

BIBLIOTECA UMBERTO ECO

TRATADO DE SEMIÓTICA GENERAL

Umberto Eco



Lumen



Anne Selzers

Umberto Eco, nacido en Alessandria (Piamonte) el año 1932, es actualmente titular de la cátedra de Semiótica y director de la Escuela Superior de Estudios Humanísticos de la Universidad de Bolonia. Ha desarrollado su actividad docente en las universidades de Turín, Florencia y Milán, y ha dado asimismo cursos en varias universidades de Estados Unidos y de América Latina. Dirige la revista *VS-Quaderni di studi semiotici*, y es secretario general de la International Association for Semiotic Studies. Entre sus obras más importantes publicadas en castellano figuran: *Obra abierta*, *Apocalípticos e integrados*, *La estructura ausente*, *Tratado de semiótica general*, *Lector in fabula*, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, *Los límites de la interpretación*, *Las poéticas de Joyce*, *Segundo diario mínimo*, *El superhombre de masas*, *Seis paseos por los bosques narrativos* y *Arte y belleza en la estética medieval*. Su faceta de narrador se inicia en 1980 con *El nombre de la rosa*, que obtuvo un éxito sin precedentes. A esta primera novela han seguido *El péndulo de Foucault*, en 1988, y *La isla del día de antes*, en 1994.

Ilustración de Tullio Pericoli
Diseño de la cubierta: Joaquín Monclús

Colección dirigida por
ANTONIO VILANOVA

UMBERTO ECO

TRATADO DE
SEMIOTICA GENERAL

Traducción de Carlos Manzano

EDITORIAL LUMEN

Título original:
A Theory of Semiotics

*Publicado por Editorial Lumen, S.A.,
Ramon Miquel i Planas, 10 - 08034 Barcelona.
Reservados los derechos de edición
en lengua castellana para todo el mundo.*

Quinta edición: 2000

© 1976 Valentino Bompiani & Co., Milán

*Depósito Legal: B. 32.491-2000
ISBN: 84-264-0105-8*

*Impreso en LiberDuplex, S.A.,
Constitución, 19, 08014 - Barcelona.*

Printed in Spain

TRATADO DE SEMIOTICA GENERAL

PREFACIO

Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau: la disposition des matières est nouvelle.

(PASCAL, *Pensées*, 22 ed. Brunschvicg)

Este libro resume ocho años de trabajo y nace de los despojos de otros cuatro libros anteriores:

a) *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Milán, Bompiani, 1967, edición agotada: de esta obra se conserva en estas páginas el problema de una definición del iconismo, pero formulada de nuevo, después de haber limitado la pretensión, que se ha revelado imposible, de reducir a una convencionalidad completa la comunicación icónica;

b) *La struttura assente*, Milán, Bompiani, 1968 [trad. esp.: *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1972]: de esta obra queda poco aquí salvo la hipótesis epistemológica de fondo. El modelo informacional que en *La estructura ausente* aparecía expuesto en A. 1 figura reproducido aquí, pero para extraer de él conclusiones más cautas. La sección B sobre los signos visuales está compuesta por una exposición más amplia que cambia enteramente su alcance. El capítulo A. 3 sobre el mensaje estético, reproducido en parte, adquiere, en el contexto de una teoría de la producción de signos, un sentido diferente y se presenta como verificación periférica de la exposición teórica central;

c) *Le forme del contenuto*, Milán, Bompiani, 1971: este libro recogía ya las partes reescritas del anterior para las traducciones extranjeras; aquí vamos a referirnos a muchos

de sus ensayos y conservamos el esquema general de la *Introducción*; del largo ensayo "I percorsi del senso" aparecen reproducidos muchos elementos, pero después de haberlos sometido a una transformación radical: por citar un ejemplo, mientras que en aquel libro se intentaba construir una semiótica puramente intensional sin tener en cuenta el hecho de que usamos signos también para designar estados del mundo, o cosas y acontecimientos, en éste, la división entre teoría de los códigos y teoría de la producción de signos integra el problema de los referentes al discurso semiótico;

d) *Il segno*, Milán, Isedi, 1973 [trad. esp.: *Signo*, Barcelona, Labor, 1976]: la experiencia de este librito ha corroborado varios puntos del presente tratado; pero mientras que en él, por exigencias del tema (el libro formaba parte de una colección dedicada a términos filosóficos clásicos), partíamos del concepto ingenuo de signo para llegar a disolverlo gradualmente en la noción relacional de función semiótica, en éste partimos resueltamente de tal hipótesis; y, además, aquí hablamos de operaciones semióticas que no producen signos aislados sino mensajes y textos.

Por tanto, el presente libro intenta reducir a categorías unitarias y —es de esperar— más rigurosas todas mis investigaciones semióticas anteriores, trazando los límites y las posibilidades de una disciplina que se establece como conocimiento teórico sólo para los fines de una praxis de los signos. Si no hubiera tenido ya alguien una idea análoga, me habría gustado titularlo *Crítica de la semiótica pura y de la semiótica práctica*: semejante título habría expresado bastante bien mis intenciones, pero desgraciadamente temor reverencial y sentido de la medida y del humor se han conjurado para desaconsejarme tamaña imprudencia.*

En cualquier caso, este manual presenta una ventaja con respecto al modelo a que, entre bromas y veras, osaba referirme: es indiscutiblemente más aburrido. Las razones son lingüísticas o psicológicas. Redacté por primera vez este libro

* Luis Pancorbo me sugirió como síntesis de este problema la fórmula: I can't be Kant.

directamente en inglés (o, al menos, en *un* inglés al que después la paciencia de David Osmond-Smith devolvió cierta credibilidad) para que con el título de *A theory of Semiotics* lo publicara la Indiana University Press. Mis carencias léxicas y sintácticas, junto con el temor a lanzarme a audacias estilísticas, hicieron que me atuviese a unos pocos términos técnicos, eliminando así los sinónimos y procurando no intentar substituciones metafóricas: eso me obligó a decir sólo lo que quería decir (o lo que el tema exigía) y no lo que el lenguaje dice a veces por sí solo imponiéndose al que escribe. Eso explica el nivel, retóricamente “bajo”, de la exposición y la sequedad que de ello resulta.

Si tuviera que resumir el sentido de este *Tratado* en relación con las demás obras mías, diría que se presenta como una crítica parcial de mis investigaciones anteriores en relación con cinco aspectos: (i) distingue mejor los sistemas de significación de los procesos de comunicación; (ii) intenta introducir dentro del marco semiótico una teoría del referente que antes me había creído obligado a suprimir por razones de pureza teórica; (iii) reúne los problemas tradicionales de la semántica y de la pragmática en un modelo único que aspira a resolverlos, ambos, desde un solo punto de vista; (iv) critica el concepto de signo y el de tipología de los signos; (v) aborda el concepto de iconismo manteniendo la crítica a la afirmación ingenua de que “los iconos son arbitrarios, convencionales y completamente analizables en rasgos pertinentes”. Espero que la substitución de una tipología de los signos por una tipología de los modos de producción de signos (que considero uno de los pilares de este trabajo) sirva para disolver la noción ‘comodín’ de iconismo en un conjunto de operaciones más complejas y relacionadas entre sí de diferentes formas.

Para llegar a ese resultado he decidido reconocer y delinear dos dominios (dialécticamente interdependientes) de una disciplina semiótica: una TEORIA DE LOS CODIGOS y una TEORIA DE LA PRODUCCION DE SIGNOS. Sin embargo, de ese modo el tratado adquiere, desde el punto de vista metodológico, una estructura quiasmática.

En realidad, una teoría de los códigos propone un número limitado de categorías que pueden aplicarse a cualquier fun-

ción de signo, tanto si se refiere ésta al universo verbal como si se refiere al universo de los artificios no verbales; tanto si la función semiótica se predica de una unidad mínima llamada convencionalmente 'signo', como si se predica de unidades más macroscópicas como los 'textos' o las 'nebulosas textuales'. Por eso, toda la operación se coloca bajo los auspicios del principio de Occam por el que *non sunt multiplicanda entia praeter necessitatem*.

En cambio, cuando pasamos a una teoría de la producción de signos, entonces la empresa cambia, por decirlo así, de dirección: me ha parecido que muchas de las confusiones existentes nacen del intento de hacer una tipología simplificada de los diferentes tipos de signos, en particular al reducirlos a la tricotomía de Peirce de símbolo, icono e indicio, que, según me parece, ya no se sostiene. Sólo faltaba aumentar las categorías invirtiendo el principio de Occam: a veces *entia sunt multiplicanda propter necessitatem*.

¿Cómo colocar este tratado en relación con los libros anteriores?

Si hubiera vivido hace dos siglos, el problema no se habría planteado: *El libro* habría sido éste, y los otros escritos habrían circulado en forma de cartas a colegas, academias y sociedades *savantes*, manuscritos de un solo ejemplar enviados a amigos y adversarios por medio de un correo a caballo. Pero en otro lugar he tenido ocasión de sostener que el desarrollo de la industria editorial permite actualmente publicar las esquelas propias en libros 'provisionales'. Lo que no es disipación, sino práctica óptima de control; y, de hecho, no habría llegado a las conclusiones que expongo en estas páginas, si no hubiera podido aprovechar tantas recensiones, polémicas, observaciones de lectores de buena voluntad. Así, pues, hemos de decir que en nuestro siglo un libro nunca es un producto definitivo; pero hemos de añadir también que, entre los míos, éste es un poco más definitivo que los demás.

Espero sinceramente que no sea totalmente definitivo: la semiótica es una disciplina joven (tiene dos mil años, pero está legitimada desde hace poco) y se desarrolla cada día. Un tratado no es una carta constitucional. Simplemente, *expone el estado actual de la disciplina*.

Sólo me queda pedir excusas al lector por haberlo some-

tido a tantas manifestaciones de volubilidad. He sufrido por ello más que él, pero a él es a quien debo algún consejo reparador.

Por tanto, quien se enfrente por primera vez con los problemas semióticos tiene dos alternativas: si desea unas nociones generales y ligeras sobre tales problemas, quizá pueda todavía leer con utilidad *La estructura ausente* sin lamentarse después en caso de que tope con esa falta de rigor de que aquí hago penitencia públicamente; en cambio, si desea proceder directamente a un estudio riguroso, lo mejor es que lea directamente este libro.

Por lo que respecta a los lectores que hayan leído los libros anteriores, ellos son, en el fondo, los auténticos destinatarios de esta obra, que vuelve a tratar temas ya conocidos, pero intenta formularlos de nuevo de acuerdo con líneas arquitectónicas más precisas. Como me parece sospechoso de *promotion* comercial aconsejarles que compren este libro, no me queda más remedio que aconsejarles que lo lean en una biblioteca: porque desde ahora sólo aceptaré discusiones sobre los límites y las posibilidades de la semiótica a partir de estas páginas.

Milán, julio de 1974

P.-S.: En los libros anteriores ya he señalado una lista impresionante de deudas. Ha aumentado hasta tal punto, que tiene por fuerza que identificarse con la bibliografía. Quede constancia solamente de dos agradecimientos particulares y sentidos: a Ugo Volli y a Paolo Fabbri, con quienes he discutido tantas de estas páginas y de quienes he recibido críticas e ideas de regalo.

NOTA SOBRE LOS CRITERIOS GRAFICOS

A lo largo de este libro las barras |xxxx| indican que estamos hablando de algo entendido como significante, expresión, vehículo de un contenido determinado. Dado que lo que estudiamos no son problemas fonológicos, damos los términos lingüísticos entre barras de acuerdo con la transcripción alfabética normal, pero, a no ser que así lo aclaremos explícitamente, deben entenderse como expresiones del lenguaje, en cuanto lenguaje hablado. Por último, dado que el libro (que es de semiótica y no de lingüística) trata varios casos de significantes no verbales, pero se ve obligado a expresarlos en forma verbal, siempre que un objeto no lingüístico aparezca nombrado *en cuanto* objeto (y no como palabra que nombre al objeto), irá entre barras dobles en cursiva (*//xxxx//*). Así, pues, */automóvil/* representa la palabra que nombra el objeto correspondiente, mientras que *//automóvil//* indica que se está hablando del objeto-automóvil en cuanto portador de significaciones. Mientras que las comillas simples ('xxx') expresan un término y las comillas dobles ("xxxx") denotan citas de frases o términos ajenos, las comillas en ángulo («xxxx») aclaran que estamos refiriéndonos al contenido de una expresión, al significado de un significante. Por tanto, hay que entender que el significante /xxxx/ transmite el significado «xxxx». Sólo por razones de brevedad, escribiremos el significado usando la misma 'palabra' que representa el significante; como veremos en la discusión sobre la composición del significado, a las palabras entre comillas en ángulo corresponde en realidad una red jerarquizada de unidades o componentes semánticos.

Algunas partes del libro van impresas en cuerpo menor, y se refieren a ejemplos, precisiones, discusiones sobre otros autores. Sin embargo, forman parte del hilo de la exposición y no pueden saltarse completamente sin comprometer la comprensión de la argumentación.

Introducción

HACIA UNA LOGICA DE LA CULTURA

0.1. LIMITES Y FINES DE UNA TEORIA SEMIOTICA

0.1.1. Objeto de la investigación

El objeto de este libro es explorar las posibilidades teóricas y las funciones sociales de un estudio unificado de cualquier clase de fenómeno de significación y/o comunicación.

Este estudio reviste la forma de una TEORIA SEMIOTICA GENERAL capaz de explicar toda clase de casos de FUNCION SEMIOTICA desde el punto de vista de SISTEMAS subyacentes relacionados por uno o más CODIGOS.

Un proyecto de semiótica general¹ comprende una TEORIA DE LOS CODIGOS y una TEORIA DE LA PRODUCCION DE SIGNOS; la segunda teoría considera un grupo muy amplio de fenómenos, como el uso natural de los diferentes 'lenguajes', la evolución y la transformación de los códigos, la comunicación estética, los diversos tipos de inte-

¹ A pesar del origen histórico diferente de los dos términos 'semiología' ("línea lingüístico-saussureana") y 'semiótica' (línea filosófico-peirciana y morrissiana), en este libro adoptamos el término 'semiótica' como equivalente a semiología, entre otras razones para atenernos a la carta constitutiva de la *International Association for Semiotic Studies-Association Internationale de Sémiotique*, 1969. Existen intentos competentes de asignar a los dos términos funciones semánticas diferentes (Hjelmslev, 1943; Metz, 1966; Greimas, 1970; Rossi-Landi, 1973). Digamos que los objetos teóricos o los presupuestos ideológicos que esos autores han intentado denominar mediante la distinción de los dos términos deben reconocerse y estudiarse; pero consideramos peligroso utilizar una distinción terminológica que no conserva un sentido unitario en los diferentes autores que la usan. Por no habernos atrevido a aplicar una palabra particular para cada acepción del término en cuestión, vamos a intentar buscar en cada caso otros artificios lingüísticos para expresar esas diferencias.

racción comunicativa, el uso de los signos para mencionar cosas y estados del mundo, etc. Puesto que este libro representa una exploración preliminar de tales posibilidades teóricas, sus primeros capítulos están condicionados por el estado actual de las cuestiones, y no pueden ignorar algunos problemas que, a la luz de un desarrollo posterior, podrían dejarse de lado. En particular, habrá que examinar el impreciso concepto de 'signo' y el problema de una tipología de los signos para poder llegar a una definición más rigurosa de la función semiótica y a una tipología de los modos de producción de signos.

Por tanto, vamos a dedicar un primer capítulo al análisis del concepto de 'signo' para distinguir los signos de los 'no signos' y llegar a traducir el concepto de signo por el de **FUNCION SEMIOTICA** (que encontrará su fundamento en el marco de una teoría de los códigos). Esa discusión nos permitirá distinguir 'significación' de 'comunicación'. Digamos ya que, en principio, una **SEMIOTICA DE LA SIGNIFICACION** es la desarrollada por la teoría de los códigos, mientras que una **SEMIOTICA DE LA COMUNICACION** incumbe a la teoría de la producción de los signos.

Ha de quedar claro que la distinción entre teoría de los códigos y teoría de la producción de signos no corresponde exactamente a la existente entre *langue* y *parole* ni a la que hay entre *compétence* y *performance* (como tampoco corresponde a la existente entre *sintáctica* y *semántica*, por un lado, y *pragmática*, por otro).

Una de las ambiciones de este libro es precisamente la de superar esas contraposiciones y delinear una teoría de los códigos que tenga en cuenta las mismas reglas de **COMPETENCIA DISCURSIVA**, de **FORMACION TEXTUAL**, de **DESAMBIGUACION CONTEXTUAL Y CIRCUNSTANCIAL**, con lo que propone una semántica que resuelva en su propio marco problemas comúnmente adscritos a la pragmática.

No es casual que las categorías distintivas sean las de 'significación' y 'comunicación'. Como vamos a ver en los capítulos 1 y 2, hay sistema de significación (y, por tanto, código), cuando existe una posibilidad establecida por una convención social de generar funciones semióticas, independientemente de que los funtivos de dichas funciones sean

unidades discretas llamadas 'signos' o grandes porciones del habla, con tal de que la correlación haya sido establecida precedente y preliminarmente por una convención social.

En cambio, hay proceso de comunicación, cuando se aprovechan las posibilidades previstas por un sistema de comunicación para producir **FISICAMENTE** expresiones, y para diferentes fines prácticos. Así, la diferencia entre los dos puntos de vista desarrollados en los capítulos 2 y 3 se refiere a la oposición 'regla vs proceso'. Pero, cuando los requisitos para la ejecución de un proceso se reconocen socialmente y preceden al propio proceso, entonces dichos requisitos deben considerarse como reglas (y, efectivamente, son reglas de competencia procesal). Por tanto, puede estudiarlas una teoría de la producción física de los signos sólo en la medida en que se hayan codificado previamente.

En cualquier caso, aun cuando la teoría de los códigos y la de la producción de signos consiga eliminar el concepto ingenuo de 'signo', éste resulta tan cómodo dentro de los límites del lenguaje ordinario y en las discusiones coloquiales, que sería una lástima no usarlo, cuando lo sea. Un científico atómico sabe que lo que nosotros llamamos "las cosas" es el resultado de interrelaciones microfísicas mucho más complejas, pero sigue hablando de "cosas", cuando sería incómodo no hacerlo. Así, pues, en las páginas siguientes vamos a seguir usando la palabra /signo/ siempre que la naturaleza correlativa de la función semiótica (cf. el capítulo 2) pueda presuponerse sin dificultad.

No obstante, vamos a dedicar el capítulo 3 del libro al concepto de 'tipología de los signos': a partir de la tricotomía de Peirce (SIMBOLOS, INDICIOS, ICONOS), vamos a mostrar que esas categorías abarcan una serie de funciones semióticas que se pueden segmentar de otro modo diferente, así como un conjunto más articulado de operaciones productivas, con lo que dan origen a una n -cotomía de diferentes modos de producción de signos. Una teoría semiótica general debe considerarse 'potente' en la medida en que consiga proporcionar una definición formal apropiada para cada clase de función semiótica ya sea ésta codificada, codificanda o codificante. Por tanto, una tipología de los modos de producción de signos tiende a proponer categorías capaces de describir

también las funciones semióticas que todavía no están codificadas y que se postulan en el instante mismo en que se las produce por primera vez.

0.1.2. *Confines de la investigación*

En esa perspectiva de investigación, una teoría semiótica general está destinada a encontrar límites, o, mejor, 'umbrales'. Algunos de dichos límites se establecerán mediante una especie de acuerdo transitorio, otros irán determinados por el propio objeto de la disciplina. A los primeros vamos a llamarlos "límites políticos"; a los segundos, "límites naturales" (mientras que en 0.9 vamos a mostrar que existe un tercer tipo de límite, de carácter epistemológico).

Una introducción a la semiótica general debe reconocer, establecer, respetar o sobrepasar dichos límites.

