEN, TERENCE D.

1971 "The Projection Problem for Presuppositions", en Fillmore, C. J. & Langendoen, T. D., 1971.

LANGER, SUZANNE K.

1953 *Feeling and Form* (Nueva York, Londres: Scribner's Sons).

LANGLEBEN, M. M.

1965 "K opisaniju sistemy notnoj zapisi", *Trudy po znajovym sistemam* II (Tartu) (en Faccani & Eco, 1969: *La musica e il ling. naturale*).

LANHAM, RICHARD A.

1968 *A Handlist of Rhetorical Terms* (University of California Press).

LAUSBERG, H.

1949 *Elemente der literarischen Rhetorik* (Munich: Hueber).

1960 *Handbuch der literarischen Rhetorik* (München: Hueber).

LEECH, GEOFFREY

1969 *Towards a Semantic Description of English* (Bloomington: Indiana University Press).

LEKOMCEVA, M. I. & USPENSKIJ, B. A.

1962 "Gadanie na ingral'nych kartach kak semioticeskaja sistema", *Symposium po strukturnomu izuceniju znakovych system* (Moscú) (en Faccani & Eco, 1969: "La cartomanzia come sist. semiotico").

LENNEBERG, ERIC H.

1967 *Biological Foundation of Language* (Nueva York: Wiley).

LEPSCHY, GIULIO C.

1966 "La linguistica strutturale" (Turín: Einaudi) (trad. esp., *La lingüística estructural*, Barcelona: Anagrama, 1971).

LEVIN, SAMUEL

1962 *Linguistic Structures in Poetry* (La Haya: Mouton).

LEVI-STRAUSS, CLAUDE

1947 *Les structures élémentaires de la parenté* (París: P. U. F.) (trad. esp., *Las estructuras elementales del parentesco*).

1950 *Introduction a M. Mauss, Sociologie et Anthropologie* (París: P.U.F.).

1958a "La geste d'Asdival", *Annuaire de l'EPHE V (Les Temps Modernes* 179, 1961).

1968b *Anthropologie structurale* (París: Plon) (trad. esp., *Antropología estructural*, Buenos Aires: Eudeba).

1960a "L'analyse morphologique des contes russes", *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* III.

1960b Discours au Collège de France 5.1.1960 (*Aut-Aut* 88) (trad. it. en Lévi-Strauss, 1967).

1961 *Entretiens* (en Charbonnier, 1961).

- 1962 *La pensée sauvage* (París: Plon) (trad. esp. *El pensamiento salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica).
- 1964 *Le cru et le cuit* (París, Plon) (trad. esp., *Lo crudo y lo cocido*, Buenos Aires: Eudeba).
- 1965 Intervención en *Strutturalismo e critica* (en Segre, ed., 1965).
- 1966 *Du miel aux cendres* (París: Plon) (trad. esp., *De la miel a las cenizas*, Buenos Aires: Eudeba).
- 1967 *Razza e storia* (Turín: Einaudi).
- 1968 *L'origine des manières de table* (París: Plon).
- LEWIS, DAVID K.
- 1969 *Convention-A Philosophical Study* (Cambridge: Harvard University Press).
- LINDEKENS, RENE
- 1968 "Essai de théorie pour une sémiolinguistique de l'image photographique" (Comunicación al Simposio Internacional de Semiótica, Varsovia, 1968).
- 1971 *Eléments pour une sémiotique de la photographie* (París, Didier; Bruselas: AIMAV).
- LINSKY, LEONARD, ed.
- 1952 *Semantics and the Philosophy of Language* (University of Illinois).
- LOTMAN, JU. M.
- 1964 "Sur la délimitation linguistique et littéraire de la notion de structure", *Linguistics* 6.
- 1967a "K Probleme tipologii kul'tury", *Trudy po znakovym sistemam III* (Tartu) (en Faccani & Eco, 1969: "Il problema di una tipologia della cultura").
- 1967b "Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica", *Strumenti Critici* 2.
- 1969 "O metajazyke tipologiceskich opisaniij kul'tury", *Trudy po znakovym sistemam IV*.
- 1971 "Problema 'obucenija kul'ture' kak se tipologiceskai charakteristika", *Trudy*, etc. V.
- LOTMAN, JU. M. & UNSPENSKIJ, B. A.
- 1971 "O semioticeskom mehanizme kul'tury", *Trudy*, etc. V.
- LOUNSBURY, F. G.
- 1964 "The Structural Analysis of Kinship Semantics", *Proceedings of the 9th Int. Congress of Linguistics* (La Haya: Mouton).
- LYONS, JOHN
- 1963 *Structural Semantics - An Analysis of Part of the Vocabulary of Plato* (Oxford: Blackwell).
- 1968 *Introduction to Theoretical Linguistics* (Londres: Cambridge University Press) (trad. esp., *Introducción a la lingüística teórica*. Madrid: Gredos).
- MACCAGNANI, G. (al cuidado de)
- 1966 *Psicopatologia dell'espressione* (Imola: Galeati).
- MAHL, GEORGE & SCHULZE, GENE
- 1964 "Psychological Research in the Extralinguistic Area" (en Sebeok, Hayes, Bateson, 1964).

MALDONADO, TOMAS

1954 *Problemas actuales de la comunicación* (Buenos Aires: Nueva Visión).

1959 "Kommunikation und Semiotik-Communication and Semiotics", *Ulm* 5.

1961 *Beitrag zur Terminologie der Semiotik* (Ulm: Korrelat).

1970 *La speranza progettuale* (Turín: Einaudi).

MALTESE, CORRADO

1970 *Semiologia del messaggio oggettuale* (Milán: Mursia).

MÄLL, LINNART

1968 "Un approche possible du Sunyavada", *Tel Quel* 32.

MALLERY, GARRICK

1881 *Sign Language Among North American Indians* (Smithsonian Institution) (ahora, La Haya: Mouton, 1972).