Los LIMITES POLITICOS son de tres tipos:

(i) hay límites 'académicos', en el sentido de que otras disciplinas han desarrollado ya investigaciones sobre temas que el semiólogo no puede dejar de reconocer como propios; por ejemplo, la lógica formal, la lógica de los lenguajes naturales, la semántica filosófica, se ocupan del valor de verdad de los enunciados y de los diferentes tipos de los llamados actos de habla o *speech acts*, mientras que muchas corrientes de la antropología cultural (por ejemplo, la etnometodología) se ocupan del mismo problema, aunque desde un punto de vista diferente; al semiólogo no le queda más remedio que expresar el deseo de que un día u otro también esas investigaciones se reconozcan como una rama específica de la semiótica general, pero por el momento debe intentar incorporar a su propia perspectiva los resultados;

(ii) hay límites 'cooperativos', en el sentido de que varias disciplinas han elaborado teorías o descripciones que todo el mundo reconoce como típicamente semióticas (por ejemplo, la lingüística o la teoría de la información han desarrollado el concepto de código; la cinésica y la proxémica están explorando con abundantes resultados los diferentes modos de co-

municación no verbal; etc.): en tal caso, una semiótica general ha de proponer simplemente un conjunto unificado de categorías con el fin de volver más fructífera esa colaboración, mientras que debe eliminar la mala costumbre de traducir, mediante substituciones metafóricas, las categorías de la lingüística dentro de marcos de referencias diferentes;

(iii) hay límites 'empíricos', más allá de los cuales se encuentran grupos de fenómenos todavía no analizados, fenómenos cuya importancia semiótica es indudable: piénsese en el universo de los objetos de uso y de las formas arquitectónicas, de que ya hemos hablado en otros lugares (cf. Eco, 1968), pero en relación con los cuales debemos hablar todavía de semiótica preliminar.

En cambio, por **LIMITES NATURALES** entendemos aquellos que la investigación semiótica no puede traspasar, porque en ese caso entraríamos en un terreno no semiótico, en el que aparecen fenómenos que no pueden entenderse como funciones semióticas. Pero el mismo término podría abarcar también un conjunto de fenómenos cuyo carácter semiótico se ha negado hasta la saciedad sin demasiado fundamento. Hay dominios en que sentimos la tentación de no reconocer la presencia de códigos subyacentes o de no reconocer la naturaleza semiótica de dichos códigos o bien su capacidad de generar funciones semióticas. Por consiguiente ha de quedar claro que, puesto que este libro tenderá a delinear un concepto muy amplio de función semiótica, dichos territorios deberán ser objeto de la presente investigación. Vamos a volver a hablar de ellos enseguida en esta misma *Introducción*, en la que vamos a intentar hacer coextensivos los fenómenos semióticos a los fenómenos culturales en general, aun cuando esta decisión parezca a primera vista pretenciosa.

0.1.3. *Una teoría de la 'mentira'*

Efectivamente, el proyecto de una disciplina que estudia el conjunto de la cultura, descomponiendo en signos una in-

mensa variedad de objetos y de acontecimientos, puede dar la impresión de un 'imperialismo' semiótico arrogante. Cuando una disciplina define como objeto propio 'toda clase de cosas' y, por consiguiente, se considera con derecho a definir mediante sus propios aparatos categoriales el universo entero, el riesgo es grave indudablemente. La objeción más común dirigida al semiólogo 'imperialista' es: "si para ti hasta una manzana es un signo, no hay duda de que la semiótica se ocupa también de la compota... pero en ese caso el juego deja de ser válido". Lo que este libro desearía demostrar es que desde el punto de vista semiótico no hay diferencia alguna entre una manzana y una compota de manzana, por un lado, y las expresiones lingüísticas /manzana/ y /compota de manzana/, por otro. La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda CONSIDERARSE como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente. En ese sentido, la semiótica es, en principio, *la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir*.

Si una cosa no puede usarse para mentir, en ese caso tampoco puede usarse para decir la verdad: en realidad, no puede usarse para decir nada.

La definición de 'teoría de la mentira' podría representar un programa satisfactorio para una semiótica general.

0.2. ¿DOMINIO O DISCIPLINA?

Es frecuente la pregunta de si la semiótica es una DISCIPLINA específica con su propio objeto y métodos propios o un DOMINIO de estudios, un repertorio de intereses todavía no unificado y quizá no del todo unificable.

Si la semiótica es un dominio de intereses, en ese caso los diferentes estudios semióticos se justificarán por el simple hecho de existir; y sería posible extrapolar una definición de la disciplina semiótica extrayendo de una serie unificable de tendencias un modelo de investigación unificado. En cambio, si la semiótica es una disciplina, en ese caso el modelo deberá establecerse deductivamente y deberá servir de parámetro capaz de sancionar la inclusión o exclusión de varios tipos de estudio del dominio de la semiótica.

Indudablemente, no se puede hacer investigación teórica sin tener el valor de proponer una teoría y, por consiguiente, un modelo elemental que guíe la exposición posterior. No obstante, cualquier investigación teórica debe tener el valor de especificar sus propias contradicciones, volviéndolas explícitas en los casos en que no se revelen a primera vista. Por tanto, ante todo deberemos considerar el *dominio semiótico* tal como aparece hoy, en la variedad y en el propio desorden de sus formas; y así será posible proponer un *modelo de investigación* aparentemente reducido a los términos mínimos.

Hecho esto, deberemos impugnar constantemente dicho modelo, revelando todos los fenómenos que no se adapten a él, obligándole, por tanto, a reestructurarse y a ampliarse. De ese modo quizá consigamos, aunque sea provisionalmente, trazar los límites de una investigación semiótica futura y sugerir un método unificado para el estudio de fenómenos que aparentemente difieren unos de otros, como si fueran mutuamente irreductibles.

0.3. COMUNICACION Y/O SIGNIFICACION

A primera vista, la descripción de un campo semiótico podría parecer una lista de comportamientos COMUNICATIVOS, con lo que sugeriría sólo una de las hipótesis que guían la presente investigación: la semiótica estudia todos los procesos culturales como PROCESOS DE COMUNICACION. Y (sin embargo, cada uno de dichos procesos parece subsistir sólo porque por debajo de ellos se establece un SISTEMA DE SIGNIFICACION.

Es absolutamente necesario aclarar de una vez por todas esta distinción, para evitar peligrosos equívocos y para escapar de una opción que algunos estudiosos imponen como irremediable: es de todo punto cierto que existe una gran diferencia entre una semiótica de la comunicación y una semiótica de la significación, pero no por ello debe dicha distinción acabar en una oposición sin posibles mediaciones.

Definamos, entonces, un proceso comunicativo como el paso de una Señal (lo que no significa necesariamente 'un signo') desde una Fuente, a través de un Transmisor, a lo largo de un Canal, hasta un Destinatario (o punto de destino).

En un proceso entre una máquina y otra, la señal no tiene capacidad 'significante' alguna: sólo puede determinar el destinatario *sub specie stimuli*. En tal caso no hay comunicación, aun cuando se pueda decir efectivamente que hay paso de información.

En cambio, cuando el destinatario es un ser humano (y no es necesario que la fuente sea también un ser humano, con tal que emita una señal de acuerdo con reglas conocidas por el destinatario humano), estamos ante un proceso de comunicación, siempre que la señal no se limite a funcionar

como simple estímulo, sino que solicite una respuesta INTERPRETATIVA del destinatario.

El proceso de comunicación se verifica sólo cuando existe un código. Un código es un SISTEMA DE SIGNIFICACION que reúne entidades presentes y entidades ausentes. Siempre que una cosa MATERIALMENTE presente a la percepción del destinatario REPRESENTA otra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación. Ahora bien, debe quedar claro que el acto perceptivo del destinatario y su comportamiento interpretativo no son condiciones necesarias para la relación de significación: basta con que el código establezca una correspondencia entre lo que REPRESENTA y lo representado, correspondencia válida para cualquier destinatario posible, aun cuando de hecho no exista ni pueda existir destinatario alguno.

Por tanto, un sistema de significación es una CONSTRUCCION SEMIOTICA AUTONOMA que posee modalidades de existencia totalmente abstractas, independientes de cualquier posible acto de comunicación que las actualice.

En cambio (excepto en el caso de los procesos simples de estimulación), *cualquier proceso de comunicación entre seres humanos* —o entre cualquier otro tipo de aparato “inteligente”, ya sea mecánico o biológico— *presupone un sistema de significación como condición propia necesaria.*

En consecuencia, es posible (aunque no del todo deseable) establecer una semiótica de la significación que sea independiente de una semiótica de la comunicación; pero es imposible establecer una semiótica de la comunicación independiente de una semiótica de la significación.

Una vez admitido que los dos modos de enfoque siguen líneas metodológicas diferentes y requieren aparatos categoriales diferentes, es necesario reconocer, por otro lado, que, en los procesos culturales, los dos fenómenos van estrechamente ligados. Esa es la razón por la que quien hoy pretendiera confeccionar una lista o trazar un mapa del dominio semiótico debería tener en cuenta al mismo tiempo investigaciones que resultan ser en cada caso dependientes de uno de los diferentes puntos de vista.

0.4. LIMITES POLITICOS: EL DOMINIO

Una vez establecido lo anterior, resulta que muchas zonas de investigación pueden considerarse hoy como otros tantos aspectos del dominio semiótico, ya sea porque se refieran a los procesos más aparentemente 'naturales' o porque lleguen a estudiar procesos comúnmente adscritos a la zona de los fenómenos 'culturales' complejos.

Así pasamos de la ZOOSEMIOTICA (que constituye el límite inferior de la semiótica porque considera el comportamiento comunicativo de comunidades no humanas y, por tanto, no culturales), al estudio social de las IDEOLOGIAS. Y, sin embargo, sería aventurado afirmar que a nivel animal se dan simples intercambios de señales sin que existan sistemas de significación, porque los estudios más recientes parecen tener tendencia a poner en duda esa creencia exageradamente antropocéntrica. De modo que, en cierta medida, los propios conceptos de cultura y de sociedad (y con ellos la propia identificación de lo humano con lo inteligente y con lo simbólico) parecen quedar impugnados de vez en cuando.²

Entre mundo animal y mundo humano, vemos en el dominio semiótico el estudio de los SISTEMAS OLFATIVOS, cuya existencia, por lo demás, había tentado a los poetas románticos (Baudelaire es testimonio de ello) y que, si no otra cosa, revelan la existencia de olores que funcionan como indicios o como indicadores proxémicos.

En el mismo umbral tenemos el estudio de la COMUNICACION TACTIL,³ que llega a considerar comportamientos sociales como el beso, el abrazo, el golpecito en el hombro. O el de los CODIGOS DEL GUSTO, presentes indudablemente en las costumbres culinarias.⁴

² Cf. Sebeok, 1967, 1968, 1969, 1973; Hinde, 1972.

³ Cf. Hall, 1966; Frank, 1957; Efron, 1971.

⁴ Cf. Lévi-Strauss, 1964.

El vasto dominio de la PARALINGÜÍSTICA estudia los rasgos en un tiempo llamados 'suprasegmentales' (o variantes libres) que corroboran la comprensión de los rasgos lingüísticos propiamente dichos; y hasta esos rasgos suprasegmentales resultan cada vez más 'segmentados' o por lo menos 'segmentables' y, por consiguiente, *institucionalizados* o *institucionalizables*, de modo que hoy la paralingüística estudia, con la misma precisión con que en un tiempo se estudiaban las diferencias entre fonemas, las diferentes formas de entonación, la ruptura del ritmo de elocución, el sollozo, el suspiro, las interjecciones vocales, los murmullos y gemidos entre las elocuciones, hasta estudiar como lenguajes articulados sistemas comunicativos que parecen basados en puras improvisaciones entonatorias, como los lenguajes silbados, o en una sintaxis rítmica desprovista de entidad semántica, como los lenguajes tamborileados.⁵

Llegados a este punto, resulta fácil adscribir al dominio semántico la llamada SEMIÓTICA MÉDICA, que interesa al estudio de los signos por lo menos en dos aspectos: por un lado, estudia la relación motivable entre determinadas alteraciones externas o alteraciones internas (con lo que se refiere al estudio de los síntomas, que, como veremos, Peirce ha clasificado entre los signos) y, por otro, estudia la relación comunicativa y los códigos empleados en la interacción entre médico y paciente. En última instancia, hasta el propio psicoanálisis es una rama de la semiótica médica y por eso de una semiótica general, en cuanto que tiende a ser bien la codificación sistemática, bien la interpretación textual continua de determinados signos o símbolos proporcionados por el paciente, ya sea a través del relato (por mediación verbal) de los propios signos, o a través de la propia estructura sintáctica y de las particularidades semánticas (*lapsus*, etc.) de su relato verbal.⁶

Entre las disciplinas sistematizadas más recientemente recordaremos la CINESICA y la PROXEMICA, que han nacido en el ámbito antropológico, pero rápidamente se han afirmado como disciplinas del comportamiento simbólico: los gestos, las posturas del cuerpo, la posición recíproca de los cuerpos en el espacio (así como los espacios arquitectónicos que imponen o presuponen determinadas posiciones recíprocas de los cuerpos humanos) pasan

⁵ Cf. Fonagy, 1964; Stankiewicz, 1964; Mahl y Schulze, 1964; Trager, 1964; La Barre, 1964; Lakoff, 1971b.

⁶ Cf. Ostwald, 1964; Morris, 1946; Lacan, 1966; Piro, 1967; Maccagnani, 1967; Szasz, 1961; Barison, 1961; Shands, 1970; Watzlavick y otros, 1967.

a ser elementos de un sistema de significaciones que no por casualidad institucionaliza la sociedad al máximo.⁷

Al llegar aquí, adscribiremos naturalmente al dominio semiótico el estudio de los sistemas más culturalizados, como, por ejemplo, los LENGUAJES FORMALIZADOS⁸ (de la lógica al álgebra y a la química), los diferentes alfabetos y sistemas de escritura o SISTEMAS GRAMATOLÓGICOS, los lenguajes cifrados y los llamados códigos secretos.⁹ Pero por las mismas razones hay que considerar los estudios de los SISTEMAS MUSICALES y no sólo en el sentido más obvio de sistemas de notación. Si bien es cierto, por un lado, que la música parece a muchos un sistema sintácticamente organizado pero carente de dimensión semántica, igualmente cierto es que (i) hay quienes ponen en duda ese su carácter *monoplanario*, (ii) otros observan que en varios casos existen combinaciones musicales con función semántica explícita (piénsese en las señales militares), (iii) y otros más revelan que no hay la más mínima razón para que la semiótica deba estudiar solamente sistemas de elementos ya ligados a significados, sino cualquier sistema que permita la articulación de elementos posteriormente adaptables a la expresión de significados.¹⁰

Aunque pueda parecer evidente, pertenecen por naturaleza al dominio semiótico los estudios de las LENGUAS NATURALES, que son objeto, por un lado, de la lingüística, y, por otro, de las diferentes lógicas del lenguaje natural o de las filosofías analíticas del lenguaje común.¹¹

Después pasamos al universo enorme de las COMUNICACIONES VISUALES, que va desde los sistemas profundamente institucionalizados (diagramas, código de señales de la circula-

⁷ Cf. De Jorio, 1832; Mallery, 1881; Kleinpaul, 1888; Efron, 1941; Mauss, 1950; Birdwhistell, 1952, 1960, 1963, 1965, 1966, 1970; Guilhot, 1962; La Barre, 1964; Hall, 1959, 1966; Greimas, 1968; Ekman y Friesen, 1969; Argyle, 1972; Hinde, 1972; Civ'jan, 1962, 1965.

⁸ Cf. Vailati, 1909; Barbut, 1966; Prieto, 1966; Gross y Lentin, 1967; Bertin, 1967; Mäll, 1968; Rossi, 1960; *I linguaggi nella società e nella tecnica*, 1970.

⁹ Cf. Trager, 1972; McLuhan, 1962; Derrida, 1967; Gelb, 1952; Krzyzanowski, 1960.

¹⁰ Cf. *Musique en jeu*, 5, 1971; Vs 5, Jakobson, 1964, 1967; Ruwet, 1959, 1973; Lévi-Strauss, 1965; Nattiez, 1971, 1972, 1973; Osmond-Smith, 1972, 1973; Stefani, 1973; Pousseur, 1972.

¹¹ Sobre este aspecto la bibliografía se identifica con la de las disciplinas citadas y, por lo menos en un setenta por ciento, con la de este volumen.

ción, etc.) a sectores en los que los especialistas ponen en duda la propia existencia de sistemas de significación, pero en los que, en cualquier caso, parecen producirse procesos de comunicación (de la fotografía a la pintura), para elevarnos de nuevo a sistemas cuyo carácter 'cultural' está reconocido (los códigos iconográficos) hasta llegar a las diferentes gramáticas, sintaxis y léxicos que parecen regir la comunicación arquitectónica y el llamado lenguaje de los objetos.¹²

Pertencen al dominio semiótico las diferentes investigaciones sobre las GRAMATICAS NARRATIVAS¹³ y sobre las estructuras del relato, que van desde la sistematización de los repertorios más institucionalizados (como ocurre en los estudios etnográficos) hasta las GRAMATICAS TEXTUALES¹⁴ más recientes, que intentan descubrir sistemas de reglas que actúan al nivel de sectores de discurso enormes, vinculadas, por un lado, a la LOGICA DE LAS PRESUPOSICIONES¹⁵ y, por otro, a las diferentes ramas de la RETORICA,¹⁶ que la semiótica contemporánea está volviendo a descubrir como disciplina precursora, semiótica *ante litteram* del discurso.

Por último, en los niveles más complejos tenemos las TIPOLOGIAS DE LAS CULTURAS,¹⁷ en las que la semiótica desemboca en la antropología cultural y ve los propios comportamientos sociales, los mitos, los ritos, las creencias, las subdivisiones del universo, como elementos de un vasto sistema de significaciones que permite la comunicación social, la sistematización de las ideologías, el reconocimiento y la oposición entre grupos, etc.

El dominio semiótico invade también territorios tradicionalmente ocupados por otras disciplinas, como la ESTETICA y el estudio de las COMUNICACIONES DE MASAS.

¹² Sobre las comunicaciones visuales: Prieto, 1966; Bertin, 1967; Itten, 1961; Peirce, 1931; Morris, 1946; Eco, 1968, 1971, 1973; Metz, 1970, 1971; Verón, 1971, 1973; Krampen, 1973; Volli, 1973; Bettetini, 1968, 1971. Sobre los objetos y la arquitectura: Eco, 1968, 1972, 1973; Koenig, 1964, 1970; Garroni, 1973; De Fusco, 1973.

¹³ Cf. Bremond, 1964, 1966, 1973; Greimas, 1966, 1970; Metz, 1968; Barthes, 1966; Todorov, 1966, 1967, 1968, 1970; Genette, 1966; V. Morin, 1966; Gritti, 1966, 1968; Sceglov, 1962; Zolkowskij, 1962, 1967; Karpinskaja-Revzin, 1966; Lévi-Strauss, 1958a, 1958c, 1964; Maranda, 1966; Dundes, 1966; etc.

¹⁴ Cf. Barthes, 1971; Kristeva, 1969; van Dijk, 1970; Petöfi, 1972.

¹⁵ Cf. Fillmore y Langendoen, 1971; Ducrot, 1972.

¹⁶ Cf. Lausberg, 1960; Groupe μ , 1970; Chatman, 1974.

¹⁷ Cf. Ivanov y Toporov, 1962; Todorov, 1966; Lotman, 1964, 1967a; Moles, 1967.

Al llegar aquí, podría parecer que, si el dominio semiótico es el que acabamos de delinear, la semiótica es una disciplina de ambiciones imperialistas insoportables, que tiende a ocuparse de todo aquello de lo que, en épocas diferentes y con métodos distintos, se han ocupado las ciencias naturales o las llamadas ciencias humanas.

Pero delinear un dominio de temas en que se presta atención o vigilancia semiótica no significa confeccionar la lista definitiva de los problemas sobre los que sólo la semiótica puede dar una respuesta.

Por tanto, de lo que se trata es de ver que, en dichos dominios de intereses (comunes en tantos sentidos a otras disciplinas), puede ejercerse una observación semiótica de acuerdo con sus propias modalidades. Y así resulta que el problema del dominio remite al de la teoría o del sistema categorial unificado desde cuyo punto de vista todos los problemas enumerados en este apartado pueden tratarse 'semióticamente'.

0.5. LIMITES NATURALES: DOS DEFINICIONES DE SEMIOTICA

0.5.1. *La definición de Saussure*

Una vez recorrido el dominio semiótico en su desordenada variedad, se plantea la cuestión de si es posible unificar enfoques y problemas diferentes. Lo que supone la propuesta, aunque sea de forma hipotética, de una definición teórica de la semiótica.

Se puede empezar por las dos definiciones clásicas proporcionadas por los pioneros de la semiótica contemporánea: Peirce y Saussure.

Según Saussure (1916), “la lengua es un sistema de signos que expresan ideas y, por esa razón, es comparable con la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las formas de cortesía, las señales militares, etc. Simplemente es el más importante de dichos sistemas. Así pues, podemos concebir *una ciencia que estudie la vida de los signos en el marco de la vida social*; podría formar parte de la psicología social y, por consiguiente, de la psicología general; nosotros vamos a llamarla semiología (del griego σημεῖον, “signo”). Podría decirnos en qué consisten los signos, qué leyes los regulan. Como todavía no existe, no podemos decir cómo será; no obstante, tiene derecho a existir y su lugar está determinado desde el punto de partida”. La definición de Saussure es muy importante y ha servido para desarrollar una conciencia semiótica. Su definición de signo como entidad de dos caras (*signifiant* y *signifié*) ha anticipado y determinado todas las definiciones posteriores de la función semiótica. Y, en la medida en que la relación entre significante y significado

se establece sobre la base de un sistema de reglas (*la langue*), la semiología saussureana puede parecer una semiología rigurosa de la significación. Pero no es casualidad que los partidarios de una semiología de la comunicación se inspiren en la semiología saussureana. Saussure no definió nunca claramente el significado, pues lo dejó a mitad de camino entre una imagen mental, un concepto y una realidad psicológica no circunscrita de otro modo; en cambio, subrayó con insistencia el hecho de que el significado es algo que se refiere a la actividad mental de los individuos dentro de la sociedad. Pero, según Saussure, el signo 'expresa' ideas y, aun cuando aceptemos que no estuviera pensando en una acepción platónica del término 'idea', el caso es que sus ideas eran fenómenos mentales que afectaban a una mente humana.

Así, pues, consideraba implícitamente el signo como **ARTIFICIO COMUNICATIVO** que afectaba a dos seres humanos dedicados intencionalmente a comunicarse y a expresarse algo. *Todos los ejemplos de sistemas semiológicos ofrecidos por Saussure son sin la menor duda sistemas de signos artificiales, profundamente convencionalizados, como las señales militares, las reglas de etiqueta o los alfabetos.* Efectivamente, los partidarios de una semiología saussureana distinguen con gran claridad entre los signos intencionales y artificiales (entendidos como 'signos' en sentido propio) y todas aquellas manifestaciones naturales y no intencionales a las que, en rigor, no atribuyen el nombre de 'signos'.

0.5.2. *La definición de Peirce*

En ese sentido la definición de Peirce parece indudablemente más amplia: "Que yo sepa, soy un pionero, o, mejor, un explorador, en la actividad de aclarar e iniciar lo que llamo semiótica, es decir, la doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de cualquier clase posible de semiosis" (1931, 5.488)... "Por semiosis entiendo una acción, una influencia que sea, o suponga, una cooperación de tres sujetos, como, por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante, influencia tri-relativa que en ningún caso puede acabar en una acción entre parejas" (5.484).

Aunque en el capítulo 2 vamos a definir mejor el concepto de 'interpretante', queda claro ya desde ahora que los 'sujetos' de la semiosis de Peirce no son necesariamente sujetos humanos, sino *tres entidades semióticas abstractas*, cuya dialéctica interna no se ve afectada por el hecho de que se dé un comportamiento comunicativo concreto. Según Peirce, un signo es algo que está en lugar de alguna otra cosa *para alguien en ciertos aspectos o capacidades* (2.228). Como veremos, un signo puede representar alguna otra cosa en opinión de alguien sólo porque esa relación (representar) se da gracias a la mediación de un interpretante. Ahora bien, no se puede negar que Peirce haya concebido en alguna ocasión el interpretante (que es otro signo que traduce y explica el signo anterior, y así hasta el infinito) como un fenómeno psicológico que 'se produce' en la mente de un posible intérprete; pero igualmente posible es entender la definición de Peirce en forma no antropomórfica (como vamos a proponer en el capítulo 1 y en el capítulo 2).

Es cierto que lo mismo podríamos decir de la definición saussureana; pero la definición de Peirce ofrece algo más. No requiere, como condición necesaria para la definición del signo, que éste se emita **INTENCIONALMENTE** ni que se produzca **ARTIFICIALMENTE**.

La tríada de Peirce puede aplicarse también a fenómenos que no tienen emisor humano, aun cuando tengan un destinatario humano, como ocurre, por ejemplo, en el caso de los síntomas meteorológicos o de cualquier otra clase de índice.

Quienes reducen la semiótica a una teoría de los actos comunicativos no pueden considerar los síntomas como signos ni pueden aceptar como signos otros comportamientos, aunque sean humanos, de los cuales el destinatario infiere algo sobre la situación de un emisor que no es consciente de estar emitiendo mensajes en dirección de alguien (véase, por ejemplo, Buysens, 1943; Segre, 1969, etc.). Dado que estos autores admiten estar interesados sólo por la comunicación, indudablemente tienen derecho a excluir estos y otros fenómenos de la categoría de los signos. Aquí, más que negar su derecho, lo que intentamos es legitimar el derecho opuesto: el de establecer una teoría semiótica que sea capaz de considerar una serie más amplia de fenómenos propios de los signos. Por

consiguiente, proponemos que se defina como signo todo lo que, a partir de una convención aceptada previamente, pueda entenderse como ALGUNA COSA QUE ESTA EN LUGAR DE OTRA. En otros términos, aceptamos la definición de Morris (1938), por lo que “algo es un signo sólo porque un intérprete lo interpreta como signo de algo... por tanto, la semiótica no tiene nada que ver con el estudio de un tipo de objetos particular, sino con los objetos comunes en la medida en que (y sólo en la medida en que) participan en la semiosis”. Es de suponer que en este sentido es en el que se puede entender la afirmación de Peirce de que el signo está en lugar de alguna otra cosa “en algún aspecto o capacidad”. La única modificación que hay que introducir en la definición de Morris es la de que la interpretación por parte de un intérprete, que parece caracterizar al signo en cuanto tal, debe entenderse como una interpretación POSIBLE por parte de un intérprete POSIBLE. Punto que vamos a aclarar en el capítulo 2. Aquí basta con decir que *el destinatario humano es la garantía metodológica (y no empírica) de la existencia de la significación*, o, lo que es lo mismo, de la existencia de una función semiótica establecida por un código (cf. capítulo 2). Pero, de igual modo, *la supuesta presencia del emisor humano no es en absoluto garantía de la naturaleza de signo de un supuesto signo*.

Sólo a la luz de estas precisiones será posible entender como signos los síntomas y los índices, como hace Peirce.

0.6. LIMITES NATURALES: INFERENCIA Y SIGNIFICACION

0.6.1. Signos 'naturales'

En el capítulo 3 vamos a examinar de nuevo la naturaleza semiótica de los índices y de los síntomas (con lo que llegaremos a una formulación completamente nueva de la distinción canónica). Aquí basta con considerar dos tipos de supuestos signos que parecen escapar a una definición en términos comunicativos: (a) fenómenos físicos que proceden de una fuente natural y (b) comportamientos humanos emitidos inconscientemente por los emisores. Consideremos más detalladamente esos dos casos.

Podemos inferir la presencia del fuego por el humo, la caída de la lluvia por un charco, el paso de un animal por una huella sobre la arena, etc. Todos éstos son casos de inferencia y en nuestra vida cotidiana abundan los actos de inferencia de ese tipo. Por tanto, es peligroso suponer que toda clase de inferencia es un acto 'semiósico' (aunque Peirce lo haya hecho) e igualmente aventurado es asegurar que toda clase de proceso semiósico suponga inferencias; pero podemos afirmar que *existen inferencias que deben reconocerse como actos semiósicos*.

No es casualidad que la filosofía clásica haya asociado con tanta frecuencia significación e inferencia. Se ha definido un signo como el antecedente evidente de un consecuente o el consecuente de un antecedente, cuando se han observado previamente consecuencias semejantes (Hobbes, *Leviatán*, 1.3); como "un ente del cual se infiere la presencia o la existencia pasada y futura de otro ente" (Wolff, *Ontología*, 952); como

“una proposición constituida por una conexión válida y reveladora del consecuente” (Sexto Empírico, *Adv. math.*, VIII, 245). Probablemente esa identificación demasiado rígida entre inferencia y significación omite muchos matices; pero bastaría con corregirla con la especificación: “cuando esa asociación está reconocida culturalmente y codificada sistemáticamente”. El primer médico que descubrió una relación constante entre una serie de manchas rojas en el rostro y el sarampión hizo una inferencia; pero, tan pronto como esa relación quedó convencionalizada y registrada en los tratados de medicina, hubo una CONVENCION SEMIOTICA.¹⁸ Así, pues, existe signo siempre que un grupo humano decide usar una cosa como vehículo de cualquier otra.

Por tanto, ése es el modo como fenómenos que proceden de una FUENTE NATURAL pueden entenderse como signos: de hecho, existe una convención que plantea una correlación codificada entre una expresión (el fenómeno percibido) y un contenido (su causa y su efecto posible). Un fenómeno puede ser el significante de su propia causa o de su propio efecto, siempre que ni la causa ni el efecto sean perceptibles de hecho. El humo no hace de signo del fuego, si el fuego se percibe al mismo tiempo que el humo; pero el humo puede ser el significante de un fuego no perceptible, siempre que una regla socializada haya asociado necesaria y comúnmente el humo al fuego.

¹⁸ ¿Qué es una CONVENCION? ¿Y cómo nace? Si debo establecer la relación entre la mancha roja y el sarampión, el problema es sencillo: uso el lenguaje verbal como metalenguaje para establecer la nueva convención. Pero, ¿qué decir de las convenciones que instituyen un lenguaje sin el apoyo de un metalenguaje precedente? Toda la exposición sobre la institución de un código y sobre el modo de producción de signos llamado ‘invención’ (cf. 3.6.7.-3.6.8.) examina este problema que, por lo tanto, no encontrará solución hasta la conclusión de un largo discurso. Por el momento, en relación con una acepción no restringida del término convención, nos atenemos a la exposición de Lewis, 1969.

0.6.2. Signos no intencionales

El segundo caso es aquel en que un ser humano realiza actos que cualquier otro percibe como artificios señalatorios, que revelan alguna otra cosa, aun cuando el emisor no sea consciente de las propiedades reveladoras de su propio comportamiento.

Indudablemente, existen casos en que es posible descubrir el origen cultural de quien gesticula, porque sus gestos tienen una clara capacidad connotativa. Aunque no conocamos el significado socializado de los diferentes gestos, podemos reconocer siempre a quien gesticula como un italiano, un hebreo, un anglosajón, etc. (véase Efron, 1941), casi de igual forma que es posible reconocer que alguien habla en alemán o en chino, aunque no se conozca ninguna de esas lenguas. *Y esos comportamientos parecen capaces de significar, aunque quien los emite no sea consciente de significar gracias a ellos.*

Podríamos decir que este caso es semejante al de los síntomas médicos: con tal de que exista una regla implícita que asigne un origen étnico determinado a ciertos estilos gestuales, independientemente de la voluntad de quien gesticula. Pero siempre es difícil eludir la sospecha de que, puesto que quien gesticula es un hombre, existe una *voluntad de significación* más o menos oculta. La complicación nace del hecho de que estamos intentando estudiar como sistemas de significación fenómenos que están comprometidos con procesos continuos de comunicación. En el caso de los síntomas médicos es fácil reconocer relaciones de significación de las que está excluida cualquier clase de voluntad de comunicación; en cambio, en el caso de los gestos siempre se puede sospechar que el emisor, por ejemplo, finge actuar inconscientemente; y en otros casos puede ocurrir que el emisor desee de verdad comunicar algo y el destinatario entienda su comportamiento como algo no intencional; o bien el sujeto puede actuar inconscientemente, mientras que el destinatario le atribuye la intención de comunicar sin aparentarlo. Y podríamos continuar con esta casuística, describiendo un juego continuo (y cotidiano) de actos de conciencia y de actos inconscientes, en una comedia de las equivocaciones llena de *arrières*

pensées, reticencias, dobles juegos, etc. (Cf. Eco, 1973, 2.4.2.).

La matriz de la figura 1 podría generar todos estos acuerdos y sobreentendidos; en ella E representa al Emisor, D al Destinatario, e IE la intención que el destinatario atribuye al emisor, mientras + y — significan emisión intencional y emisión no intencional:

En el caso número 1, por ejemplo, un mentiroso muestra intencionalmente los signos de determinada enfermedad para engañar al destinatario, mientras que el destinatario es consciente del hecho de que el emisor está mintiendo (lo mismo ocurriría con la representación de un actor). En cambio, el caso número 2 es el de la simulación lograda. En los casos números 3 y 4 el emisor emite intencionalmente un comportamiento significativo que el destinatario recibe, en cambio, como simple estímulo desprovisto de intenciones; como cuando, para despedir a un visitante que me aburre, tamborileo con los dedos sobre la mesa para intentar expresar una actitud de tensión nerviosa. Puede ocurrir que el destinatario perciba mi comportamiento como puro estímulo subconsciente que consiga infundirle una sensación de incomodidad; en tal caso no me atribuye ni intenciones específicas ni falta específica de intención —y ésta es la razón por la que en la tabla (+) y (—) figuran entre paréntesis—, si bien posteriormente podría darse cuenta de que ha recibido un estímulo y atribuir intencionalidad (o no) a su emisión.

Estos y los casos que siguen pueden constituir una sistematización satisfactoria, desde el punto de vista del *ars com-*

binatoria, de muchas relaciones interpersonales, como las estudiadas, por ejemplo, por Goffman (1963, 1967, 1969): los comportamientos se convierten en signos gracias a una decisión por parte del destinatario (educado por convenciones culturales) o a una decisión por parte del emisor, para estimular la decisión de entender dichos comportamientos como signos.

0.7. LIMITES NATURALES: EL UMBRAL INFERIOR

0.7.1. *El estímulo*

Si tanto los fenómenos de origen no humano como los de origen humano, pero no intencionales, pueden considerarse signos, en ese caso la semiótica ha invadido un territorio situado más allá de un umbral frecuentemente fetichizado: el umbral que separa los signos de las 'cosas' y los signos naturales de los artificiales. Pero, al tiempo que ha ocupado ese territorio, la semiótica ha dejado de ocuparse de otro grupo de fenómenos sobre los cuales pretendía —ilícitamente— teorizar.

En realidad, si cualquier cosa puede entenderse como signo, con tal de que exista una convención que permita a dicha cosa cualquiera representar a cualquier otra, y si las respuestas de comportamiento no se provocan por convención, en ese caso *los estímulos no pueden considerarse como signos*.

Según el conocido experimento de Pavlov, un perro segrega saliva, cuando se ve estimulado por el sonido de una campanilla, por puro reflejo condicionado. Sin embargo, desde el punto de vista del científico, que sabe que a determinado sonido de la campanilla deberá corresponder determinada reacción (salivación), la campanilla está en lugar de la salivación, aunque el perro no esté presente o la campanilla no haya sonado todavía: para el científico, ya hay una correspondencia codificada entre dos fenómenos, de modo que en adelante el uno puede representar al otro.

Existe una conocida historieta que cuenta cómo dos pe-

rros se encuentran en Moscú; uno está gordo y bien alimentado, el otro flaco y hambriento. El perro hambriento pregunta al otro: “¿Cómo consigues encontrar comida?”, y el otro, con habilidad zoosemiótica, responde: “¡Es muy fácil! Cada mañana a mediodía voy al Instituto Pavlov y me pongo a babear; y, mira por dónde, al instante llega un científico condicionado que hace sonar una campanilla y me trae un plato de sopa”. En este caso el científico es quien reacciona ante un simple estímulo, mientras que el perro ha establecido una especie de relación reversible entre salivación y sopa; el perro sabe que a determinada reacción debe corresponder un estímulo y, por tanto, dispone de un código. Para el perro, la salivación es el signo de la posible reacción por parte del científico.

Desgraciadamente para los perros, no es así como funcionan las cosas en el cuadro pavloviano, en el que el sonido de la campanilla es estímulo para el perro, que segrega saliva independientemente de código socializado alguno, mientras que el psicólogo considera la salivación del perro como un signo (o un síntoma) de que el estímulo ha sido recibido y ha desencadenado la reacción apropiada.

La diferencia entre la actitud del perro y la del científico es importante: decir que los estímulos no son signos no equivale a decir que el enfoque semiótico no deba referirse también a los estímulos. La semiótica se refiere a funciones, pero una función semiótica representa, como veremos, la correlación entre dos funtivos que, fuera de dicha correlación, no son por sí mismos fenómenos semióticos. No obstante, en la medida en que están en correlación mutua, pasan a serlo y, por esa razón, merecen la atención del semiólogo. De modo que puede ocurrir que se cataloguen ciertos fenómenos entre los estímulos, y que resulte que aquéllos, en algún aspecto o capacidad, funcionan como signos ‘para alguien’.

0.7.2. *La señal*

Por ejemplo, el objeto específico de una teoría de la información no son los signos, sino unidades de transmisión que pueden computarse cuantitativamente, e independiente-

mente de su significado posible; dichas unidades se denominan 'SEÑALES', pero no 'signos'.

Ahora bien, sería bastante precipitado sostener que las señales carecen de valor para la semiótica. Si así fuera, no sería posible estudiar los diferentes rasgos que componen un significante (tanto en lingüística como en cualquier otro universo semiótico), dado que un significante, en cuanto tal, es perceptible, está organizado estructuralmente, es computable cuantitativamente, pero puede ser independiente de su significado y posee sólo valor de oposición.

Aquí estamos considerando el *umbral inferior* de la semiótica: ¿hasta qué punto puede traspasarse dicho umbral, es decir, hasta qué punto tiene la semiótica que ver con señales simples todavía no convertidas en 'significantes' por una correlación (o función)?

0.7.3. *La información física*

Indudablemente, hay que excluir de la competencia de la semiótica los fenómenos genéticos y neurofisiológicos, la circulación de la sangre y la actividad de los pulmones. Pero, ¿qué decir, entonces, de esas teorías informacionales que consideran los fenómenos sensoriales como el paso de señales por los nervios que acaban en la corteza cerebral o la herencia genética como la transmisión codificada de información? La primera solución racional sería que los fenómenos genéticos y neurofisiológicos no son materia para el semiólogo, mientras que las teorías informacionales de la genética y de la neurofisiología sí que *lo son*.

Así que hay que estudiar con mayor atención ese umbral inferior, cosa que vamos a hacer en el capítulo 1.