MARANDA, ELLI-KAIJA KÖNGAS y PIERRE

1962 "Structural Models in Folklore", *Midwest Folklore* 12-13.

1971 *Structural Models in Folklore and Transformational Essays* (La Haya: Mouton).

MARANDA, PIERRE

1968 "Recherches structurales en mythologie aux Etats-Units", *Informations sur les sciences sociales* VI-5-

MARIN, LOUIS

1969 "Notes sur une médaille et une gravure", *Revue d'esthétique* 2.

1970 "La description de l'image", *Communications* 15.

MARTINET, ANDRE

1960 *Eléments de linguistique générale* (París: Collin) (trad. esp., *Elementos de lingüística general*, Madrid: Gredos).

1962 *A Functional View of Language* (Oxford: Clarendon Press) (trad. esp., *El lenguaje desde el punto de vista funcional*, Madrid: Gredos).

MAUSS, MARCEL

1950 *Sociologie et anthropologie* (París: P. U. F.).

MAYENOWA, M. RENATA

1965 *Poetijka i matematika* (Varsovia).

MCCAWLEY, JAMES

1971 "Where do noun phrases come from?", en Steinberg & Jakobovits, eds., 1971.

MCLUHAN, MARSHALL

1962 *The Gutenberg Galaxy* (Toronto: University Press) (trad. esp., *La galaxia Gutenberg*, Madrid: Aguilar).

1964 *Understanding Media* (Nueva York: McGraw-Hill).

MELANDRI, ENZO

1968 *La linea e il circolo* (Bologna: Il Mulino).

MERLEAU-PONTY, MAURICE

1960 *Signes* (París: Gallimard) (trad. esp., *Signos*, Barcelona: Seix-Barral, 1966).

METZ, CHRISTIAN

- 1964 "Le cinéma: langue ou langage?", *Communications* 4 (en Metz, 1968a).
- 1966a "La grande syntagmatique du film narratif", *Communications* 8 (en Metz, 1968a).
- 1966b "Les sémiotiques ou sémies", *Communications* 7.
- 1968a *Essais sur la signification au cinéma* (Paris: Klincksieck).
- 1968b "Le dire et le dit au cinéma", *Communications* 11.
- 1969 "Spécificité des codes et spécificité des langages", *Semiotica* I. 4.
- 1970a "Au delà de l'analogie, l'image". *Communications* 15.
- 1970b "Images et pédagogie", *Communications* 15.
- 1970c *Langage et cinéma* (Paris: Larousse).
- 1974 *Film Language* (Nueva York: Oxford University Press).

MEYER, LEONARD

- 1967 *Music, the Arts and Ideas* (Chicago: University of Chicago Press).

MILLER, GEORGE

- 1951 *Language and Communication* (Nueva York: McGraw Hill).
- 1967 *Psychology and Communication* (Nueva York: Basic Books).

MINSKY, MARVIN, ed.

- 1968 *Semantic Information Processing* (Cambridge: MIT Press).

MINSKY, MARVIN

- 1970 "The Limitation of Using Languages for Descriptions", *Linguaggi nella società e nella tecnica* (Milán: Comunità).

MOLES, ABRAHAM A.

- 1958 *Théorie de l'information et perception esthétique* (Paris: Flammarion).

- 1967 *Sociodynamique de la culture* (La Haya: Mouton).

- 1971 *Art et ordinateur* (Tournai: Casterman).

- 1972 "Teoria informazionale dello schema", *VS* 2.

MONOD, JACQUES

- 1970 *Le hasard et la nécessité* (Paris: Gallimard) (trad. esp., *El azar y la necesidad*, Barcelona, Barral, 1971).

MORIN, VIOLETTE

- 1966 "L'histoire drôle", *Communications* 8.

- 1968 "Du larcin au hold-up", *Communications* 11.

- 1970 "Le dessin humoristique", *Communications* 15.

MORRIS, CHARLES

- 1938 *Foundations of the Theory of Signs (International Enc. of Unified Sc., I, 2)* (Chicago: University of Chicago Press, 1959).

- 1946 *Signs, Language and Behavior* (Nueva York: Prentice Hall).

- 1971 *Writings on the General Theory of Signs* (La Haya: Mouton).

MOUNIN, GEORGES

- 1964 *La Machine à traduire* (La Haya: Mouton).

- 1970 *Introduction à la sémiologie* (Paris: Minuit) (trad. esp., *Introducción a la semiología*, Barcelona: Anagrama, 1972).

MUKAROVSKY, JAN

- 1934 "L'art comme fait sémiologique", *Actes du 8ème Congrès Int. de phil.* (Praga, 1963) (en Mukarovsky, 1971).

- 1936 *Estetica funkce, norma a hodnota jako socialni facty* (Praga) (en Mukarovsky, 1971).
- 1966 *Studie z estetiky* (Praga) (en Mukarovsky, 1971).
- 1971 *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali* (Turín: Einaudi).
- 1973 *Il significato dell'estetica* (Turín: Einaudi).
- NATTIEZ, JEAN JACQUES
- 1971 "Situation de la sémiologie musicale", *Musique en jeu* 5.
- 1972 "Is a Descriptive Semiotics of Music Possible?", *Language Sciences* 23.
- 1973 "Trois modèles linguistiques pour l'analyse musicale", *Musique en jeu* 10.
- NAUTA, DOEDE Jr.
- 1972 *The Meaning of Information* (La Haya: Mouton).
- OGDEN, C. L. & RICHARDS, I. A.
- 1923 (cf. Richards & Ogden, 1923).
- OSGOOD, CHARLES
- 1963 "Language Universals and Psycholinguistics" (en Greenberg, 1963).
- OSGOOD, CH. & SUCI, G. J. & TANNENBAUM, P. H.
- 1957 *The Measurement of Meaning* (Urbane: University of Illinois Press).
- OSGOOD, CH. & SEBEOK, T. A.
- 1965 (cf. Sebeok, 1965).
- OSMOND SMITH, DAVID
- 1972 "The Iconic Process in Musical Communication", en *VS* 3.
- 1973 "Formal Iconism in Music", en *VS* 5.
- OSOLSOBE, IVO
- 1967 "Ostenze jako mezní pripad lidskeho sdlováni", *Estetika* 4.
- OSTWALD, PETER F.
- 1964 "How the Patient Communicates about Diseases with the Doctor", en Sebeok, Bateson, Hayes, eds., 1964.
- PAGNINI, MARCELLO
- 1967 *Struttura letteraria e metodo critico* (Mesina: D'Anna).
- 1970 *Critica della funzionalità* (Turín: Einaudi).
- PANOFSKY, ERWIN
- 1920 "Der Begriff des Kunstwollens", *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XIV.
- 1921 "Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung", *Monatshefte für Kunstwissenschaft* XIV.
- 1924 "Die Perspektive als 'Symbolische Form'", *Vorträge der Bibliothek Warburg* (Leipzig-Berlin: Teubner, 1927).
- 1932 "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst", *Logos* XXI.
- 1955 *Meaning in the Visual Arts* (Nueva York: Doubleday).
- 1961 *La prospettiva come forma simbolica* (Milán: Feltrinelli).

PASQUINELLI, ALBERTO

1961 *Linguaggio, scienza e filosofia* (Bologna: Il Mulino).

PAVEL, TOMA

1962 "Notes pour une description structurale de la métaphore poétique", *Cahiers de linguistique théorique et appliquée* I (Bucarest).

PEIRCE, CHARLES SNADES

1931-1935 *Collected Papers* (Cambridge: Harvard University Press).

PELC, JERZY

1969 "Meaning as an Instrument", *Semiotica* I, 1.

1974 "Semiotics and Logic", Report to the First Congress of the IASS (ciclostilado).

PERELMAN, CHAIM & OLBRECHTS-TYTECA, LUCIE

1958 *Traité de l'argumentation - La nouvelle rhétorique* (París: P.U.F.) (trad. it., *Trattato dell'argomentazione*, Turín: Einaudi, 1966).

PETÖFI, JANOS S.

1969 "Notes on the Semantic Interpretation of Linguistic Works of Art", Symposium on Semiotics, Varsovia, 1968 (ahora en *Recherches sur les systèmes signifiants*, La Haya: Mouton, 1973).

1972 "The Syntactico-Semantic Organization of Text-Structures", *Poetics* 3.

PIAGET, JEAN

1955 Rapport, *La perception* (París: P. U. F.).

1968 *Le structuralisme* (París: P. U. F.).

PIGNATARI, DECIO

1965 *Informação, Linguagem, Comunicação* (São Paulo: Perspectiva).

PIGNATARI, D. & DE CAMPOS, A. & H.

1965 *Teoria da poesia concreta* (São Paulo).

PIGNOTTI, LAMBERTO

1965 "Linguaggio poetico e linguaggi tecnologici", *La Battana* 5 (en Pignotti, 1968).

1968 *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia* (Roma: Lericci).

PIKE, KENNETH

1954 *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior* (La Haya: Mouton, 1966).

PIRO, SERGIO

1967 *Il linguaggio schizofrenico* (Milán: Feltrinelli).

PITTENGER, R. E. & SMITH, H. L. Jr.

1957 "A Basis for Some Contribution of Linguistics to Psychiatry", *Psychiatry* (en Smith A. G., 1966).

POP, MILHAI

1970 "La poétique du conte populaire", *Semiotica* II, 2.

POTTIER, BERNARD

1965 "La définition sémantique dans les dictionnaires", *Travaux de Linguistique et de Littérature* III, 1.

- 1967 "Au delà du structuralisme en linguistique", *Critique* - febrero.
POULET, GEORGES, ed.
 1968 *Les chemins actuels de la critique* (París: Plon).
POUSSEUR, HENRI
 1970 *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale* (Bruselas: Institut de Sociologie).
 1972 *Musique, sémantique, société* (París: Casterman).
PRIETO, LUIS
 1964 *Principes de noologie* (La Haya: Mouton).
 1966 *Messages et signaux* (París: P. U. F.) (trad. esp., *Mensajes y señales*, Barcelona: Seix-Barral, 1967).
 1969 "Lengua y connotación" (en Verón, 1969).
PROPP, VLADIMIR JA.
 1928 *Morfologija skazki* (Leningrado) (trad. esp., *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos, 1972).
 1958 *Morphology of the Folktale* (La Haya: Mouton).
 1966 *Morfologia della fiaba* (introducción de C. Lévi-Strauss y respuesta de V. J. Propp) (Turín: Einaudi).
QUILLIAN, ROSS M.
 1968 "Semantic Memory" (en Minsky, ed., 1968).
QUINE, WILLARD VAN ORMAN
 1953 *From a Logical Point of View* (Cambridge: Harvard University Press).
 1960 *Word and Object* (Cambridge: MIT Press) (trad. esp., *Palabra y objeto*, Madrid: Guadarrama, 1967).
RAIMONDI, EZIO
 1967 *Tecniche della critica letteraria* (Turín: Einaudi).
 1970 *Metafora e storia* (Turín: Einaudi).
RAPHAEL, BERTRAM
 1968 "SIR": A Computer Program for Semantic Information Retrieval" (en Minsky ed., 1968).
RAPOPORT, ANATOL
 1953 "What is Information?", *Etc.* I, 10.
RASTIER, FRANÇOIS
 1968 "Comportement et signification", *Langages* 10.
REZNIKOV, L. O.
 1967 *Semiotica e marxismo* (Milán: Bompiani).
RICHARDS, I. A.
 1923 *The Meaning of Meaning* (con R. G. Ogden) (Londres: Routledge & Kegan Paul) (trad. esp., *El significado del significado*, Buenos Aires: Paidós).
 1924 *Principles of Literary Criticism* (Londres: Routledge & Kegan Paul).
 1936 *The Philosophy of Rhetoric* (Nueva York: Oxford University Press).
ROBINS, ROBERT H.
 1971 *Storia della linguistica* (Bologna: Il Mulino).