En vista de que la semiótica obtiene muchos de sus instrumentos (por ejemplo, el concepto de información y el de elección binaria) de disciplinas clasificables más allá (por debajo) de dicho umbral inferior, resulta que no se puede excluir este último del discurso semiótico sin que se produzcan a consecuencia de ello vacíos embarazosos en toda la teoría. Más que nada, lo que habrá que hacer será descubrir tales fenómenos y determinar el punto crítico en

que fenómenos semióticos revisten la forma de algo que todavía no era semiótico, con lo que revelan una especie de 'eslabón perdido' entre el universo de las señales y el de los signos.

0.8. LIMITES NATURALES: EL UMBRAL SUPERIOR

0.8.1. Dos hipótesis sobre la cultura

Si aceptamos el término 'cultura' en su sentido antropológico correcto, encontramos inmediatamente tres fenómenos culturales elementales que aparentemente no están dotados de función comunicativa alguna (ni de carácter significativo alguno): (a) la producción y el uso de objetos que transforman la relación hombre-naturaleza; (b) las relaciones de parentesco como núcleo primario de relaciones sociales institucionalizadas; (c) el intercambio de bienes económicos.

No hemos escogido estos tres fenómenos al azar: no sólo son los fenómenos constitutivos de cualquier cultura (junto con la aparición del lenguaje verbal articulado), sino que, además, se los ha elegido al mismo tiempo como objetos de estudios semioantropológicos que tendían a mostrar que la cultura por entero es un fenómeno de significación y de comunicación y que humanidad y sociedad existen sólo cuando se establecen relaciones de significación y procesos de comunicación.

Frente a esos tres fenómenos podemos formular dos tipos de hipótesis: una más 'radical' y otra aparentemente más 'moderada'.

Esas dos hipótesis son: (i) la cultura por entero *debe* estudiarse como fenómeno semiótico; (ii) todos los aspectos de la cultura *pueden* estudiarse como contenidos de una actividad semiótica. La hipótesis radical suele circular en sus dos formas más extremas, a saber: "la cultura es *sólo* comunicación" y "la cultura *no es otra cosa* que un sistema de significaciones estructuradas".

Esas dos fórmulas son sospechosas de idealismo y deberían reformularse así: "la cultura por entero debería estu-

diarse como un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación". Lo que significa que no sólo *puede* estudiarse la cultura de ese modo, sino que, además, sólo estudiándola de ese modo pueden esclarecerse sus mecanismos fundamentales.

0.8.2. La producción de instrumentos de uso

Pongamos algunos ejemplos. Si un ser vivo usa una piedra para romper una nuez, todavía no se puede hablar de cultura. Podemos decir que se ha producido un fenómeno cultural, cuando: (i) un ser pensante ha establecido la nueva función de la piedra (independientemente de que la haya usado tal como estaba o de que la haya transformado en una porra puntiaguda); (ii) dicho ser ha DENOMINADO la piedra como 'piedra que sirve para algo' (independientemente de que lo haya hecho en voz alta, con sonidos articulados y en presencia de otros seres humanos); (iii) el ser pensante está en condiciones de reconocer la misma piedra o una piedra 'igual' a 'la piedra que responde a la función F y que lleva el nombre Y' (aunque no use nunca la piedra por segunda vez: basta con que sepa reconocerla, en caso necesario.¹⁹ Aquí tenemos esas tres condiciones realizadas en una relación semiótica de este tipo (fig. 2):

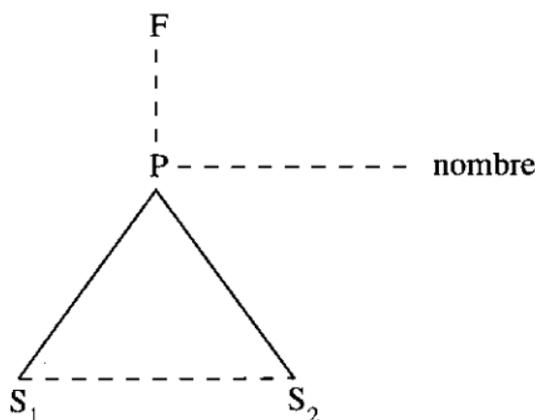


Figura 2

¹⁹ Aquí no discutimos si el comportamiento descrito ha sido realmente el comportamiento de un progenitor nuestro. Basta con su-

S_1 es la primera piedra usada por primera vez como instrumento y S_2 es otra piedra, de forma, color y peso diferentes. Supongamos ahora que nuestro ser, después de haber usado por casualidad la primera piedra, con lo que descubrió su posible función, encuentre otra piedra (S_2) unos días después y la reconozca como *un espécimen (token)* de un modelo más general (P) que es el *tipo (type)* abstracto al que también hay que adscribir S_1 . Al encontrar S_2 y ser capaz de incluirla (junto con S_1) dentro del tipo P, nuestro sujeto la considera el significante de la posible función F.

S_1 y S_2 como especímenes del tipo P, son formas significantes que REMITEN o ESTAN EN LUGAR DE F. Además, y ésta debería ser una característica de cualquier clase de signo, no sólo deben considerarse S_1 y S_2 como el significante de un posible significado (la función F), sino que, además, en la medida en que representan a F (y viceversa), ambas son simultáneamente (y desde puntos de vista diferentes) tanto significante como significado de F, de acuerdo con una ley de REVERSIBILIDAD TOTAL.

La posibilidad de dar un nombre a la piedra-tipo (y a cada uno de sus especímenes) añade una nueva dimensión semiótica a nuestro diagrama.

Como veremos en las páginas dedicadas a la relación denotación-connotación (1.7.), el nombre denota la piedra-tipo como su significado, pero de forma inmediata connota la función cuyo significante son tanto la piedra-especimen como la piedra-tipo. En principio, todo esto no establece otra cosa que un SISTEMA DE SIGNIFICACION y no supone todavía un PROCESO DE COMUNICACION efectivo, aparte de que es antieconómico concebir una relación de significación que no esté motivada por propósitos de comunicación.

Sin embargo, estas condiciones no suponen la existencia de dos seres humanos: la situación es igualmente posible en el caso de

poner que la descripción se refiere al primer ser que elaboró un comportamiento semiótico. Si, después, resulta que dicho ser no tenía otras características humanas, o que el mismo comportamiento pueden elaborarlo también animales, eso significa simplemente (como afirman algunos zoosemiólogos) que los comportamientos 'culturales' no son sólo específicos del *homo sapiens*. Todo el ejemplo supone también que, como sugiere Piaget (1968, pág. 79), la inteligencia precede al lenguaje. Pero, si se elimina la ecuación 'semiosis = lenguaje', significación e inteligencia pueden considerarse como un proceso indiferenciado.

un Robinson Crusoe náufrago solitario. Por otro lado, es necesario que quien use la piedra por primera vez considere la posibilidad de 'pasar' la información atesorada a propósito al sí mismo del día siguiente, y que, para hacerlo, elabore algún artificio mnemotécnico, es decir, una relación significativa entre objeto y función. El primer uso de la piedra no constituye ni instituye cultura. En cambio, es cultura establecer la forma como se puede repetir la función y transmitir esa información del náufrago solitario de hoy al mismo náufrago de mañana. Así, el náufrago solitario se convierte al mismo tiempo en emisor y destinatario de una comunicación, sobre la base de un código muy elemental. Está claro que una definición de esta clase supone una identificación de pensamiento y lenguaje: es sólo cosa de decir, como hace Peirce (5.470-480), que TAMBIEN LAS IDEAS SON SIGNOS. Pero el problema se manifiesta en su forma más extrema, si consideramos al náufrago solitario que habla consigo mismo. Tan pronto como aparecen dos individuos en relación mutua, podemos traducir el problema, no en ideas, sino en SIGNIFICADOS FISICAMENTE OBSERVABLES.

En el momento en que se produce comunicación entre dos hombres, es evidente que lo que puede observarse serán signos verbales o pictográficos, que el emisor comunica al destinatario y que expresan mediante un nombre el objeto: la piedra y sus posibles funciones (por ejemplo: /cascanueces/ o /arma/). Pero de ese modo apenas hemos llegado a considerar la hipótesis moderada: el objeto cultural ha pasado a ser el contenido de una posible comunicación verbal o pictográfica. En cambio, la primera hipótesis (la 'radical') presupone que el emisor comunique al destinatario la función del objeto aun sin la intervención del nombre (expresado verbal o pictográficamente), por ejemplo mediante la simple ostensión del objeto en cuestión. Por tanto, eso presupone que, una vez que se haya conceptualizado el posible uso de la piedra, *ésta se convierta en el signo concreto de su uso virtual*. Lo que equivale a decir (véase Barthes, 1964) que, desde el momento en que existe sociedad, todas las funciones se transforman automáticamente en SIGNOS DE ESA FUNCION. Eso es posible porque existe cultura. Pero existe cultura sólo porque eso es posible.

0.8.3. El intercambio de bienes

Consideremos ahora los fenómenos de intercambio económico y eliminemos ante todo la sospecha de sinonimia que existe entre /intercambio/ y /comunicación/: es cierto que cualquier proceso comunicativo supone intercambio de señales, pero existen intercambios (como los de bienes o de mujeres) en que no se intercambian señales propiamente dichas, sino bienes de consumo. Desde luego, es posible considerar el intercambio de bienes como proceso semiótico (Rossi-Landi, 1968), pero no porque dicho intercambio suponga intercambio físico, sino porque el VALOR DE USO de los bienes queda transformado en VALOR DE CAMBIO, y se da un proceso de simbolización, definitivamente perfeccionado, cuando aparece el dinero, que precisamente está en lugar de otra cosa.

La relación económica clásica que regula el intercambio de bienes (tal como aparece descrita en el primer libro de *El Capital* de Marx) puede representarse de forma semejante a como hemos representado (fig. 2) la función de signo desempeñada por la piedra-utensilio:

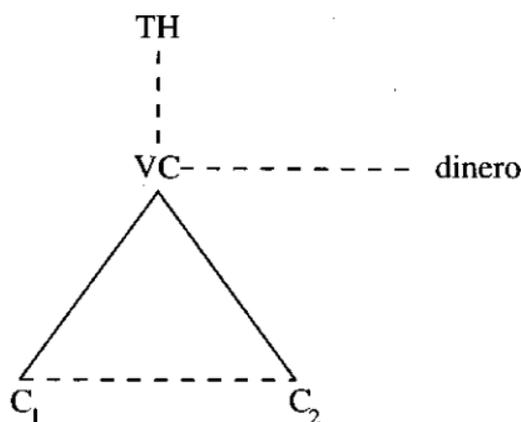


Figura 3

En la figura 3, C₁ y C₂ son dos mercancías cuyo valor de uso no consideramos (lo hemos representado semióticamente en la fig. 2). En el primer libro de *El Capital*, Marx

no sólo muestra que, en un sistema de intercambio generalizado, todas las mercancías pueden convertirse en signos que representan a otras mercancías; sugiere, además, que esa relación de significación mutua es posible gracias a que las diferentes mercancías están organizadas en un sistema de oposiciones (semejantes a las que la lingüística ha elaborado para describir los valores fonológicos).

En el interior de dicho sistema la //mercancía// se convierte en la mercancía EN QUE se expresa el valor de cambio de la «mercancía 2» (por ser la «mercancía 2» la unidad CUYO valor de cambio va expresado por la //mercancía 1//). Esa relación de significación es posible gracias a la existencia cultural de un parámetro de intercambio (o tipo) que vamos a llamar VC (valor de cambio). Si en un sistema de valores de uso todas las unidades se refieren a la función F (que corresponde precisamente al valor de uso), en un sistema de valores de cambio el VC se refiere a la cantidad de trabajo humano necesario para la producción de C_1 y C_2 , y a esa cantidad de trabajo vamos a llamarla aquí TH. Todos esos elementos pueden ir en correlación, en un sistema más complejo culturalmente, con un equivalente universal, el dinero (que corresponde en cierto modo al 'nombre' que denota ambas mercancías junto con su equivalente 'tipo', VC y —de forma mediata— con TH). La única diferencia entre una moneda, entendida como signifiante, y una palabra es que la palabra puede reproducirse indefinidamente sin esfuerzo económico, mientras que la moneda es un objeto que no se puede reproducir sin esfuerzo, cualidad que la asemeja a las mercancías que representa. Esto quiere decir que naturalmente existen varios tipos de signos y que uno de los modos de diferenciarlos puede ser también el valor económico de la materia de su expresión (cf. 3.4.).

El análisis marxista muestra también que el diagrama semiótico que rige la economía capitalista diferencia tanto a TH como a VC (que son equivalentes recíprocamente) de un tercer elemento, el Salario, recibido por el trabajador que realiza TH. La diferencia entre TH, VC y Salario constituye la "plusvalía". Pero este hecho, que es enormemente significativo desde el punto de vista de la investigación económica, no se opone a nuestro modelo semiótico: al contrario, mues-

tra que el análisis semiótico puede precisamente volver reconocibles ciertos problemas de la vida cultural al revelar contradicciones que, en caso contrario, permanecerían ocultas. En realidad, el enfoque científico de la economía consiste precisamente en descubrir la parcialidad de ciertos códigos semióticos superficiales y, por tanto, su naturaleza IDEOLÓGICA (cf. 3.9.).

Si ahora volvemos a la figura 2, advertimos que también ella proporcionaba una representación parcial de un sistema de relaciones con una complejidad diferente. En realidad, una piedra puede desempeñar muchas otras funciones además de la señalada por F (romper la nuez); un posible sistema semiótico global (es decir, la representación de una cultura en su totalidad) debería explicar todos los valores de uso reconocidos a la piedra y significados por su nombre posible: y así se llegaría a explicar fenómenos de SINONIMIA y de HOMONIMIA que se producen también en el universo de los objetos.

0.8.4. *El intercambio entre parientes*

Consideremos, por último, el intercambio de las mujeres. ¿En qué sentido podría considerársele un proceso simbólico? En el contexto del intercambio primitivo, las mujeres aparecen como objetos físicos, que se pueden usar por medio de operaciones fisiológicas y 'consumir', como ocurre con la comida o con otros bienes...

No obstante, si las mujeres fueran sólo cuerpos, con los que los maridos mantienen relaciones sexuales para producir la prole, no se explicaría por qué no puede *cualquier* hombre copular con *cualquier* mujer. ¿Por qué existen convenciones que obligan al hombre a escoger una (o más) mujeres, de acuerdo con reglas rigurosas de selección? Porque el VALOR SIMBOLICO de la mujer la coloca EN OPOSICION, dentro del sistema, a otras mujeres. En el momento en que se convierte en esposa o se prepara para que la escojan como tal, la mujer deja de ser exclusivamente un cuerpo físico (un bien de consumo), para convertirse en un signo que connota un

sistema de obligaciones sociales (cf. por ej. Lévi-Strauss, 1947).

0.8.5. *La cultura como fenómeno semiótico*

Ahora queda claro por qué la primera hipótesis (radical) enunciada en 0.8.1. hace de la semiótica una TEORIA GENERAL DE LA CULTURA y, en última instancia, un sustituto de la antropología cultural. Pero reducir la cultura entera a un problema semiótico no equivale a reducir el conjunto de la vida material a puros fenómenos mentales. Considerar la cultura en su globalidad *sub specie semiotica* no quiere decir tampoco que la cultura en su totalidad sea *sólo* comunicación y significación, sino que quiere decir que la cultura en su conjunto puede comprenderse mejor, si se la aborda desde un punto de vista semiótico. En resumen, quiere decir que los objetos, los comportamientos y los valores funcionan como tales porque obedecen a leyes semióticas.

Si pasamos ahora a la hipótesis moderada, vemos que, a primera vista, no significa sino que cualquier aspecto de la cultura puede convertirse (en cuanto contenido posible de una comunicación) en una entidad semántica.

Desde luego, es muy poco decir que una clase de objetos, por ejemplo «automóvil», se convierte en una entidad semántica, cuando es significada por el significante /automóvil/. A este nivel se puede perfectamente decir también que la semiótica se ocupa del cloruro de sodio, desde el momento que esa substancia se ve también como significado del significante /sal/.

Pero, si la releemos mejor, la hipótesis moderada sugiere algo más: los síntomas de significados (en cuanto unidades culturales que se convierten en contenidos de posibles comunicaciones) están organizados en estructuras (campos o ejes semánticos) que siguen las mismas reglas semióticas descubiertas por los sistemas de significantes. En otras palabras, «automóvil» no es sólo una entidad semántica desde el momento en que va relacionada con el significante /automóvil/; lo es también desde el momento en que queda sistematizada en un eje de oposiciones con otras unidades semán-

ticas como “carro”, “bicicleta” o “pie” (por lo menos en la oposición ‘en automóvil vs a pie’).

Así, pues, existe por lo menos un modo de considerar todos los fenómenos culturales desde el punto de vista semiótico: todas las cosas que la semiótica no puede estudiar de otro modo entran dentro de su dominio por lo menos al nivel de una SEMANTICA ESTRUCTURAL. Pero ni siquiera así está todavía aclarado completamente el problema.

Un automóvil (entendido como objeto físico concreto) indica cierta posición social y adquiere un valor simbólico indudable; eso ocurre no sólo cuando «automóvil» aparece como una clase abstracta significada como contenido de un significante verbal o pictográfico (como ocurre cuando significantes diferentes como /car/, /voiture/ o /bagnole/ denotan la misma entidad semántica abstracta), sino también cuando el automóvil se presenta COMO OBJETO. En otras palabras, el objeto //automóvil// se convierte en el significante de una unidad semántica que no es sólo «automóvil» sino que puede ser, por ejemplo, «velocidad», «conveniencia», «riqueza». Y, por las mismas razones, como hemos visto en 0.8.2., el objeto //automóvil// se convierte en el significante de su función (o uso) posible.

Así, tanto a nivel social como a nivel funcional, el objeto, precisamente en *cuanto tal*, desempeña ya una función significante. Y resulta que la segunda hipótesis remite a la primera y cualquier fenómeno cultural puede estudiarse en su funcionamiento de artificio significante.

Así, pues, la cultura puede estudiarse íntegramente desde el punto de vista semiótico.

0.9. LIMITES EPISTEMOLOGICOS

Por otra parte, existe una especie de tercer umbral, de carácter epistemológico, que no depende de la definición de semiótico, sino de la definición de la propia disciplina en función de la 'pureza' teórica.

En resumen, se trata de decir si la semiótica constituye la teoría abstracta de la competencia de un productor ideal de signos (competencia que puede formularse de modo axiomático y profundamente formalizado) o si es el estudio de fenómenos sociales sujetos a cambios y reestructuraciones. Por tanto, si el objeto de la semiótica se parece más a un cristal o a una red móvil e intrincada de competencias transitorias y parciales. En otros términos, vamos a preguntarnos si el objeto de la semiótica se asemeja más a la superficie del mar, donde, a pesar del continuo movimiento de las moléculas de agua y los flujos de las corrientes submarinas, se establece una especie de comportamiento medio que llamamos "el mar" o bien a un paisaje cuidadosamente ordenado, en el que, sin embargo, la intervención humana cambia continuamente la forma de las instalaciones, de las construcciones, de las culturas, de las canalizaciones, etc.

Si aceptamos (como hacemos en este libro) la segunda hipótesis, entonces habrá que aceptar también otra condición de la investigación: la investigación semiótica no se parece a la navegación, en la que la estela del barco desaparece tan pronto como ha pasado la nave, sino a las exploraciones por tierra, en las que las huellas de los vehículos y de los pasos, y los senderos trazados para atravesar un bosque, intervienen para modificar el propio paisaje y desde ese momento forman parte integrante de él, como variaciones ecológicas.

Entonces, está claro que la investigación semiótica estará

regida por una especie de PRINCIPIO DE INDETERMINACION: puesto que significar y comunicar son funciones sociales que determinan la organización y la evolución cultural 'hablar' de los 'actos de habla', significar la significación o comunicar sobre la comunicación tienen por fuerza que influir en el universo del hablar, del significar, del comunicar.