ROSIELLO, LUIGI

1965a Intervención en *Strutturalismo e critica* (en Segre ed., 1965).

1965b *Struttura, uso e funzioni della lingua* (Florenzia: Vallecchi).

1967 *Linguistica illuminista* (Bologna: Il Mulino).

ROSSI, ALDO

1966 "Semiologia e Kazimierz sulla Vistola", *Paragone* 202.

1967 "Le nuove frontiere della semiologia", *Paragone* 212.

ROSSI, PAOLO

1960 *Clavis Universalis - Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz* (Milán: Ricciardi).

ROSSI-LANDI, FERRUCCIO

1953 *Charles Morris* (Milán: Bocca).

1961 *Significato, comunicazione e parlare comune* (Padua: Marsilio).

1968 *Il linguaggio come lavoro e come mercato* (Milán: Bompiani).

1973 *Semiotica e ideologia* (Milán: Bompiani).

RUSSELL, BERTRAND

1905 "On Denoting", *Mind* 14 (trad. it. en *Linguaggio e realtà*, Bari: Laterza, 1970).

RUWET, NICOLAS

1959 "Contraddizioni del linguaggio seriale", *Incontri Musicali* III.

1963a "L'analyse structurale de la poésie", *Linguistics* 2.

1963b "Linguistique et sciences de l'homme", *Esprit*, noviembre.

1966 *Introduction* (número especial sobre *La grammaire générative*), *Langages* 4.

1967a *Introduction à la grammaire générative* (París: Plon) (trad. esp., *Introducción a la gramática generativa*, Madrid: Gredos).

1972 *Langage, musique, poésie* (París: Seuil).

SALANITRO, NICCOLO

1969 *Peirce e i problemi dell'interpretazione* (Roma: Silva).

SANDERS, G. A.

1974 "Precedence Relations in Language", *Foundations of Language*, 11, 3.

SANDRI, GIORGIO

1967 "Note sui concetti di 'struttura' e 'funzione' in linguistica", *Rendiconti* 15-I.

SAPIR, EDWARD

1921 *Language* (Nueva York: Hartcourt Brace) (trad. esp., *El lenguaje*, México: Fondo de Cultura Económica, 1962).

SAUMJAN, SEBASTIAN K.

1966 "La cybernétique et la langue", *Problèmes du langage* (París: Gallimard).

SAUSSURE, FERDINAND DE

1916 *Cours de linguistique générale* (París: Payot) (trad. esp., *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Losada).

SCALVINI, MARIA LUISA

1972 *Para una teoría de la arquitectura* (Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos).

1975 *Architettura come semiotica connotativa* (Milán: Bompiani).

SCEGLOV, JU.

1962a "K postroeniju strukturnoj modeli novel o Serloke Cholmse", *Simpozium po Strukturnomu izuceniju znakovych sistem* (Moscú) (en Faccani & Eco, 1969: "Per la costruzione di un modello strutturale delle novelle di Sherlock Holmes").

1962b "Nekotorye certy struktury 'Metamorfoz' Ovidia", *Strukturno-tipologiceskie issledovanija* (Moscú) (en Faccani & Eco, 1969: "Alcuni tratti strutturali delle Metamorfosi").

SCHAEFFER, PIERRE

1966 *Traité des objets musicaux* (París: Seuil).

SCHAFF, ADAM

1962 *Introduction to Semantics* (Londres: Pergamon Press) (trad. esp., *Introducción a la Semántica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1968).

SCHANE, SANFORD A., ed.

1967 "La phonologie générative", *Langages* 8.

SCHAPIRO, MEYER

1969 "On Some Problems of the Semiotics of Visual Arts: Field and Vehicle Image-Signs", *Semiotica* I, 3.

SCHEFER, JEAN-LOUIS

1968 *Scénographie d'un tableau* (París: Seuil).

1970 "L'image: le sens 'investi'", *Communications* 15.

SCHLICK, MORITZ

1936 "Meaning and Verification", *The Philosophical Review* 45.

SCHNEIDER, DAVID M.

1968 *American Kinship: A Cultural Account* (Nueva York: Prentice Hall).

SEARLE, J. R.

1969 *Speech Acts* (Londres - Nueva York: Cambridge University Press).

SEBEOK, THOMAS A., ed.

1960 *Style in Language* (Cambridge: MIT Press).

1968 *Animal Communication* (Bloomington: Indiana University Press).

SEBEOK, THOMAS A.

1962 "Coding in Evolution of Signalling Behavior", *Behavioral Sciences* 7, 4.

1967a "La communication chez les animaux", *Revue Int. des Sciences Sociales* 19.

1967b "On Chemical Signs", *To Honor Roman Jakobson* (La Haya: Mouton).

1967c "Linguistics Here and Now", *A.C.L.S. Newsletter* 18 (1).

1968 "Is a Comparative Semiotics Possible"? (Comunicación al II Congreso Internacional de Semántica, Varsovia, agosto de 1968).

- 1969 "Semiotics and Ethology" (en Sebeok & Ramsay, 1969).
- 1972a *Perspectives in Zoosemiotics* (La Haya: Mouton).
- 1972b "Problems in the Classifications of Signs", *Studies for Einar Haugen*, ed. by E. Scherabon Firchow et al. (La Haya: Mouton).
- SEBEOK, T. A. & HAYES, A. S. & BATESON, M. C., eds.
- 1964 *Approaches to Semiotics* (La Haya: Mouton).
- SEBEOK, T. A. & OSGOOD, CH., eds.
- 1965 *Psycholingüística* (Bloomington: Indiana University Press) (trad. esp., *Psicolingüística*, Barcelona: Planeta).
- SEBEOK, T. A. & RAMSAY, A., eds.
- 1969 *Approaches to Animal Communication* (La Haya: Mouton).
- SEGRE, CESARE (al cuidado de)
- 1965 *Strutturalismo e critica* (Milán: Il Saggiatore).
- SEGRE, CESARE
- 1963 *Introducción a Linguistica Generale* de Ch. Bally (Milán: Il Saggiatore).
- 1967 "La synthèse stylistique", *Informations sur les Sc. Sociales* VI, 5.
- 1970a *I segni e la critica* (Turín: Einaudi).
- 1970b "La critica strutturalistica", en Corti & Segre (al cuidado de), 1970.
- SEILER, HANSJAKOB
- 1970 "Semantic Information in Grammar: The Problem of Syntactic Relations", *Semiotica* II, 4.
- SEVE, LUCIEN
- 1967 "Méthode structurale et méthode dialectique", *La pensée* 1.
- SHANDS, HARLEY C.
- 1970 *Semiotic Approaches to Psychiatry* (La Haya: Mouton).
- SHANNON, C. E. & WEAVER, W.
- 1949 *The Mathematical Theory of Communication* (Urbana: University of Illinois Press).
- SHERZER, JOEL
- 1973 "The Pointed Lip Gesture Among the San Blas Cuna", *Language in Society* 2.
- SKLOVSKIJ, VICTOR
- 1917 "Iskusstvo kak priëm", *Poëtika* 1913 (en Todorov, 1965).
- 1925 *O teorii prozy* (Moscu) (trad. esp., *Sobre la prosa literaria*, Madrid: Planeta).
- SLAMA-CAZACU, TATIANA
- 1966 "Essay on Psycholinguistic Methodology and Some of its Applications", *Linguistics* 24.
- SMITH, ALFRED G., ed.
- 1966 *Communication and Culture* (Nueva York: Holt).
- SYRENSEN, H. C.
- 1967 "Fondements épistémologiques de la glossématique", *Langages* 6.

- SOULIS, GEORGE N. & ELLIS, JACK
 1967 "The Potential of Computers in Design practice" (en Krampen & Seitz, 1967).
- SPITZER, LEO
 1931 *Romanische Stil- und Literaturstudien* (Marburgo: Elwert).
- STANKIEWICZ, EDWARD
 1960 "Linguistics and the Study of Poetic Language", *Style in Language* (Cambridge: MIT Press)
 1961 "Poetic and Non-Poetic Language in their Interrelations", *Poetics* (La Haya: Mouton).
 1964 "Problems of Emotive Language", *Approaches to Semiotics* (La Haya: Mouton).
- STAROBINSKI, JEAN
 1957 *J. J. Rousseau, la transparence et l'obstacle* (París: Plon).
 1965 Intervención en *Strutturalismo e critica* (Milán: Saggiatore) (en Segre, ed., 1965).
- STEFANI, GINO
 1973 "Sémiotique en musicologie", *VS* 5.
- STEINBERG, D. D. & JAKOBOVITS, L. A., eds.
 1971 *Semantics* (Cambridge: University Press).
- STEVENSON, CHARLES L.
 1944 *Ethics and Language* (New Haven: Yale University Press).
- STRAWSON, P. F.
 1950 "On Referring", *Mind* LIX (ahora en Bonomi, A., al cuidado de) (*La struttura logica del linguaggio*, Milán: Bompiani, 1973).
- SZASZ, THOMAS S.
 1961 *The Myth of Mental Illness* (Nueva York: Harper & Row) (trad. esp., *El mito de la enfermedad mental*, Barcelona: Kairós).
- TODOROV, TZVETAN, ed.
 1965 *Théorie de la littérature - Textes des formalistes russes* (París: Seuil).
- TODOROV, TZVETAN
 1966a Recens, de *Slavianskie jazykvye modelirujuscie semioticeskie sistemy* de Ivanov & Toporov & Zalizniak. *L'Homme* - abril - junio.
 1966b "Les catégories du récit littéraire", *Communications* 8.
 1966c "Perspectives sémiologiques", *Communications* 7.
 1966d "Les anomalies sémantiques", *Langages* 1.
 1967 *Littérature et signification* (París: Larousse) (trad. esp. *Literatura y significación*, Madrid: Planeta).
 1968a "L'analyse du récit à Urbino", *Communications* 11.
 1986b "Du vraisemblable qu'on ne saurait éviter", *Communications* 11.
 1969 *Grammaire du Décaméron* (La Haya: Mouton) (trad. esp., *Gramática del Decamerón*, Madrid: Taller de Ediciones, 1973).
 1971 *Poétique de la prose* (París: Seuil).
- TOPOROV, V. N.
 1965 "K opisaniju nekotorych struktur karakterizujuscich preimuscestvenno nizsie urovini, v neskol'kich pocticeskich tekstach",

Trudy po znakovym sistemam II (Tartu) (en Faccani & Eco, 1969: "Le strutture dei livelli inferiori in poesia").

TRAGER, GEORGE L.

1964 "Paralanguage: a First Approximation", en Hymes, D., ed., *Language in Culture and Society* (Nueva York: Harper and Row).

TRIER, J.

1931 *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes* (Heidelberg).

TRUBECKOJ, N. S.

1939 *Grundzüge der Phonologie* (TCLP VII) (*Principes de phonologie*, París: Klincksieck, 1949).

TYNJANOV, JURY

1924 *Problema stichotvornogo jazyka* (Leningrado).

1929 *Archaisty i novatory* (Leningrado: Priboj).

ULLMANN, STEPHEN

1951 *The Principles of Semantics*, 2.^a ed. (Oxford: Blackwell).

1962 *Semantics: An Introduction to the Science of Meaning* (Oxford: Blackwell) (trad. esp., *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Madrid, Aguilar, 1965).

1964 *Language and Style* (Oxford: Blackwell) (trad. esp., *Lenguaje y estilo*, Madrid: Cátedra, 1975).

VACHEK, JOSEPH, ed.

1964 *A Prague School Reader in Linguistics* (Bloomington: Indiana University Press).