Ahora bien, el enfoque semiótico del fenómeno de la semiosis debe caracterizarse por esa conciencia de los propios límites. Muchas veces, para ser *verdaderamente* 'científico', no hay que ser más 'científico' de lo que la situación permita. En las ciencias humanas se incurre con frecuencia en una falacia ideológica que consiste en considerar la propia exposición como inmune a la ideología y, al contrario, 'objetiva' y 'neutral'. Desgraciadamente, todas las investigaciones están 'motivadas' de algún modo. La investigación teórica es sólo una de las formas de la práctica social. Quien desea conocer algo lo desea para hacer algo. Si afirma que desea conocer por el puro placer de conocer (y no para hacer), eso significa que desea conocer para no hacer nada, lo que representa un modo bastante subrepticio de hacer algo, es decir, de dejar las cosas como están o como se desearía que estuvieran.

Así que, en esas condiciones, es mucho mejor (y mucho más 'científico') no ocultar las motivaciones de la propia exposición: si la semiótica es una teoría, ha de quedar claro que, en nuestra perspectiva, se presenta como una teoría que debe permitir una interpretación crítica continua de los fenómenos de semiosis. Puesto que la gente comunica, explicar *cómo* y *por qué* comunica hoy significa fatalmente determinar el modo como, y las razones por las que, comunicará mañana. Hasta las páginas más abstractas y 'formalizadas' de los capítulos que siguen deberán leerse a la luz de esta hipótesis epistemológica.

1

SIGNIFICACION Y COMUNICACION

1.1. UN MODELO COMUNICATIVO ELEMENTAL

Si todos los procesos de comunicación se apoyan en un sistema de significación, será necesario descubrir la **ESTRUCTURA ELEMENTAL DE LA COMUNICACION** para ver si eso ocurre también a ese nivel.

Aunque todas las relaciones de significación representan convenciones culturales, aun así podrían existir procesos de comunicación en que parezca ausente toda clase de convención significativa y en que, como ya hemos propuesto en 0.7., se produzca un mero paso de estímulos o de señales. Eso ocurre, por ejemplo, cuando se transmite 'información' física entre dos aparatos mecánicos.

Cuando un flotador señala en el cuadro de conducción de un coche el nivel de la gasolina, se trata de un proceso que se verifica solamente a través de una cadena de **CAUSAS** y **EFFECTOS**. Sin embargo, la teoría de la información nos dice que en ese caso se produce un proceso informacional que muchos consideran al mismo tiempo 'comunicativo'. Evidentemente, nuestro ejemplo no tiene en cuenta lo que ocurre desde el momento en que la señal llega del flotador al cuadro de conducción y, por tanto, se convierte en un fenómeno visible para los ojos humanos (como el movimiento de una aguja): indudablemente, en este caso estamos ante un proceso de signos en que la posición de la aguja está en lugar del nivel del carburante en virtud de un **CODIGO**. Pero lo que plantea problemas a una teoría de los signos es precisamente lo que ocurre antes de que un ojo humano se fije en el cuadro de conducción: si bien desde ese momento la aguja se convierte en el punto de partida de un proceso de significación, *antes* de ese momento es sólo el resultado final de un proceso

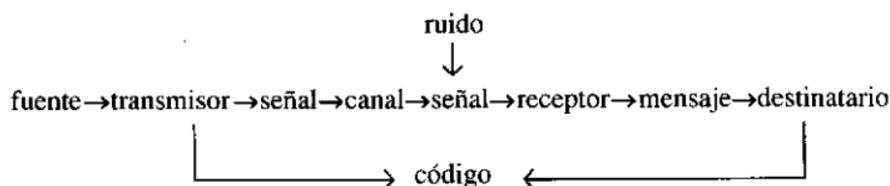
comunicativo. Durante ese proceso preliminar, nadie 'sabe' que la posición del flotador representa el movimiento de la aguja; más que nada, todo el mundo está dispuesto a admitir que el flotador ESTIMULA, PROVOCA, CAUSA el movimiento de la aguja.

Por consiguiente, es necesario examinar mejor este fenómeno, que representa un caso de umbral inferior de la semiótica.

Delineemos, pues, una situación comunicativa muy simple.¹ Cuando un embalse situado en terreno elevado, cerrado por dos montañas y regulado por un dique, alcance determinado nivel de saturación que llamaremos 'nivel de peligro', eso debe saberse en el valle.

Desde el embalse pueden transmitirse una serie de informaciones: si hay agua o no, si ésta está por encima o por debajo del nivel crítico, y cuánto, a qué velocidad sube; por lo que vamos a llamar a aquél FUENTE de la información. Supongamos, entonces, que un técnico coloque en el embalse un flotador que, una vez alcanzado el nivel crítico, active un aparato TRANSMISOR capaz de emitir una SEÑAL eléctrica que viaje a través de un CANAL (un hilo) y sea captada por un RECEPTOR situado en el valle. El receptor convertirá la señal eléctrica en una serie de otros fenómenos mecánicos que constituyen el MENSAJE llegado al aparato de destino. En ese momento el aparato destinatario puede accionar una respuesta mecánica que corrija la situación en la fuente (por ejemplo, abriendo una compuerta de cierre impermeable, desde la cual se vierta el agua excedente en otra dirección).

Esta situación suele representarse así:



¹ El modelo que sigue (como ya ocurría en *La estructura ausente*), está tomado de De Mauro, 1966 (ahora en De Mauro, 1971).

En este modelo, el CODIGO es el artificio que asegura la producción por parte de determinada señal eléctrica de determinado mensaje mecánico capaz de provocar una respuesta determinada. El técnico puede, por ejemplo, establecer un código de este tipo: la presencia de una señal + A opuesta a la ausencia de señal — A. Cuando el flotador sensibiliza al aparato transmisor, se emite la señal + A.

Pero este modelo hidráulico prevé también la presencia de un RUIDO potencial en el canal, es decir, cualquier avería eléctrica que pueda alterar la naturaleza de la señal, eliminándola, volviendo difícil su captación, produciendo por error (a la salida) + A, cuando se había transmitido — A, y viceversa. Así, pues, el técnico, para eliminar la posibilidad de ruido deberá complicar el código. Podrá, por ejemplo, establecer dos niveles diferentes de señal, por ejemplo +A y +B, con lo que dispondrá de tres señales,² y se pueden dar indicaciones al aparato destinatario para que responda de tres formas diferentes:

+ A produce un 'estado de calma'

+ B produce una 'respuesta correctora'

—AB produce una señal de emergencia, que indica que algo no funciona (y lo mismo puede ocurrir naturalmente, si se produce +AB).

Todo esto complica el código y aumenta el costo de la instalación, pero hace más segura la transmisión de la información.

A pesar de ello, puede ocurrir que un ruido particular produzca +A en lugar de +B. Para evitar ese riesgo, hay

Como veremos, el estudio del modelo difiere del realizado en *La estructura ausente*, por lo menos en el sentido de que revela mayores consecuencias metodológicas de él.

² La ausencia de señal ya no constituye señal, como ocurría, en el caso de '+ AV vs — A': ahora la ausencia de una señal es condición de oposición para la revelación de la presencia de la otra. Por otra parte, tanto su ausencia como su presencia conjunta pueden entenderse como artificios de sinonimia que indican una perturbación en el canal.

que *complicar* todavía más el código. Supongamos, entonces, que el técnico prevea cuatro señales positivas y establezca que cada mensaje deba componerse de dos señales. Las cuatro señales positivas pueden ir representadas por cuatro niveles, pero admitamos que, para hacer que el proceso sea más fácil de controlar, el técnico decide que dichas señales deben identificarse mediante cuatro lamparitas colocadas en serie, de modo que A sea reconocible por preceder a B y así sucesivamente; naturalmente, podrían funcionar también cuatro lamparitas de cuatro colores diferentes. En cualquier caso, está claro que el aparato destinatario no necesita 'ver' la lamparita, puesto que *no tiene órganos sensoriales*; las lamparitas sirven al técnico (y a nosotros) para comprender lo que está sucediendo.

Naturalmente, la correspondencia entre las señales eléctricas y las lamparitas debería constituir materia de un nuevo código y requeriría también un aparato transmisor adjunto (un receptor debería convertir la señal en encendido de la lamparita, etc.): pero por razones de sencillez consideramos tanto las señales eléctricas como las lamparitas como dos aspectos del mismo fenómeno.

En este momento el técnico dispone de dieciséis mensajes posibles, por lo menos desde el punto de vista teórico:

AA	BA	CA	DA
AB	BB	CB	DB
AC	BC	CC	DC
AD	BD	CD	DD

Puesto que AA, BB, CC y DD son simples repeticiones de la misma señal y no pueden producirse simultáneamente, y puesto que seis de las señales enumeradas son simplemente una señal anterior en orden inverso (y en este caso no tenemos en cuenta la sucesión temporal de dos señales), el técnico dispone de sólo seis señales: AB, BC, AD, AC, BD y CD.

Supongamos entonces que asigne a la señal AB la misión de comunicar «nivel crítico». En ese momento tiene a su disposición cinco señales 'vacías'.

De ese modo ha obtenido dos resultados interesantes: (i) es muy improbable que haya un ruido tan 'astuto' que active dos lamparitas que no deba activar, y es probable que

en tal caso la activación errónea provoque uno de los cinco mensajes carentes de sentido (como BC) o bien secuencias de señales que no se puedan considerar mensajes (como ABC); en consecuencia, es más fácil descubrir las posibles disfunciones; (ii) puesto que, a pesar de todo, el código se ha complicado y el costo de la empresa en conjunto ha aumentado, el técnico puede aprovechar la abundancia de mensajes de que dispone para amortizar el gasto inicial formulando *un código más rico*.

En realidad, con todos esos mensajes disponibles se pueden señalar muchas más cosas sobre lo que ocurre en la fuente, con lo que se podrá establecer de antemano una secuencia más diferenciada de respuestas en el punto de destino. Por tanto, se trata de establecer un nuevo código, capaz de señalar más estados del agua y de permitir respuestas más articuladas.

Ese nuevo código aparece representado en la figura 4.

(a) lamparita	(b) estados del agua o nociones sobre los estados del agua	(c) respuestas del destinatario
AB	= nivel crítico	= evacuación
BC	= nivel de alarma	= estado de alarma
CD	= nivel de seguridad	= estado de reposo
AD	= nivel de insuficiencia	= entrada

Figura 4

La primera complicación del código ha producido REDUNDANCIA, porque dos señales componen un solo mensaje, pero la redundancia ha proporcionado también una *abundancia* de mensajes posibles y ha permitido diferenciar las situaciones en la fuente y las respuestas en la llegada. Pensándolo bien, la redundancia ha producido también dos mensajes adicionales (AC y BD) que, como se ve en la figura 4, el código no tiene en cuenta, en última instancia podrían

usarse para señalar otros estados intermedios y otras respuestas apropiadas, o pueden servir para introducir sinonimias (dos mensajes señalan la misma cosa: el nivel crítico). En cualquier caso, el código parece funcionar bien así y no hay por qué complicarlo más.³

³ De ahora en adelante el código es válido, aunque la máquina (por error o por influencia de un *malin génie*) MIENTA. Se supone que las señales se refieren al estado real del agua, pero no transmiten 'estados', sino NOCIONES en torno a dichos estados.

1.2. SISTEMAS Y CODIGOS

Una vez que el técnico ha establecido su código, el semiólogo podría preguntarse: (i) ¿qué es lo que se llama exactamente código?, ¿la construcción mediante la cual se establece que a determinado estado del agua en el embalse corresponde determinada secuencia de lamparitas iluminadas? (ii) si es así, ¿‘tiene’ o ‘conoce’ el aparato mecánico un código, es decir, reconoce el ‘significado’ de un mensaje recibido, o simplemente recibe un estímulo para que responda? (iii) y si el aparato destinatario responde a estímulos mecánicos simples con una secuencia de respuestas apropiadas, ¿lo hace a partir de un código? (iv) ¿para quién funciona el código?, ¿para el técnico o para el aparato? (v) en cualquier caso, ¿no es cierto, quizá, que muchos estudiosos llamarían /código/ a la organización interna del sistema de las lamparitas, independientemente del tipo de nociones que su articulación formal pueda sugerir? (vi) por último, ¿no es un fenómeno de codificación también el propio hecho de que las posibles posiciones del agua en la fuente (si no infinitas, por lo menos numerosísimas) se hayan segmentado, con lo que se habrán producido cuatro posiciones reconocibles?

Podríamos continuar, pero queda claro ya desde ahora que con el nombre de código el técnico ha entendido por lo menos *cuatro* fenómenos diferentes:

(a) *Una serie de señales reguladas por leyes combinatorias internas.* Dichas señales no están necesariamente conectadas ni son conectables con la serie de posiciones o de estados del agua en el embalse, ni con las respuestas del destinatario.

Podrían muy bien transmitir otros hechos y provocar otro tipo de respuesta: por ejemplo, podrían servir para comunicar que el técnico está enamorado locamente de la hija del guardián del dique, o para convencer a la muchacha de que corresponda a la pasión del técnico. O bien dichas señales podrían viajar a través del canal sin función precisa alguna, emitidas por el puro placer de verificar la eficacia mecánica del aparato. Más aún, podrían entenderse como pura estructura combinatoria que sólo por casualidad reviste la forma de señales eléctricas, simple juego abstracto de oposiciones y posiciones vacías, como veremos en 1.3. Así, pues, dichas señales constituyen lo que podríamos definir como un SISTEMA SINTACTICO.

(b) *Una serie de estados del agua* considerados como serie de NOCIONES sobre los estados del agua y que pueden convertirse (como ocurre en el ejemplo propuesto) en serie de contenidos de una posible comunicación. Como tales, pueden ser transmitidos por señales eléctricas (lmparitas), pero son independientes de ellas: de hecho, podrían ser transmitidos por cualquier otro tipo de señal, banderas, silbidos, hilos de humo, palabras, redobles de tambor, etc. A esa serie de contenidos la llamamos un SISTEMA SEMANTICO.

(c) *Una serie de posibles RESPUESTAS DE COMPOR-TAMIENTO por parte del destinatario.* Dichas respuestas son independientes del sistema (b), porque pueden perfectamente usarse para hacer funcionar una lavadora o (en el caso de que nuestro técnico sea un loco) para introducir más agua en el embalse en el momento crítico y provocar una inundación. También pueden ser estimuladas por un sistema distinto (a); supongamos, por ejemplo, que el destinatario reciba la orden de hacer salir el agua mediante el funcionamiento de una célula fotoeléctrica, sólo cuando, pongamos por caso, perciba la imagen de Fred Astaire besando a Ginger Rogers. Desde el punto de vista comunicativo, las respuestas constituyen la prueba de que se ha recibido el mensaje correctamente (y muchos filósofos —véase Morris, 1946— consideran que el significado no es otra cosa que una “disposición a responder” ante un estímulo determinado),

pero de momento podemos dejar de lado este aspecto del problema, porque hemos admitido que las respuestas deben considerarse como independientes de cualquier otro elemento que transmita algo.

(d) Una REGLA que asocia algunos elementos del sistema (a) con elementos del sistema (b) o del sistema (c). Dicha regla establece que determinada serie de señales sintácticas se refiere a un estado del agua o a determinada segmentación 'pertinente' del sistema semántico; o bien establece que tanto las unidades del sistema semántico como las del sistema sintáctico, una vez asociadas, corresponden a determinada respuesta; o que determinada serie de señales corresponde a determinada respuesta, aunque no se suponga que vaya señalada unidad alguna del sistema semántico, etc. Sólo ese tipo complejo de regla puede llamarse con propiedad 'CODIGO'.

Aun así, vemos que en muchos contextos el término /código/ no sólo abarca los fenómenos de tipo (d) —como ocurre en el sistema Morse—, sino también casos de sistemas puramente articulatorios como (a), (b) y (c). Por ejemplo, el llamado 'código fonológico' es un sistema del tipo (a); el 'código genético' podría ser un sistema del tipo (c); el llamado 'código del parentesco' representa bien un sistema combinatorio del tipo (a) bien un sistema combinatorio del tipo (b).

Puesto que esas homonimias tienen orígenes empíricos y muchas veces resultan ser también muy útiles, no vamos a discutir las. Pero, para evitar toda una serie de equívocos teóricos que de ellas se derivan, hay que distinguir siempre a qué tipo de código nos referimos. Por tanto, vamos a llamar a todos los sistemas de los tipos (a), (b) y (c) con el nombre de S-CODIGO (entendiendo por tal 'código en cuanto sistema'); y vamos a llamar CODIGO propiamente dicho a la regla que asocia los elementos de un s-código a los elementos de otro o más s-códigos, como ocurre en (d).

Los s-códigos son en realidad SISTEMAS o ESTRUCTURAS que pueden perfectamente subsistir independientemente del propósito significativo o comunicativo que los asocie entre sí, y como tales pueden estudiarlos la teoría de la infor-

mación o los diferentes tipos de teorías generativas. Se componen de un conjunto finito de elementos estructurados en oposiciones y regidos por reglas combinatorias por las que pueden generar ristas tanto finitas como infinitas.

Naturalmente, en las ciencias humanas (como en algunas disciplinas matemáticas) semejantes sistemas se postulan o reconocen precisamente para mostrar que los elementos de un sistema pueden transmitir los elementos del otro, por estar ambos relacionados mutuamente. En otras palabras, dichos sistemas suelen tenerse en cuenta precisamente porque cada uno de ellos constituye uno de los planos de una correlación llamada 'código'.

Ocurre entonces que, como un s-código llama la atención sólo cuando va incluido dentro de un cuadro de significación (el código), el interés teórico se centra, además de en su estructura interna, en su propósito comunicativo; y, por esa razón, se tiende a llamar a ese sistema (en sí mismo desprovisto de funciones significantes) código, por una especie de *substitución metonímica*, en cuanto que se ve como parte de ese todo semiótico (el código) algunas de cuyas propiedades posee.

Así, que éstas son las razones 'históricas' por las que suele llamarse /código/ a un s-código (código fonológico, código genético, código del parentesco, etc.): se trata de un uso retórico que sería útil eliminar. En cambio, el término /s-código/ puede aplicarse legítimamente a fenómenos semióticos como (a), (b) y (c) sin peligro de licencias retóricas, porque semejantes fenómenos constituyen 'sistemas' sometidos a las mismas reglas formales, aunque se compongan de elementos diferentes (como las señales eléctricas, las ideas sobre el estado del mundo, las respuestas de comportamiento).

1.3. LOS S-CODIGOS COMO ESTRUCTURAS

Cuando se ven independientemente de otros sistemas con los que se los puede poner en relación, los s-códigos pueden considerarse como ESTRUCTURAS, es decir, sistemas (i) en que los valores particulares se establecen mediante posiciones y diferencias y que (ii) se revelan sólo cuando se comparan entre sí fenómenos diferentes mediante la referencia al mismo sistema de relaciones.