VAILATI, GIOVANNI

1908 "La grammatica dell'algebra", *Rivista di Psicologia Applicata*.

1911 *Scritti* (Florenzia-Leipzig: Seeber-Barth).

1967 "La grammatica dell'algebra", *Nuova Corrente*, 38.

VALESIO, PAOLO

1967a "Icone e schemi nella struttura della lingua", *Lingua e stile* 3.

1967b *Strutture dell'allitterazione* (Bologna: Zanichelli).

1971 "Toward a Study of the Nature of Signs", *Semiotica* III, 2.

VAN DIJK, TEUN A.

1972 *Some Aspects of Text Grammars* (La Haya: Mouton).

VAN LAERE, FRANÇOIS

1970 "The Problem of Literary Structuralism", *20th Century Studies* 3.

VAN ONCK, ANDRIES

1965 "Metadesign", *Edilizia Moderna* 85.

VARIOS AUTORES

1929 *Thèses présentées au Premier Congrès des philologues slaves* (Travaux du Cercle Linguistique de Prague 1) (en Vachek, 1964) (trad. esp., *El círculo lingüístico de Praga*, Barcelona: Anagrama, 1972).

1961 *Poetics* (Polska Akademia Nauk, Proceedings of the International Conference of Work-in-Progress, Varsovia, agosto de 1960) (La Haya: Mouton).

1966 "Problèmes du Langage", *Diogenes* 51 (París: Gallimard) (trad.

- esp., *Problemas del lenguaje*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana).
- 1970 *I linguaggi nella società e nella tecnica* (Milán: Comunità).
- 1970 *Sign-Language-Culture* (La Haya: Mouton).
- 1973 *Recherches sur les systèmes signifiants* (Symposium de Varsovia, 1968) (La Haya: Mouton).
- VERON, ELISEO, ed.
- 1969 *Lenguaje y comunicación social* (Buenos Aires: Nueva Visión).
- VERON, ELISEO
- 1968 *Conducta, estructura y comunicación* (Buenos Aires: Jorge Alvarez).
- 1969 "Ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia política" (en Verón, ed., 1969).
- 1970 "L'analogique et le contigu", *Communications* 15.
- 1971 "Ideology and Social Sciences", *Semiotica* III, 1.
- 1973a "Pour une sémiologie des opérations translinguistiques", *VS* 4.
- 1973b "Vers une 'logique naturelle des mondes sociaux'", *Communications* 20.
- VOLLI, UGO
- 1972a "E possibile una semiotica dell'arte?", en *La scienza e l'arte*, al cuidado de U. Volli (Milán: Mazzotta).
- 1972b "Some Possible Developments of the Concept of Iconism", *VS* 3.
- 1973 "Referential Semantics and Pragmatics of Natural Languages", *VS* 4.
- VYGOTSKY, L. S.
- 1934 *Thought and Language* (Cambridge: MIT Press, 1962).
- WALTHER, ELISABETH
- 1974 *Allgemeine Zeichenlehre* (Stuttgart: DVA).
- WALLIS, MIECZYSLAW
- 1966 "La notion de champ sémantique et son application à la théorie de l'art", *Sciences de l'art* 1.
- 1968 "On Iconic Signs" (Comunicación al II Simposio Internacional de Semiótica, Varsovia, agosto de 1968).
- WATSON, O. MICHAEL
- 1970 *Proxemic Behavior* (La Haya: Mouton).
- WATZLAVICK, P. & BEAVIN, J. H. & JACKSON, D. D.
- 1967 *Pragmatic of Human Communication* (Nueva York: Norton).
- WEAVER, WARREN
- 1949 "The Mathematics of Communication", *Scientific American* 181.
- WEINREICH, URIEL
- 1965 "Explorations in Semantic Theory", *Current Trends in Linguistics*, ed. por T. A. Sebeok (La Haya: Mouton).
- WELLEK, RENE & WARREN, AUSTIN
- 1949 *Theory of Literature* (Nueva York: Harcourt Brace) (trad. esp., *Teoría literaria*, Madrid: Gredos).
- WHITE, MORTON
- 1950 "The Analytic and the Synthetic: An Untenable Dualism", en *John Dewey*, ed. por S. Hook (Nueva York: Dial Press) (en Linsky ed., 1952).

WHORF, BENJAMIN LEE

1956 *Language, Thought and Reality*, ed. por J. B. Carroll (Cambridge: MIT Press) (trad. esp., *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barcelona: Barral).

WIENER, NORBERT

1948 *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine* (Cambridge: MIT Press; París: Hermann).

1950 *The Human Use of Human Beings* (Boston: Houghton Mifflin).

WILSON, N. L.

1967 "Linguistic Butter and Philosophical Parsnips", *The Journal of Philosophy*, 64.

WIMSATT, W. R.

1954 *The Verbal Icon* (University of Kentucky Press).

WINTER, MIKE

1973 "Semiotics and the Philosophy of Language", *VS* 6.

WITTGENSTEIN, LUDWIG

1922 *Tractatus Logico-Philosophicus* (Londres: Kegan Paul, Trech, Trubnerand) (trad. esp., Madrid: Alianza Editorial).

1953 *Philosophische Untersuchungen* (Oxford: Blackwell).

WOLLEN, PETER

1969 *Sings and Meaning in the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press).

WORTH, SOL

1969 "The Development of a Semiotic of Film", *Semiotica* I, 3.

WYKOFF, WILLIAM

1974 "Semiosis and Infinite Regressus", *Semiotica*, II, 1.

ZARECKIJ, A.

1963 "Obraz kak informacija", *Voprosy Literaturny* 2 (en Eco, 1971).

ZEVI, BRUNO

1967 "Alla ricerca di un codice per l'architettura", *L'Architettura* 145.

ZOLKIEWSKY, STEFAN

1968 "Sociologie de la culture et sémiotique", *Informations sur les Sciences Sociales*, VII, 1.

1969 *Semiotika a kultúra* (Bratislava Nakaladelstvo Epoque).

ZOLKOWSKIJ, ALEKSANDR K.

1962 "Ob usilenii", *Strukturno-tipologiceskie issledovanija* (Moscú) (en Faccani & Eco, 1969: "Dell'amplificazione").

1967. "Deus ex machina", *Trudy po znakovym sistemam* III (Tartu) (en Faccani & Eco, 1969).

1970 Recensión de *La struttura assente* de U. Eco, *Voprosy Filosofiy* 2.

ZUMTHOR, PAUL

1972 *Essai de poétique médiévale* (París: Seuil).

INDICE GENERAL

PREFACIO	9
0. INTRODUCCION HACIA UNA LOGICA DE LA CULTURA.	15
0.1. Límites y fines de una teoría semiótica	17
0.1.1. <i>Objeto de la investigación</i>	17
0.1.2. <i>Confines de la investigación</i>	20
0.1.3. <i>Una teoría de la 'mentira'</i>	21
0.2. ¿Dominio o disciplina?	23
0.3. Comunicación y/o significación	24
0.4. Límites políticos: el dominio	26
0.5. Límites naturales: dos definiciones de semiótica	31
0.5.1. <i>La definición de Saussure</i>	31
0.5.2. <i>La definición de Peirce</i>	32
0.6. Límites naturales: inferencia y significación	35
0.6.1. <i>Signos 'naturales'</i>	35
0.6.2. <i>Signos no intencionales</i>	37
0.7. Límites naturales: el umbral inferior.	40
0.7.1. <i>El estímulo</i>	40
0.7.2. <i>La señal</i>	41
0.7.3. <i>La información física</i>	42
0.8. Límites naturales: el umbral superior	44
0.8.1. <i>Dos hipótesis sobre la cultura.</i>	44
0.8.2. <i>La producción de instrumentos de uso.</i>	45
0.8.3. <i>El intercambio de bienes.</i>	48
0.8.4. <i>El intercambio entre parientes</i>	50
0.8.5. <i>La cultura como fenómeno semiótico</i>	51
0.9. Límites epistemológicos	53
1. SIGNIFICACION Y COMUNICACION.	55
1.1. Un modelo comunicativo elemental	57
1.2. Sistemas y códigos	63

1.3.	Los s-códigos como estructuras	67
1.4.	Información, comunicación, significación	71
1.4.1.	<i>Algunas distinciones metodológicas</i>	71
1.4.2.	<i>La información en la fuente</i>	73
1.4.3.	<i>La información de un s-código</i>	74
1.4.4.	<i>La transmisión física de la información</i>	77
1.4.5.	<i>La comunicación</i>	78
2.	TEORIA DE LOS CODIGOS	81
2.1.	La función semiótica	83
2.2.	Expresión y contenido	86
2.3.	Denotación y connotación	93
2.4.	Mensaje y texto	97
2.5.	Contenido y referente	99
2.5.1.	<i>La falacia referencial</i>	99
2.5.2.	<i>Sinn y Bedeutung</i>	100
2.5.3.	<i>La falacia extensional</i>	104
2.6.	El significado como unidad cultural	111
2.7.	El interpretante	114
2.7.1.	<i>La teoría de Peirce</i>	114
2.7.2.	<i>La variedad de los interpretantes</i>	116
2.7.3.	<i>La semiosis ilimitada</i>	117
2.7.4.	<i>Interpretantes y teorías de los códigos</i>	120
2.8.	El sistema semántico	121
2.8.1.	<i>Las oposiciones del contenido</i>	121
2.8.2.	<i>Subsistemas, campos, ejes</i>	124
2.8.3.	<i>La segmentación de los campos semánticos</i>	126
2.8.4.	<i>Campos semánticos contradictorios</i>	132
2.8.5.	<i>Fisonomía metodológica del sistema semántico</i>	134
2.9.	Las marcas semánticas y el semema	136
2.9.1.	<i>Marcas denotativas y marcas connotativas</i>	136
2.9.2.	<i>Denotación de nombres propios y de entidades puramente sintácticas</i>	139
2.9.3.	<i>Código y reglas combinatorias</i>	144
2.9.4.	<i>Requisitos del análisis componencial</i>	147
2.9.5.	<i>Algunos ejemplos de análisis componencial</i>	151
2.9.6.	<i>Una primera definición del semema</i>	153
2.10.	El modelo KF	156
2.10.1.	<i>Solteros</i>	156
2.10.2.	<i>Diccionario y enciclopedia</i>	159
2.10.3.	<i>Las marcas semánticas como interpretantes</i>	161
2.10.4.	<i>Las marcas connotativas y los 'settings'</i>	162

2.10.5.	<i>La naturaleza espuria de los 'distinguishers'</i>	164
2.11.	El Modelo Semántico Reformulado (MSR)	169
2.11.1.	<i>Organización del semema</i>	169
2.11.2.	<i>La codificación de los contextos y de las circunstancias</i>	176
2.11.3.	<i>El semema como enciclopedia</i>	179
2.11.4.	<i>Análisis componencial de expresiones no verbales</i>	182
2.11.5.	<i>Análisis componencial de los índices</i>	183
2.12.	El Modelo Q	192
2.12.1.	<i>Recursividad semántica infinita</i>	192
2.12.2.	<i>Un modelo n-dimensional: el modelo Q</i>	193
2.13.	Estructura del espacio semántico	198
2.14.	Hipercodificación e hipocodificación.	204
2.14.1.	<i>Los determinantes no codificados de la interpretación</i>	204
2.14.2.	<i>La abducción</i>	206
2.14.3.	<i>La hipercodificación.</i>	209
2.14.4.	<i>La hipocodificación</i>	212
2.14.5.	<i>La competencia discursiva</i>	214
2.14.6.	<i>Gramáticas y textos</i>	216
2.15.	La interacción de los códigos y el mensaje como forma abierta.	219
3.	TEORIA DE LA PRODUCCION DE SIGNOS	225
3.1.	Plan general	227
3.1.1.	<i>El trabajo productivo</i>	227
3.1.2.	<i>Tipos de trabajo semiótico</i>	228
3.1.3.	<i>Cómo leer las secciones siguientes.</i>	234
3.2.	Juicios semióticos y juicios factuales.	237
3.2.1.	<i>Analítico vs Sintético y Semiótico vs Factual</i>	237
3.2.2.	<i>Asertos.</i>	239
3.2.3.	<i>Asertos no verbales</i>	241
3.2.4.	<i>Otras cuestiones.</i>	242
3.3.	La referencia o mención	244
3.3.1.	<i>Juicios indicales.</i>	244
3.3.2.	<i>Significado y referencia</i>	245
3.3.3.	<i>El proceso de referencia</i>	247
3.3.4.	<i>Las ideas como signos</i>	249
3.3.5.	<i>/Es/ como artificio metalingüístico.</i>	254
3.3.6.	<i>Predicar nuevas propiedades</i>	255