En el sistema hidráulico considerado en 1.1., (a), (b) y (c) están estructurados de forma homóloga. Consideremos, por ejemplo, el sistema (a): se compone de cuatro elementos (A, B, C, D), cuya presencia (encendido) o ausencia es lo que tenemos en cuenta:

$$A = 1000$$

$$B = 0100$$

$$C = 0010$$

$$D = 0001$$

También los mensajes que pueden generar son identificables del mismo modo:

$$AB = 1100$$

$$CD = 0011$$

$$BC = 0110$$

$$AD = 1001$$

Por tanto, AB es identificable porque *el orden de las presencias y de las ausencias es por oposición diferente de los de BC y CD*, y así sucesivamente. Cada uno de los elementos del sistema puede someterse a pruebas de sustitución y de conmutación y puede generarse mediante la transformación de uno de los otros elementos. Además, el sistema podría funcionar igualmente, aunque, en vez de cuatro lam-

paritas, organizase cuatro frutos, cuatro animales o cuatro mosqueteros.⁴

También el sistema (b) se apoya en el mismo mecanismo estructural. Si suponemos que 1 es la unidad pertinente mínima de agua admitida a la que se ha dado entrada, la subida del agua, del estado de carencia al de peligro, podría seguir una especie de progresión 'icónica' a la que se opondría (en una especie de inversión icónica) la regresión representada por el sistema (c), en el que 0 representa la unidad pertinente mínima de agua evacuada:

(b)		(c)	
(peligro)	1111	0000	(evacuación)
(alarma)	1110	0001	(alarma)
(seguridad)	1100	0011	(reposo)
(insuficiencia)	1000	0111	(entrada)

Si parece una simetría invertida entre (b) y (c), eso se debe al hecho de que los dos sistemas se han concebido para que el uno sea la correlación del otro; en cambio, la representación de las propiedades estructurales de (a) no revelaba homología alguna con las otras dos, porque la correspondencia entre las ristas de señales en (a) y las unidades de (b) y (c) se había establecido ARBITRARIAMENTE. En caso de haber tenido que establecer un código capaz de señalar

⁴ Ha de quedar claro que, en tal caso, no pensamos en el hecho de que, en un código determinado, una lamparita encendida, dos apagadas y una encendida pueden representar a Aramis (etcétera). Pensamos en una organización pre-significativa, en que D'Artagnan, Athos, Porthos y Aramis, usados como elementos puramente sintácticos, estuvieran sentados en fila en cuatro sillas, y se alzarán alternativamente de dos en dos para realizar un puro juego de oposiciones. No obstante, el ejemplo seguiría siendo equívoco, porque nos vemos obligados a pensar que Aramis se distingue de Athos a causa de sus características intrínsecas (Aramis lleva un bigotito cuidado y cuellos de encaje, Athos tiene una noble palidez en el rostro y es más alto, siempre va vestido de negro, etc.). No obstante, en un s-código no es necesario que los elementos posean cualidades intrínsecas que los diferencien: se diferencian por la posición. Por lo que el experimento daría resultado aunque se colocase sentados a cuatro D'Artagnan absolutamente iguales y la posición recíproca de los D'Artagnan sentados con respecto a los puestos en pie proporcionarían las unidades distinguibles.

«peligro» y de provocar «evacuación», se habría podido perfectamente elegir el mensaje ABCD (11), sólo que esa solución habría sido más antieconómica informacionalmente, en cuanto que se prestaba a mayores peligros de ruido.

En cualquier caso, como estamos hablando de tres sistemas como entidades independientes de hecho una de otra (y no estamos considerando sus posibles correlaciones por obra de un código), lo importante aquí es observar que cada uno de ellos pueda basarse, independientemente de los otros, en la *misma matriz estructural*, matriz que, como hemos visto, es capaz de generar combinaciones diferentes de acuerdo con reglas combinatorias distintas. Si después, al comparar entre sí los tres sistemas, surgen las diferencias, identidades, simetrías o asimetrías recíprocas, junto con su capacidad de TRANSFORMACIONES mutuas, ocurre así precisamente porque tienen la misma estructura subyacente.

La organización estructural de un sistema desempeña importantes funciones prácticas y muestra ciertas propiedades.⁵

La disposición en un sistema vuelve COMPRENSIBLE un estado de hechos y lo vuelve COMPARABLE a otros estados de hechos, con lo que prepara las condiciones para una posible CORRELACION de signos o código. Proporciona un repertorio de unidades estructurado en un conjunto de modo que cada unidad se diferencie de la otra mediante EXCLUSIONES BINARIAS. Por tanto, un sistema (o s-código) tiene una GRAMATICA INTERNA, que estudia la matemática de la información. En principio, la matemática de la información no tiene nada que ver con una ingeniería de la trans-

⁵ Ya hemos tratado por extenso en *La estructura ausente* el problema de si la estructura, así definida, debe considerarse como una realidad objetiva o una hipótesis operativa. Aquí conservamos las conclusiones de aquel examen y, por lo tanto, siempre que el término /estructural/ aparezca usado en este libro, debe entenderse como un modelo construido y ESTABLECIDO con el fin de homogeneizar diferentes fenómenos desde un punto de vista unificado. Es lícito suponer que, si esos modelos funcionan, reproducen de algún modo un orden objetivo de los hechos o un funcionamiento universal de la mente humana. Lo que deseamos evitar es la admisión preliminar de esa suposición enormemente fructífera como si fuera un principio metafísico.

misión de información, dado que la primera estudia sólo las propiedades estadísticas de un s-código. Dichas propiedades estadísticas permiten un cálculo económicamente correcto sobre el mejor modo de transmitir información en una situación informacional determinada, pero los dos aspectos pueden considerarse independientemente.

Lo que cuenta es que los elementos de una gramática informacional no sólo explican el funcionamiento de un sistema sintáctico, sino de cualquier tipo de sistema estructurado, como, por ejemplo, el llamado 'semántico' (b) y el llamado 'de comportamiento' (c). En cambio, lo que una teoría matemática de la información no puede ni debe explicar es el funcionamiento de un código como regla de correlación (d). En ese sentido, debe quedar claro que una teoría de la información no es una teoría de la significación ni una teoría de la comunicación, sino sólo una teoría de las posibilidades combinatorias abstractas de un s-código.

1.4. INFORMACION, COMUNICACION, SIGNIFICACION

1.4.1. Algunas distinciones metodológicas

Vamos a intentar resumir las cuestiones metodológicas a que hemos llegado hasta ahora. El término /información/ tiene dos sentidos fundamentales: (a) significa una propiedad estadística de la fuente, es decir, designa la cantidad de información que *puede transmitirse*; (b) significa una cantidad precisa de información seleccionada que *se ha transmitido y recibido efectivamente*.

La información en el sentido (a) puede considerarse bien como (a, i) la información a disposición de determinada fuente natural, bien como (a, ii) la información disponible, después de que un s-código haya reducido la equiprobabilidad de la fuente.

La información en el sentido (b) puede considerarse como: (b, i) el paso, a través de un canal, de señales que no desempeñan una función comunicativa y que son puros estímulos, naturales o mecánicos; (b, ii) el paso, a través de un canal, de señales que desempeñan una función comunicativa, es decir, que se han codificado como vehículos de algunas unidades de contenido.

Por tanto, debemos distinguir cuatro tipos diferentes de estudio de cuatro objetos formales distintos, a saber:

(a, i) los resultados de una teoría matemática de la información como una **TEORIA ESTRUCTURAL DE LAS PROPIEDADES ESTADISTICAS DE LA FUENTE** (cf. 1.4.2.): esta teoría no incumbe al estudio semiótico salvo en el sentido de que introduce al estudio de tipo (a, ii);

(a, ii) los resultados de una teoría matemática de la información como **TEORIA ESTRUCTURAL DE LAS PROPIEDADES GENERATIVAS DE UN S-CODIGO** (cf. 1.4.3.): ese estudio es de la incumbencia de la semiótica, dado que proporciona los elementos para la comprensión de una gramática de los funtivos (cf. 2.1.);

(b, i) los resultados de estudios de ingeniería de la transmisión de la información que se refieren a **LOS PROCESOS EN QUE SE TRANSMITEN UNIDADES DE INFORMACION NO SIGNIFICANTES** (es decir, señales y estímulos puros) (cf. 1.4.4.): esos estudios no interesan directamente a la semiótica; salvo en el sentido de que introducen a un estudio del tipo (b, ii);

(b, ii) los resultados de estudios de ingeniería de la transmisión de la información referentes a **LOS PROCESOS EN QUE SE TRANSMITEN UNIDADES SIGNIFICANTES DE INFORMACION PARA FINES COMUNICATIVOS** (cf. 1.4.5.): semejante estudio es útil desde un punto de vista semiótico porque proporciona elementos a una teoría de la producción de signos (cf. 3.).

Así, pues, a la semiótica le interesan especialmente (a, ii) y (b, ii); también le interesan (a, i) y (b, i) —que podemos definir como el umbral inferior de la semiótica— en cuanto que tanto la teoría como la ingeniería de la información proporcionan categorías utilizables en el dominio semiótico.

Como veremos en el capítulo 2, una teoría de los códigos, que estudia cómo los sistemas del tipo (a, ii) pasan a ser el plano del contenido en otro sistema del mismo tipo, usará categorías como 'significado' y 'contenido'. No tienen nada que ver con la categoría de 'información', dado que la teoría de la información no estudia el contenido de las unidades de que se ocupa, sino, como máximo, las propiedades combinatorias internas del sistema de las unidades transmitidas, en cuanto que éste constituye un s-código.⁶

⁶ En el modelo hidráulico descrito, el aparato destinatario no tiene nada que ver con un código, no recibe comunicación alguna ni

1.4.2. La información en la fuente

Según (a, i), la información es sólo el *grado de probabilidad* de un fenómeno dentro de un sistema equiprobable. La probabilidad es la relación entre el número de casos que se realizan y los que podrían realizarse. La relación entre una serie de casos y la serie de sus probabilidades se identifica con la relación entre una progresión aritmética y una progresión geométrica, y esta última representa el logaritmo binario de la primera. Por consiguiente, dado un fenómeno que puede realizarse entre n casos diferentes, la cantidad de información atesorada con la ocurrencia de determinado fenómeno (una vez seleccionado) viene dada por $\lg n = x$.

Para identificar el fenómeno son necesarias x elecciones binarias y, en consecuencia, la realización del fenómeno da x "bit" de información. Esa es la razón por la que el valor información no puede identificarse con el significado o con el contenido del fenómeno usado como artificio comunicativo. Lo que cuenta es el número de alternativas necesarias para definir el fenómeno sin ambigüedad. No obstante, una vez que se ha producido, el fenómeno representa una unidad de información lista para ser transmitida y, como tal, concierne específicamente a (b, i).

'comprende' signo alguno. De hecho, el aparato destinatario es el objeto de una teoría del tipo (b, i). Por el contrario, el técnico, que ha inventado el sistema entero, se ocupa también de una teoría del tipo (b, ii), por la cual las señales transmiten contenidos y son, por tanto, signos. Lo mismo sucede con el código genético: objeto de una teoría del tipo (a, i) y del (b, i) al mismo tiempo, sería objeto de una teoría de tipo (a, i) sólo para Dios o para cualquier otro ser capaz de proyectar un sistema de transmisión de la información genética. En la práctica, la descripción que el genetista da de los fenómenos genéticos representa un s-código. Una vez instituido dicho s-código, puesto que el genetista sabe que a ciertos fenómenos corresponderán determinados resultados genéticos, puede pasar a ser objeto de una teoría del tipo (a, ii), permitiendo explicaciones metafóricas para fines didácticos, del tipo (b, ii). Véase también la nota 5 y la discusión en Grassi, 1972, así como lo expuesto en 0.7.

En cambio, la información en el sentido (a, i) no es tanto lo que 'se dice' cuanto lo que 'puede decirse'. Representa la libertad de elección disponible para la posible selección de un fenómeno y, por consiguiente, es una propiedad estadística de la fuente. La información es el valor de equiprobabilidad que se realiza entre muchas posibilidades combinatorias, un valor que aumenta con el número de las opciones posibles. Un sistema que incluya, no dos o dieciséis, sino millones de fenómenos equiprobables es muy informativo. Quien hubiese descubierto un fenómeno en una fuente de esa clase recibiría muchos *bit* de información. Evidentemente, la información recibida representaría una reducción de la inagotable riqueza de opciones posibles existente en la fuente antes de que el fenómeno resultara identificado.

La información, en la medida en que mide la equiprobabilidad de una distribución estadística uniforme en la fuente, es, según sus teóricos, directamente proporcional a la ENTROPIA del sistema (Shannon y Weaver, 1949), dado que la entropía es el estado de equiprobabilidad a que tienden los elementos del sistema.

Si la información se define a veces bien como entropía bien como NEG-ENTROPIA (y, por tanto inversamente proporcional a la entropía), eso depende del hecho de que en el primer caso la información se entiende en el sentido (a, i) y en el segundo en el sentido (b, i), es decir, como información ya seleccionada, transmitida y recibida.

1.4.3. La información de un s-código

Sin embargo, se ha dicho que también es información el grado de libertad de la elección proporcionada por la organización interna de un s-código. Por ejemplo, en el caso del sistema hidráulico de 1.1., un s-código funcionaba como una reja selectiva que superponía a la serie indefinida de fenómenos, que podían producirse en la fuente, una serie de constricciones, seleccionando sólo algunos fenómenos como PERTINENTES (por ejemplo, se consideraban sólo cuatro posibles estados del agua en el embalse). Ahora hemos de demostrar que semejante reducción se debe generalmente al

proyecto de transmitir información (en el sentido b, i) y que dicho proyecto da origen a un s-código que debe considerarse como un nuevo tipo de fuente dotado de propiedades informacionales particulares, objeto de una teoría de los s-códigos (en el sentido a, ii).

Ejemplos de ese tipo de teoría son la fonología estructural y los diferentes tipos de lingüística distributiva, así como las teorías estructurales del espacio semántico (cf. Greimas, 1966, 1970), las teorías de la gramática transformacional y generativa (Chomsky y Miller, 1968, etc.) y las diferentes teorías de la gramática textual (cf. van Dijk, 1970; Petöfi, 1972).

Si todas las letras del alfabeto que se pueden formar con el teclado de una máquina de escribir constituyesen un sistema de entropía muy elevada, tendríamos una situación de información máxima. Siguiendo un ejemplo de Guilbaud (1954), diremos que, como en una página mecanografiada puedo prever la existencia de 25 líneas, cada una de ellas de 60 espacios, y como el teclado de la máquina de escribir (considerada en el ejemplo) tiene 42 teclas —cada una de las cuales puede producir dos caracteres—, y si a ello sumamos los espacios (que tienen valor de signo), el teclado puede producir 85 signos diferentes, surge el problema: dado que 25 líneas por 60 espacios hacen posibles 1500 espacios, ¿cuántas secuencias diferentes de 1500 espacios pueden producirse escogiendo cada uno de los 85 signos disponibles en el teclado?

Se puede obtener el número total de los mensajes de longitud L que puede componer un teclado de C signos, elevando C a la potencia L . En nuestro caso, sabemos que podríamos producir 85^{1500} mensajes posibles. Tal es la situación de equiprobabilidad existente en la fuente; los mensajes posibles van expresados por un número de 2895 cifras.

Pero, ¿cuántas elecciones binarias son necesarias para concretar uno de los mensajes posibles? Un número elevadísimo, cuya transmisión requeriría un dispendio de tiempo y de energías considerable, tanto más cuanto que cada mensaje posible se compone de 1500 espacios y cada uno de esos signos se obtiene mediante elecciones binarias sucesivas entre los 85 signos proporcionados por el teclado... La información en la fuente, como libertad de elección, es notable, pero la posibilidad de transmitir dicha información posible identificando en ella un mensaje realizado resulta bastante difícil.

Desde Hartley se define la información de un mensaje que supone N elecciones entre h símbolos como

$$I = N \lg_2 h$$

(fórmula que recuerda la de la entropía).

Ahora bien, un mensaje que seleccionase entre un número muy elevado de símbolos, entre los cuales fueran posibles un número astronómico de combinaciones, resultaría muy informativo, pero sería intransmisible porque exigiría demasiadas elecciones binarias (y las elecciones binarias cuestan, porque pueden ser impulsos eléctricos, movimientos mecánicos o incluso simplemente operaciones mentales: y cada canal de transmisión sólo puede permitir el paso de determinado número de dichas elecciones). Así, pues, para que la transmisión sea posible, hay que reducir los valores de N y de h . Más fácil es transmitir un mensaje que debe proporcionar informaciones sobre un sistema de elementos cuyas combinaciones están regidas por un sistema de posibilidades fijadas de antemano. Cuanto menores sean las alternativas, más fácil será la comunicación.

Un s-código introduce, con sus criterios de orden, esas posibilidades de comunicación; *el código representa un sistema de estados discretos superpuestos a la equiprobabilidad del sistema de partida, para permitir dominarlo comunicativamente*. Sin embargo no es el valor estadístico información el que requiere ese elemento de orden, sino su transmisibilidad.

Al superponer un s-código a una fuente de entropía elevada, como era el teclado de la máquina de escribir, se reducen las posibilidades de elección del que escribe: por ejemplo, en el momento en que yo, en posesión de un s-código como la gramática española, me pongo a escribir, la fuente cuenta con una entropía menor; en otros términos, del teclado no pueden surgir 85^{1500} mensajes posibles en una página, sino un número bastante menor, regido por reglas de probabilidad, correspondiente a un sistema de expectativas y, por consiguiente, bastante más previsible. Aunque, naturalmente, el número de mensajes posibles en un folio mecanografiado es siempre muy alto, aun así el sistema de probabilidades introducido por un s-código excluye que mi mensaje

pueda incluir secuencias de letras como wxwxxsdcwvxxvc (que la lengua española no admite, salvo en el caso de formulaciones metalingüísticas, como la que estamos haciendo); excluye que después de la secuencia de símbolos “as” pueda ir la letra “x” y deja prever que, en cambio, haya una de las cinco vocales (de cuya aparición podría depender después, con una probabilidad computable a partir del vocabulario, la palabra “asa” o “asimilar” o “asumir”, y así sucesivamente).

1.4.4. *La transmisión física de la información*

El técnico que había organizado el sistema hidráulico descrito en 1.1. disponía de un repertorio de unidades pertinentes (A, B, C, D) que se podían combinar para producir unidades de orden más complejo (como AB o BC).⁷ Dado que la probabilidad de ocurrencia de un elemento dado entre cuatro es 1/4 y que la de la ocurrencia de dos elementos es de 1/16, el técnico tiene a su disposición 16 mensajes posibles, cada uno de los cuales vale 4 *bit*. Todo eso constituye una reducción conveniente de la información disponible en la fuente (el técnico ya no debe predecir ni controlar un número infinito de posiciones del agua) y al mismo tiempo proporciona una fuente bastante rica de equiprobabilidad.

No obstante, ya hemos visto que no todos los dieciséis mensajes pueden usarse sin topar con varios inconvenientes. En consecuencia, el técnico ha reducido aún más su campo de probabilidades al seleccionar como pertinentes sólo cuatro estados del agua, cuatro posibles respuestas y, por consiguiente, cuatro mensajes. Al reducir el número de las probabilidades dentro del propio sistema sintáctico, el técnico ha reducido también el número de fenómenos ‘interesantes’ en la fuente. Un s-código de señales, que supone otros dos s-códigos

⁷ En lingüística, elementos como A, B, C y D serían elementos de SEGUNDA ARTICULACION desprovistos de significado, que se combinan para formar elementos de PRIMERA ARTICULACION (como AB). Siguiendo a Hjelmslev, vamos a llamar FIGURAS a elementos como A, B, C, D (pertinentes y no significantes).

estructuralmente homólogos (el semántico y el de comportamiento), ha superpuesto un sistema de niveles posibles a aquel, más amplio, que una teoría de la información en el sentido (a, i) habría considerado como propiedad de una fuente indeterminada. Ahora bien, cualquier mensaje concretado, transmitido y recibido de acuerdo con las reglas del sistema sintáctico, si bien teóricamente siempre equivale a 4 *bit*, puede seleccionarse gracias a dos únicas elecciones binarias y, por consiguiente, cuesta sólo 2 *bit*.