3.3.7.	<i>¿Es soltero el actual rey de Francia?</i>	257
3.4.	El problema de una tipología de los signos	260
3.4.1.	<i>Verbal y no verbal</i>	260
3.4.2.	<i>Canales y parámetros expresivos</i>	264
3.4.3.	<i>Entidades discretas y continua graduados</i>	265
3.4.4.	<i>Orígenes y fines de los signos.</i>	267
3.4.5.	<i>Símbolos, índices, iconos: una tricotomía insostenible</i>	268
3.4.6.	<i>Reproducibilidad</i>	269
3.4.7.	<i>Dobles.</i>	271
3.4.8.	<i>Reproducciones.</i>	274
3.4.9.	<i>"Ratio facilis" y "ratio difficilis"</i>	276
3.4.10.	<i>Toposensibilidad</i>	278
3.4.11.	<i>Galaxias expresivas y nebulosas de contenido</i>	282
3.4.12.	<i>Tres oposiciones.</i>	285
3.5.	Crítica del iconismo	287
3.5.1.	<i>Seis nociones ingenuas</i>	287
3.5.2.	<i>"Tener las propiedades del objeto"</i>	289
3.5.3.	<i>Iconismo y semejanza: las transformaciones</i>	292
3.5.4.	<i>Iconismo y analogía.</i>	297
3.5.5.	<i>Reflejos, reproducciones y estímulos empáticos.</i>	299
3.5.6.	<i>Iconismo y convención</i>	303
3.5.7.	<i>Semejanza entre expresión y contenido</i>	305
3.5.8.	<i>Fenómenos pseudoicónicos</i>	308
3.5.9.	<i>Las articulaciones icónicas</i>	313
3.5.10.	<i>La eliminación de los 'signos icónicos'.</i>	317
3.6.	Tipología de los modos de producción de signos	319
3.6.1.	<i>Una clasificación cuadrimensional</i>	319
3.6.2.	<i>Reconocimiento.</i>	323
3.6.3.	<i>Ostensión</i>	329
3.6.4.	<i>Reproducciones de unidades combinatorias</i>	333
3.6.5.	<i>Reproducciones de estilizaciones y de vectores.</i>	337
3.6.6.	<i>Estímulos programados y unidades pseudo-combinatorias</i>	342
3.6.7.	<i>Invención</i>	347
3.6.8.	<i>La invención como institución de código</i>	353
3.6.9.	<i>Un continuum de transformaciones</i>	359
3.6.10.	<i>Rasgos productivos, signos, textos.</i>	364
3.7.	El texto estético como ejemplo de invención.	367
3.7.1.	<i>Relieve semiótico del texto estético</i>	367
3.7.2.	<i>Ambigüedad y autorreflexividad</i>	368
3.7.3.	<i>La manipulación del continuum</i>	371
3.7.4.	<i>La hipercodificación estética: la expresión.</i>	375

3.7.5.	<i>La hipercodificación estética: el contenido</i>	377
3.7.6.	<i>El idiolecto estético</i>	378
3.7.7.	<i>Experiencia estética y cambio de código</i>	382
3.7.8.	<i>El texto estético como acto comunicativo</i>	383
3.8.	El trabajo retórico	386
3.8.1.	<i>Herencia de la retórica</i>	386
3.8.2.	<i>La elocutio como hipercodificación</i>	388
3.8.3.	<i>Metáfora y metonimia</i>	390
3.8.4.	<i>El cambio retórico de código</i>	396
3.8.5.	<i>La conmutación retórica de código</i>	399
3.9.	Ideología y conmutación de código	404
3.9.1.	<i>La ideología como categoría semiótica</i>	404
3.9.2.	<i>Un modelo</i>	405
3.9.3.	<i>La manipulación ideológica</i>	408
3.9.4.	<i>Crítica semiótica del discurso ideológico</i>	410
3.9.5.	<i>El último umbral de la semiótica</i>	416
4.	EL SUJETO DE LA SEMIOTICA	419
	Referencias bibliográficas	427

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres de LiberDuplex, S.L.,
Constitución, 19. Barcelona
en el mes de julio
de 2000.

Ensayo

Palabra en el Tiempo, 122

Umberto Eco
*Tratado de
 semiótica general*

Publicado ocho años después
 de *La estructura ausente*, el
 presente libro de Umberto Eco
 intenta unificar sus

investigaciones semióticas desarrolladas hasta hoy
 para elaborar una teoría global de todos los sistemas
 de significación y de comunicación. Este proyecto de
 semiótica general comprende dos partes
 fundamentales, dialécticamente independientes:
 una teoría de los códigos, que intenta explicar la
 organización cultural de cualquier sistema
 significativo, y una teoría de la producción de signos,
 que reelabora los planteamientos tradicionales en este
 campo, sustituyendo la tipología de los signos por una
 tipología de los modos de producción de signos.

Editorial Lumen



ISBN 84-264-0405-0



9 788426 404052