1.4.5. *La comunicación*

Mediante una única simplificación estructural, el técnico ha puesto en funcionamiento bajo control semiótico tres sistemas diferentes: y ello porque ha puesto en relación mutua las unidades de los diferentes sistemas, con lo que ha establecido un código. Ciertas intenciones COMUNICATIVAS (b, ii), basadas en ciertos principios técnicos del tipo (b, i) le han permitido, recurriendo a los principios de (a, i), establecer un sistema del tipo (a, ii) para producir un sistema de funciones de signos llamado código.⁸

Este capítulo puede dejar inexplorada, por considerarla pseudoproblema, la cuestión de si el técnico ha producido primero tres s-códigos organizados para poderlos relacionar entre sí, después, en un código, o si, paso a paso, ha relacionado primero entre sí unidades desorganizadas que hasta después no se han estructurado en tres sistemas homólogos. Una opción entre esas dos alternativas requeriría un estudio de los mecanismos psicológicos del técnico, o una descripción fenomenológica de sus procedimientos empíricos, tal como

⁸ Las relaciones ambiguas entre fuente, s-código y código surgen porque se establece un s-código para permitir a sus unidades sintácticas transmitir unidades semánticas que se supone coinciden con lo que ocurre de hecho en la fuente. En ese sentido, un código sintáctico está tan condicionado por su objetivo final (y un sistema semántico está tan marcado por su supuesta capacidad para reflejar lo que ocurre en el mundo), que es comprensible (aunque no justificable) que se haya llamado 'código' ingenuamente a los tres objetos formales de tres teorías diferentes.

se han ido realizando. En casos más complicados, se plantean problemas como el de los orígenes del lenguaje. En última instancia, se requiere una teoría de la inteligencia, que no entra dentro de esta exposición, si bien una investigación semiótica debe tener presente continuamente la serie entera de sus posibles correlaciones con esa temática.

Lo que sigue siendo indiscutible es que no es casualidad que continuamente se confunda un código con un s-código: tanto si ha sido el código el que ha determinado la estructura de un s-código como a la inversa, en cualquier caso un código existe porque existen s-códigos y los s-códigos existen porque existe, o ha existido, o podrá existir, un código. Así pues la significación interviene en la vida cultural en su conjunto, incluso por debajo del umbral inferior de la semiótica.

TEORIA DE LOS CODIGOS

2.1. LA FUNCION SEMIOTICA

Cuando un código asocia los elementos de un sistema transmisor con los elementos de un sistema transmitido, el primero se convierte en la EXPRESION del segundo, el cual, a su vez, se convierte en el CONTENIDO del primero.

Existe función semiótica, cuando una expresión y un contenido están en correlación, y ambos elementos se convierten en FUNTIVOS de la correlación.

Ahora estamos en condiciones de distinguir una señal de un signo. Una señal es la unidad pertinente de un sistema que puede convertirse en un sistema de expresión correlativa a un contenido, pero que podría también seguir siendo un sistema de elementos físicos carentes de función semiótica (y como tal lo estudia una teoría de la información en sentido restringido). Una señal puede ser un estímulo que no signifique nada pero *cause* o *provoque* algo: pero cuando se la usa como el ANTECEDENTE reconocido de un CONSECUENTE previsto, en ese caso se la admite como signo, dado que está en lugar de su consecuente (ya sea para el emisor o para el destinatario).

Un signo está constituido siempre por uno (o más) elementos de un PLANO DE LA EXPRESION colocados convencionalmente en correlación con uno (o más) elementos de un PLANO DEL CONTENIDO.

Siempre que exista correlación de ese tipo, reconocida por una sociedad humana, existe signo. Sólo en este sentido podemos aceptar la definición de Saussure según la cual un signo es la correspondencia entre un significante y un significado.

Esas hipótesis implican algunas consecuencias: (a) UN SIGNO NO ES UNA ENTIDAD FISICA, dado que la en-

tividad física es, como máximo, la ocurrencia concreta del elemento pertinente de la expresión; (b) UN SIGNO NO ES UNA ENTIDAD SEMIOTICA FIJA, sino el lugar del encuentro de elementos mutuamente independientes, procedentes de dos sistemas diferentes y asociados por una correlación codificadora. Hablando con propiedad, no existen signos, sino funciones semióticas (Hjelmslev, 1943).

Una función semiótica se realiza cuando dos funtivos (expresión y contenido) entran en correlación mutua: pero el mismo funtivo puede entrar también en correlación con otros elementos, con lo que se convertirá en un funtivo diferente que da origen a otra función.

Por tanto, los signos son los resultados provisionales de reglas de codificación que establecen correlaciones transitorias en las que cada uno de los elementos está, por decirlo así, autorizado a asociarse con otro elemento y a formar un signo sólo en determinadas circunstancias previstas por el código.

Basta con pensar en una expresión como la italiana */piano/*, con respecto a la cual podemos registrar una serie rica de contenidos («nivel», «proyecto», «lentamente», «instrumento musical», etc.): resulta que hemos identificado por lo menos cuatro funciones semióticas, */piano/* = X, */piano/* = Y, */piano/* = K, */piano/* = Z.

Esta definición funciona también si aceptamos la concepción semiótica bastante difundida (cf. Buysens, 1943; Prieto, 1964; De Mauro, 1970), por la que la función expresiva no se realiza mediante unidades matemáticas elementales (o 'palabras'), sino mediante cadenas más complejas (que Buysens llama "semas"). Así, dada la expresión */ven aquí/* —que adquiere contenidos diferentes según los contextos, las circunstancias externas y las presuposiciones que sobreentiende— nos encontramos frente a una cantidad indefinida de funciones diferentes (aun cuando para algunos teóricos en este caso no nos encontremos ante una correlación estrictamente codificada, sino ante el resultado de una lectura interpretativa del contexto).

Podríamos decir incluso que no es correcto afirmar que un código organice signos; parece ser que lo que hace un código es proporcionar las reglas para GENERAR signos

como ocurrencias concretas en el transcurso de la interacción comunicativa. Pero ni siquiera esa hipótesis afectaría a la definición de función semiótica.

En cualquier caso, lo que entra en crisis es el concepto ingenuo de signo, que se disuelve en un retículo de relaciones múltiples y mutables. La semiótica permite vislumbrar así una especie de paisaje molecular en que las que la percepción cotidiana nos presenta como formas acabadas son en realidad resultado transitorio de agrupaciones químicas y las llamadas "cosas" son la apariencia superficial de una red subyacente de unidades más microscópicas. O, si se quiere, la semiótica da una especie de explicación fotomecánica de la semiosis al revelar que, donde nosotros vemos imágenes, hay ajustes estratégicos de puntos blancos y negros, alternancias de llenos y vacíos, pululación de rasgos no significantes de la redcilla que se pueden diferenciar por la forma, la posición, la intensidad cromática. La semiótica, como la teoría musical, nos dice que por debajo de la melodía reconocible hay un juego complejo de intervalos y de notas, y por debajo de las notas hay haces de formantes.

2.2. EXPRESION Y CONTENIDO

Volvamos por un instante al modelo de proceso hidráulico delineado en el primer capítulo e imaginemos que el destinatario no sea ya un aparato mecánico, sino el propio técnico, que recibe informaciones sobre la situación del embalse y que sabe que debe responder a determinada información moviendo la máquina de cierto modo.

Si examinamos las articulaciones internas de los signos establecidos por el código, podemos analizarlo así:

(i) un *continuum* de posibilidades físicas que se usa como material amorfo del que el técnico extrae elementos pertinentes y discretos para usarlos como artificios expresivos;

(ii) *especímenes concretos de artificios expresivos* como A, B, C y D (con sus combinaciones) que representan elementos seleccionados de un material amorfo original;

(iii) un *sistema de posiciones vacías*, una estructura, en virtud de la cual los especímenes *expresivos* enumerados en (ii) asumen su naturaleza posicional y oposicional;

(iv) tanto (ii) como (iii) elegidos como *plano de la expresión* de un plano del contenido representado por (v) y (vi);

(v) un *sistema de posiciones vacías*, una estructura, en virtud de la cual algunos especímenes concretos de unidades del *contenido* asumen naturaleza posicional y oposicional;

(vi) *especímenes concretos de unidades del contenido*, como «nivel de peligro», «nivel de seguridad», etc., que representan elementos elegidos o 'recortados' por un *continuum* impreciso y amorfo de hechos y conceptos;

(vii) un *continuum* de posibilidades físicas, de fenómenos psíquicos, de comportamientos y de pensamientos a los que el sistema (v) ha conferido un orden, seleccionando en ellos un conjunto estructurado de unidades semánticas (figura 5).

	Plano de la expresión		Plano del contenido		
	unidad	sistema	sistema	unidad	
<i>continuum</i>					<i>continuum</i>
luz, fenómenos eléctricos	AB BC CD AD	1100 0110 0011 1001	1111 1110 1100 1000	peligro alarma seguridad insufic.	el conjunto amorfo de las posiciones del agua y todo lo que se puede pensar a propósito de él
materia no semiótica					materia no semiótica

Figura 5

Por tanto, (a) un código establece la correlación de un plano de la expresión (en su aspecto puramente formal y sistemático) con un plano del contenido (en su aspecto puramente formal y sistemático); (b) una función semiótica establece la correlación entre un elemento abstracto del sistema de la expresión y un elemento abstracto del sistema del contenido; (c) de ese modo, un código establece TIPOS generales, con lo que produce la regla que genera TOKENS o ESPECIMENES concretos, es decir, aquellas entidades que se realizan en los procesos comunicativos y que comúnmente llamamos signos; (d) ambos *continua* representan los elementos que preceden a la correlación semiótica y con los cuales la semiótica no tiene nada que ver (en la medida en que subsisten respectivamente bajo el umbral inferior y so-

bre el umbral superior de la semiótica). Así, en el modelo hidráulico del capítulo 1, la semiótica no tiene nada que ver con las leyes eléctricas o con la 'materia' electrónica que permite 'construir' las señales eléctricas; sólo le interesa la selección de las señales a que se hará corresponder un contenido determinado. De igual forma, a la semiótica no le interesan ni la hidráulica ni los estados físicos del agua, sino sólo el hecho de que un sistema semántico haya organizado conceptos (contenidos) en torno a posibles estados del agua.

Es evidente que una ciencia como la física, interesada por los estados del agua, requerirá a su vez un tratamiento semiótico de sus objetos, de igual forma que, al definir entidades como 'átomos', 'moléculas' o 'H₂O', la física segmenta de hecho su *continuum* en un campo semántico específico transmitido después por unidades expresivas que constituirán el sistema sintáctico de la física. Eso significa, como ha dicho Hjelmslev, que si consideramos la función semiótica como sigue:

(materia)	
<u> </u>	
sustancia	Contenido
<u> </u>	
forma	
<hr style="border: 1px solid black;"/>	
forma	
<u> </u>	
sustancia	Expresión
<u> </u>	
(materia)	

la 'materia' sigue siendo en todo momento *sustancia para una nueva forma*. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando un físico considera la longitud de onda de cada una de las lamparitas en función de la unidad substancial de un sistema de longitud de onda que la semiótica en el capítulo 1 no ha tenido en cuenta, porque sólo le interesaban las diferencias perceptibles en función del color o de la posición.

Toda la exposición anterior utiliza claramente los procedimientos de la semiótica hjelmsleviana, pero reelaborándola con cierta libertad. Efectivamente, como primera observación, sólo la traducción italiana de Hjelmslev (1943) usa el término /materia/ para designar lo que en este libro llamamos /continuum/. La tra-

ducción inglesa usa el término, mucho más ambiguo, de */purport/* (que, por contar entre sus traducciones más obvias con «sentido», parece aceptable al referirlo al plano del contenido, pero resulta particularmente ambiguo al referirlo a la expresión, especialmente si tenemos en cuenta que Hjelmslev usa como sinónimos de él, en diferentes pasajes, tanto */materia/* como */continuum/*). Por otra parte, la traducción inglesa es literalmente fiel al original danés que usa */mening/*, al que debería corresponder precisamente «sentido». También el concepto de substancia es ambiguo en Hjelmslev: en el caso de la expresión, el autor se refiere indudablemente a los especímenes materiales de los tipos proporcionados por la forma (sonidos, luces, líneas impresas en una página, etc.), pero, en el caso del contenido, Hjelmslev sugiere repetidas veces la idea de que las substancias son 'cosas' identificadas gracias a la forma lingüística. Ha de quedar claro que a lo largo de este libro vamos a entender las substancias del contenido como ocurrencia de unidades semánticas generadas por la forma del sistema semántico (cf. 2.6.). Y vamos a entender el «*mening*» en el sentido de materia o *continuum* material, dando a este concepto la mayor amplitud posible y considerando, por tanto, como fenómenos materiales extrasemióticos no sólo los estados físicos del mundo, sino también los fenómenos psíquicos, como las ideas que, según se supone, 'se producen' en la mente de los usuarios de las funciones semióticas (y que, en realidad, son hechos materiales, en cuanto fenómenos químico-eléctricos al nivel de los circuitos nerviosos y de los fenómenos corticales).

Si se emplea */mening/* en el sentido de *continuum* material, en ese caso se puede estar de acuerdo con Hjelmslev, cuando advierte que «podemos concebir la descripción de la materia (tanto con respecto a la expresión como con respecto al contenido lingüístico) como concerniente especialmente en parte a la *física* y en parte a la *antropología* (social), y con esto no pretendemos tomar posición con respecto a ciertos puntos debatidos en la filosofía contemporánea. Por consiguiente, hay que exigir para ambos planos una descripción física y una descripción fenomenológica» (Hjelmslev, 1943, tr. it., pág. 84).

En el modelo hidráulico considerado, las señales o mensajes AB, BC, etc. son substancias de la expresión organizadas por una forma de la expresión y transmisoras de conceptos como «peligro», que son substancias del contenido organizadas por una forma del contenido. La 'materia' eléctrica de que están hechas las señales es *continuum* de la

expresión estudiado por la física, mientras que los estados del agua a que se refieren las unidades del sistema del contenido son *continuum* del contenido estudiado por la hidráulica y por otras disciplinas; las posibles respuestas, organizadas como sistema semántico en el plano del contenido, son objeto de una psicología del comportamiento o de cualquier otra ciencia antropológica.

No obstante, mientras que el modelo hjelmsleviano, aunque sea en su complejidad aparentemente bizantina, se presta de forma singular a delinear una teoría de los códigos (objeto de este capítulo 2), habría que simplificarlo, al pasar a la parte de una teoría de la producción de signos (capítulo 3) que se define comúnmente como "teoría de la comunicación". En ese marco la función de signo no es otra cosa que la correspondencia entre un significante y un significado y los mensajes no son sino correspondencias de este tipo postuladas y realizadas durante el proceso de transmisión.

En cambio, cuando una teoría de la producción de signos desee considerar las modalidades de elaboración de la función semiótica, especialmente para operaciones complejas como la producción de un texto estético, la sexta división de Hjelmslev resultará singularmente apropiada (véase 3.7.).

Por último, existe otro aspecto de una teoría de la producción de signos que consiste en producir enunciados destinados a afirmar algo verdadero o falso sobre un estado del mundo: ese aspecto de la producción (e interpretación) de signos lo estudiará una teoría de los actos de mención o de referencia (cf. 3.1.2.). En esa perspectiva salta a primer plano el *continuum* del contenido, porque la misión de dicha teoría es asegurar la correspondencia entre un contenido transmitido (o proposición correspondiente al enunciado) y un estado real del mundo.

Por tanto, en la figura 6 proponemos diferentes modos de utilización (a diferentes niveles de matización articulatoria) del modelo hjelmsleviano, según los diferentes contextos teóricos a que debería aplicarse.

Este modelo múltiple y comparado permite volver a formular las categorías informacionales en términos estrictamente semióticos: la fuente no es otra cosa que un *continuum* del plano del contenido, el cual es un *continuum* del plano

Modelo formal	Teoría de los códigos	Teoría de la comunicación	Teoría de la mención	Teoría de los actos comunicativos
<i>Continuum</i>	Experiencia	Fuente	Mundo	Destinatario
	Contenido	Mensaje	Proposición	
	unidades postuladas		unidades producidas (<i>tokens</i>)	Enunciado
<i>Continuum</i>	Expresión	Canal	Enunciación	Emisor
	unidades postuladas	Materia		

Figura 6

de la expresión; la señal pasa a ser un espécimen concreto del funtivo de la expresión; el mensaje es una entidad con dos caras, es decir, el espécimen (*token*) de una función se-

miótica o lo que Saussure llamaba “el signo”. Tanto el canal como la fuente están más acá y más allá de una teoría de los códigos, pero, como veremos mejor en el capítulo 3, haremos de estudiarlos cuando pasemos a ocuparnos de una teoría de la producción de signos. Por ejemplo, veremos que un texto estético es un conjunto de mensajes en que un tratamiento particular del canal (o de la materia en que se realizan los significantes) pasa a ser muy pertinente.

Así, en un enunciado que tiende a mencionar algo, es decir, a referirse a un estado del mundo, lo que ocurre en la fuente no es sino lo que en otros contextos se llama “referente” (cf. 2.5.).

Por lo que respecta al emisor y al destinatario, no incumben a una teoría de los códigos, pero, en cambio, pasan a ser dignos de interés en el marco de una teoría de la producción de signos y especialmente de ese capítulo de ella que vamos a llamar teoría de los actos comunicativos (de que hablaremos en 3.1.).

2.3. DENOTACION Y CONNOTACION

Cuando hemos hablado del aparato destinatario del modelo hidráulico del capítulo 1, hemos dicho que una sola señal podría transmitir al mismo tiempo una información sobre el estado del agua y una instrucción relativa a la respuesta que había que dar.

Ahora, después de haber substituido un aparato mecánico por un ser humano, hemos de considerar el problema desde otro ángulo: el técnico recibe una información sobre el estado del agua y, *por tanto*, siempre a la luz de una convención determinada, sabe (o decide) que debe responder de determinada forma.

EXPRESION		CONTENIDO
Expresión	Contenido	
AB	= peligro	= evacuación
BC	= alarma	= alarma
CD	= seguridad	= reposo
AD	= insuficiencia	= entrada

Figura 7

En ese sentido, la respuesta de comportamiento no es estimulada por la señal: es SIGNIFICADA (o comunicada imperativamente) por el hecho de que previamente se ha significado determinado estado del agua. Es decir, que tenemos *una significación transmitida por una significación precedente*,

con lo que obtenemos una especie de 'superelevación' de códigos como en la figura 7.

Semejante superelevación de códigos representa lo que Hjelmslev ha definido como *semiótica connotativa*, cuya forma es:

expresión		contenido
expresión	contenido	

Es connotativa una semiótica en que el plano de la expresión está constituido por otra semiótica. En otros términos, existe código connotativo cuando el plano de la expresión es otro código. En el ejemplo ofrecido más arriba, el contenido de la primera significación (junto con las unidades expresivas que lo transmiten) se convierte en expresión de un contenido ulterior. La expresión AB DENOTA «peligro» y CONNOTA «evacuación».

Así, pues, la diferencia entre denotación y connotación no aparece definida aquí, como ocurre en otros autores, como la diferencia entre significación 'unívoca' y 'vaga', o entre comunicación 'referencial' y 'emotiva', etc. Lo que constituye una connotación en cuanto tal es el hecho de que ésta se establece parasitariamente a partir de un código precedente y de que no puede transmitirse antes de que se haya denotado el contenido primario (el técnico sabe que debe dar salida al agua sólo cuando sepa que el agua ha alcanzado el nivel de peligro). Naturalmente, alguien podría haber dado la orden al destinatario, de modo que el mensaje AB transmitiera directamente el contenido «evacuación» sin pretender un conocimiento previo del estado del agua en el embalse. En tal caso, habría habido un solo código de tipo denotativo, y denotativa habría sido la relación AB = «evacuación».

Por tanto, ha de quedar claro que la diferencia entre denotación y connotación se debe al mecanismo convencionalizador del código, independientemente de que las connotaciones puedan parecer habitualmente menos estables que las

denotaciones. La estabilidad concierne a la fuerza de la convención codificadora, pero, una vez que se ha establecido la convención, la connotación se convierte en funtivo estable de una función semiótica cuyo funtivo subyacente es otra función. Un código connotativo puede definirse como SUB-CODIGO, en el sentido de que se basa en un código-base.

También podemos suponer que una convención social, una educación escolar, un sistema de expectativas profundamente arraigado en el patrimonio de opiniones compartido por el técnico, lo conduzca a relacionar mutuamente el primer código (denotativo) con un tercer sistema de contenidos. Por ejemplo, el técnico sabe que el nivel de peligro significa «inundación segura», el nivel de alarma significa «amenaza de inundación» y el nivel de insuficiencia significa «sequía». En ese caso tenemos un tercer sistema enroscado en el primero, de modo que el primero permite a la función de signo que establece mantener una relación connotativa doble. Así, AB puede denotar «peligro» y connotar al mismo tiempo tanto «evacuación» como «inundación». Las dos connotaciones pueden ser mutuamente excluyentes. En este caso no lo son, pero tampoco dependen la una de la otra (se puede pensar que el nivel crítico significa inundación, aun sin pensar que se deba dar salida al agua). La forma de dicho código connotativo doble podría ser la siguiente:

contenido	expresión	expresión	contenido
	contenido	expresión	contenido
		expresión	contenido

El hecho de que después el técnico, en posesión del código triple, decida dar preferencia a una u otra connotación; de que, aterrorizado ante la amenaza de inundación, olvide activar el mecanismo de evacuación y añada connotaciones emotivas accesorias al contenido recibido, no incumbe a una teoría de los códigos, sino más que nada a lo que comúnmente

se llama PRAGMATICA,¹ y podrá interesar más que nada a una teoría de la producción (e interpretación) de los signos. Lo que aquí interesa es que un código pueda proporcionar las condiciones para un complejo juego de funciones semióticas.

Una teoría de los códigos deberá establecer más que nada a qué grado de super-elevaciones connotativas puede llegar semejante encajadura de códigos; cómo y hasta qué punto puede una superposición de funciones de signos producir una especie de laberinto de significaciones enlazadas; si puede una situación laberíntica de esa clase constituir todavía el objeto de una descripción en términos de semiótica estructural o si no produce más bien una especie de 'ovillo' dotado de propiedades topológicas que una teoría de los códigos puede definir en principio, pero nunca podrá reproducir efectivamente mediante un modelo finito. Todo eso será el objeto de los apartados 2.12. y 2.13.

¹ En la discusión lógica contemporánea, el término /pragmática/ ha adquirido varios sentidos que vale la pena distinguir: (i) el conjunto de las respuestas idiosincrásicas elaboradas por el destinatario después de haber recibido el mensaje (el técnico de nuestro modelo recibe la señalización de peligro y decide marcharse de vacaciones); (ii) la interpretación de todas las opciones semánticas ofrecidas por el mensaje; (iii) el conjunto de las presuposiciones dadas a entender por el mensaje; (iv) el conjunto de las presuposiciones que da a entender la relación interactiva entre emisor y destinatario. Mientras que el sentido (i) no incumbe a la presente exposición, el sentido (ii) incumbe a la teoría de los códigos y los sentidos (iii) y (iv) incumben tanto a la teoría de los códigos como a la de la producción de signos.

2.4. MENSAJE Y TEXTO

En cualquier caso, existe una distinción, relativa sobre todo a la teoría de la producción de signos, que vamos a dar por adelantado aquí porque ayuda a comprender mejor lo que se entiende por /código/.

Cuando el técnico (a partir de una convención triple) recibe AB, ¿debemos hablar de uno o de tres mensajes?

Efectivamente, puesto que existen tres códigos que establecen tres funciones, podemos hablar de tres mensajes transmitidos por el mismo significante, a saber: (i) «el agua ha alcanzado el nivel de peligro», (ii) «debes activar la palanca de evacuación» y (iii) «hay peligro de inundación». Efectivamente, un solo significante ha condensado un discurso que podríamos transcribir así: «puesto que el agua ha alcanzado el nivel de peligro, debes activar al instante la palanca de evacuación; de lo contrario, se corre el riesgo de una inundación».

Aquí no estamos diciendo únicamente que un solo código pueda producir muchos mensajes en sucesión, lo que es bastante obvio; ni que contenidos diferentes puedan ser transmitidos por el mismo significante, según el código usado, porque también esto es obvio; lo que estamos diciendo es que *usualmente un solo significante transmite contenidos diferentes y relacionados entre sí* y que, por tanto, lo que se llama 'mensaje' es, la mayoría de las veces, un TEXTO cuyo contenido es un DISCURSO a varios niveles.

Metz (1970) ha lanzado la hipótesis de que, en cualquier caso de comunicación (excepto quizá casos raros de univocidad elemental), nos encontramos ante un "texto". En ese caso, un

texto sería el resultado de la coexistencia de varios códigos o, por lo menos, de varios subcódigos. Metz pone como ejemplo la expresión */voulez-vous tenir ceci, s'il vous plaît?/* y observa que en esta frase funcionan por lo menos dos códigos: uno es el de la lengua francesa y el otro el código de la cortesía. Sin el segundo, nadie comprendería exactamente qué significa */s'il vous plaît/* y se daría una interpretación ingenua. Pero Metz ve la pluralidad de los códigos en forma 'horizontal'. El destinatario descodifica primero la frase entera por referencia a un código y después la segunda mitad por referencia a otro. En cambio, en nuestro ejemplo la señal AB pone en funcionamiento una pluralidad 'vertical' de códigos.

2.5. CONTENIDO Y REFERENTE

2.5.1. *La falacia referencial*

Por último, vamos a enfrentarnos a otro problema que, aunque concierna a una teoría de la producción de signos y en particular a una teoría de las menciones, hay que resolver en seguida (por lo menos en parte), porque su presencia podría estorbar el desarrollo correcto de la teoría de los códigos.

Se trata del problema del REFERENTE, es decir, de esos estados del mundo que, según se supone, corresponden al contenido de la función semiótica.

Aunque sea de la mayor importancia en su propio ámbito teórico, el problema del referente puede ejercer influencia en la teoría de los códigos y conducir a la FALACIA REFERENCIAL.

Podemos admitir tranquilamente que los 'signos' transmitidos en el modelo hidráulico del capítulo 1 tienen 'objetos' correspondientes, es decir, los estados del agua en la fuente. Si no hubiera agua en el embalse, toda la construcción de la que tanto hemos hablado no habría tenido razón de ser. Así, parece oportuno afirmar que el agua 'real' es la condición necesaria de todo el modelo semiótico propuesto.

Pero, aunque el agua haya sido la condición necesaria para la *elaboración* del modelo, no es en absoluto la condición necesaria para su *funcionamiento* semiótico. Una vez que se ha establecido el modelo y funciona basándose en sus propios códigos, un mensaje (o un texto) como AB funcionaría, aunque en realidad el agua del embalse estuviese en un nivel distinto, si no hubiera agua arriba e incluso si el propio embalse con las montañas que lo forman fuese invención de un genio maligno. Por otra parte, no es necesario molestar al *malin*

génie de cartesiano recuerdo: basta con que alguien en la fuente, manipulando el aparato transmisor, decida transmitir una MENTIRA. El funcionamiento semiótico de la cadena entera y las respuestas de comportamiento del destinatario no cambiarían para nada.

Ya hemos observado en 0.1.3. que si un embustero, adoptando determinado comportamiento, finge estar enfermo, el funcionamiento semiótico de dicho comportamiento puede perfectamente analizarse independientemente del hecho de que el embustero esté mintiendo.

Por tanto, siempre que se manifiesta una posibilidad de mentir estamos ante una función semiótica. Función semiótica significa posibilidad de significar (y, por tanto, de comunicar) algo a lo que no corresponde un determinado estado real de hechos. Una teoría de los códigos debe estudiar todo lo que puede usarse para mentir. La posibilidad de mentir es el *proprium* de la semiosis, de igual forma que para los escolásticos la posibilidad de reír era el *proprium* del hombre como animal racional.

Siempre que hay mentira, hay significación. Siempre que hay significación, se da la posibilidad de usarla para mentir.

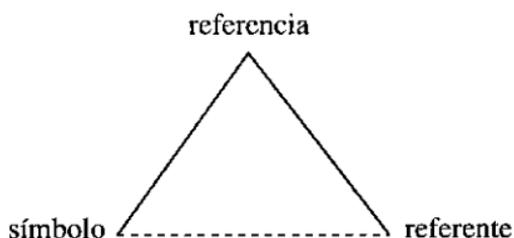
Si eso es cierto, está claro que la semiótica ha descubierto con eso un nuevo umbral, el que hay entre CONDICIONES DE SIGNIFICACION y CONDICIONES DE VERDAD, es decir, entre una semántica INTENSIONAL y una semántica EXTENSIONAL.

A una teoría de los códigos sólo le interesa una semántica intensional, mientras que el problema relativo a la extensión de una expresión incumbe a una teoría de los valores de verdad o a una teoría de la referencia (o de la mención).

2.5.2. *Sinn y Bedeutung*

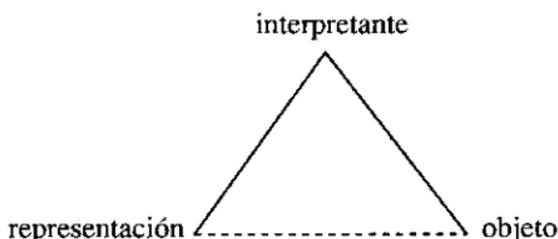
El estudio semiótico del contenido se complica muchas veces con un diagrama demasiado simplificado, el conocido triángulo difundido en su forma más común por Ogden y Richards (1923):

(1)



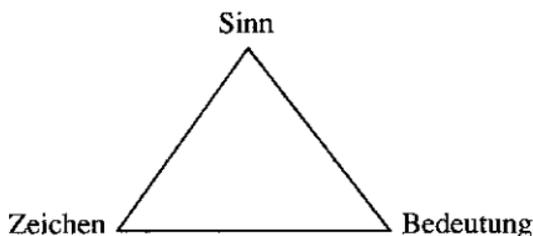
Al parecer, traduce el triángulo de Peirce:

(2)



que con frecuencia se considera equivalente al de Frege (1892):

(3)



Estos tres triángulos son útiles desde el punto de vista de una teoría de la referencia (cf. 3.3.), pero embarazosos desde el punto de vista de una teoría de los códigos. Tanto el modelo de la función semiótica como el saussureano (significante-significado) corresponden al lado izquierdo de los triángulos (1) y (2) y pueden interesarse por el triángulo (3) sólo en caso de que el concepto de *Bedeutung* no se entienda en sentido estrictamente extensional.

Las semióticas de Saussure y de Peirce son teorías de la relación 'semiósica' entre símbolo y referencia (cf. 2.7.) y entre el signo y la serie de sus interpretantes (cf. 2.7.).

Saussure no tiene en cuenta los objetos y en el cuadro teórico de Peirce éstos entran sólo cuando se discuten tipos particulares de signos como los indicios y los iconos (para la eliminación metodológica del objeto también en tales casos, dentro de una teoría de los códigos, cf. 2.6. y 3.5.). Los objetos pueden considerarse a la luz de una lectura restringida de Frege sólo cuando la *Bedeutung* se entienda como el objeto real a que puede referirse el signo: tan pronto como se considera la *Bedeutung* como la clase de todos los objetos posibles a que se refiere el signo, como un objeto-*type* y no como un objeto-*token*, entonces se convierte en algo muy semejante al contenido, en el sentido en que vamos a proponer en 2.6. Desde ese punto de vista intensional, la *Bedeutung* incumbe a la teoría de los interpretantes (cf. 2.7.).

Ha de quedar claro que lo que estamos diciendo no atañe a los problemas propios de una teoría de los valores de verdad ni, por tanto, a una semántica extensional: en su propio marco metodológico, aunque ahora supongamos que el significado de una expresión es independiente de la presencia factual de los objetos (o estados del mundo) a que se refiere el signo, la supuesta verificación de su presencia es necesaria para satisfacer el valor de verdad de la expresión dada, gracias a lo cual se la podrá incluir como etiqueta Verdadera o Falsa en el cálculo proposicional.

Pero desde el punto de vista del funcionamiento de un código, hay que excluir el referente como una presencia embarazosa que compromete la pureza teórica de la teoría.

Por tanto, si bien el referente *puede* ser el objeto nombrado o designado por una expresión, cuando se usa el lenguaje para mencionar estados del mundo, hay que suponer, por otra parte, que en principio una expresión no designa un objeto, sino que transmite un CONTENIDO CULTURAL.

Decir que /Walter Scott/ y /el autor de *Waverley*/ son dos expresiones con la misma *Bedeutung* y dos *Sinn* incumbe a una teoría de la función semiótica sólo en la medida en que (i) se entienda la *Bedeutung* como la definición de una entidad histórica que la cultura reconoce como persona particular y constituye, por tanto, un contenido denotado: (ii) sea el *Sinn* un modo particular de considerar un contenido determinado, de acuerdo con otras

convenciones culturales, de modo que al primer contenido denotado se añadan otros contenidos connotados.

Si se supone que la *Bedeutung* es un estado del mundo, cuya verificación prueba la validez del signo, en ese caso debemos preguntarnos cómo se produce la percepción y la verificación de dicho estado del mundo y cómo se define y demuestra su existencia, cuando se descodifica la función semiótica. Entonces veremos que, para saber algo sobre la *Bedeutung*, hay que indicarla mediante otra expresión, y así sucesivamente: como ha dicho Peirce, un signo sólo puede explicarse por otro signo. Así se captan las *Bedeutung* a través de la serie de sus *Sinn* y no a la inversa.

En resumen, el problema central del presente capítulo surge del hecho de que el significado es algo verdaderamente muy complicado, pero no de la forma como lo sugerían los triángulos semánticos examinados.²

Decir que un significado corresponde a un objeto real constituye una actitud ingenua que ni siquiera una teoría de los valores de verdad estaría dispuesta a aceptar. Efectivamente, sabido es de sobra que existen significantes que se refieren a entidades inexistentes como «unicornio» o «sirena», de modo que en tales casos una teoría extensional prefiere hablar de “extensión nula” (Goodman, 1949) y de “mundos posibles” (Lewis, 1969).

En el marco de una teoría de los códigos no es necesario recurrir al concepto de extensión ni tampoco al de mundo posible: los códigos, por el hecho de estar aceptados por una sociedad, constituyen un mundo cultural que no es ni actual ni posible (por lo menos en los términos de la ontología tradicional): su existencia es de orden cultural y constituye el modo como piensa y habla una sociedad y, mientras habla, determina el sentido de sus pensamientos a través de otros

² En nuestro volumen *Signo* (Eco, 1973c), hemos intentado catalogar las diferentes oposiciones correspondientes de algún modo al par ‘referencia-referente’: así, tenemos ‘denotatum vs designatum (o significatum)’ (Morris, 1938, 1946), ‘extensión vs intensión’ (Carnap, quien habla también de ‘nominatum vs sense’), ‘denotación vs connotación’ (Stuart Mill), ‘denotation vs meaning’ (Russell), etc. Para los fines del presente examen, planteamos la ecuación siguiente: significado = intensión = sentido = *meaning* = *significatum*.

pensamientos y éstos a través de otras palabras. Como pensando y hablando es como una sociedad se desarrolla, se expande o entra en crisis, hasta cuando se enfrenta con mundos 'imposibles' (como ocurre con los textos estéticos o con las aseveraciones ideológicas), una teoría de los códigos se preocupa bastante por la naturaleza 'cultural' de dichos mundos y se pregunta cómo hacer para 'tocar' los contenidos.

Para comprender la historia de la teología cristiana no es necesario saber a qué fenómeno específico y factualmente verificado o que esté verificándose corresponde la expresión /Transubstanciación/, aunque a muchas personas dicha verificación, confiada a la fe o a la intuición mística, les parezca muy importante. Es necesario saber a qué unidad cultural (a qué conjunto de propiedades intensionalmente analizable) corresponde el contenido de dicha expresión. El objeto semiótico de una semántica es ante todo el CONTENIDO, no el referente, y el contenido hay que definirlo como una UNIDAD CULTURAL (o como un conjunto o incluso una nebulosa de unidades culturales interconexas). El hecho de que para muchas personas /Transubstanciación/ corresponda a un acontecimiento o a una cosa real, puede aprehenderse semióticamente suponiendo que dicho acontecimiento o cosa se pueda explicar en función de unidades culturales. Si no fuera así, habrían continuado recibiendo la Comunión sin preocuparse de quienes no creían en la Presencia Real. En cambio, era necesario discutir y combatir para socializar la definición de un universo en que la unidad cultural correspondiente a /Transubstanciación/ encontrase un lugar preciso como porción debidamente segmentada del contenido global de un ambiente cultural.

2.5.3. *La falacia extensional*

La falacia referencial consiste en suponer que el significado de un significante tiene que ver con el objeto correspondiente.

Puesto que los teóricos de las condiciones de verdad no comparten una concepción tan ingenua, se podría decir que tampoco ellos se ocupan del problema de la correspondencia

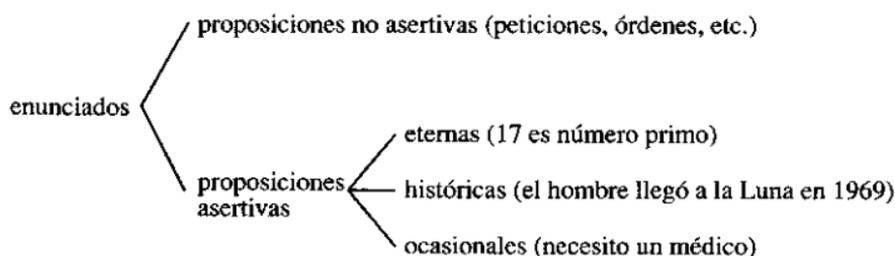
entre signos y estados del mundo, tanto cuando discuten sobre el significado de expresiones como /perro/ o /unicornio/ como cuando discuten sobre el posible referente de DESCRIPCIONES como /un vaso de vino/ o /el rey de Francia/. Al contrario, lo que parece interesarles es la EXTENSION DE LOS ENUNCIADOS o de las PROPOSICIONES correspondientes. Por tanto, las proposiciones correspondientes a enunciados como /todos los perros son animales/ y /todos los perros tienen cuatro patas/ pueden considerarse como verdaderas si, y sólo si, los perros son realmente animales y tienen de verdad cuatro patas.

Ahora bien, como la teoría de los códigos se interesa sólo por las funciones semióticas y por sus posibles combinaciones, una teoría de la producción de signos podría considerar los enunciados como materia.

No obstante, igual que en el caso del referente, existe una forma en que el enfoque extensionalista puede estorbar a una teoría de los códigos.

Vamos a intentar anticipar una clasificación de los diferentes tipos de enunciado que después trataremos mejor en el capítulo 3.

Si los enunciados son las formas transitorias de las proposiciones, pueden transmitir varios tipos de proposición:



Aunque las proposiciones históricas, igual que las ocasionales, se basan en elementos indiciales, podemos considerarlas 'asertos' junto con las proposiciones eternas. También en el caso de las proposiciones históricas y ocasionales se puede verificar su extensión y, por tanto, poseen un valor de verdad.

Lo que hace que los asertos sean importantes para una

teoría de los códigos es el hecho de que muchos de ellos pueden definirse (véase 3.2.) como ASERTOS SEMIOTICOS, es decir, juicios que atribuyen a determinada expresión el contenido o los contenidos que uno o más códigos les asignan usual y convencionalmente. Así, muchos asertos no deben considerarse como resultado de una producción de signos, sino como objetos propios de una teoría de los códigos.

Puesto que una teoría de los códigos no reconoce la extensión como una de sus categorías, puede considerar las proposiciones eternas sin considerar su valor extensional. Si no renuncia a considerar ese factor, resulta que la teoría de los códigos cae en una FALACIA EXTENSIONAL.

La teoría de los códigos considera la definición del contenido como funtivo de una función semiótica y como unidad de un sistema semántico: por tanto, el hecho de suponer (como hace correctamente una teoría de los valores de verdad) que $p \rightarrow q$ es Verdadero si, y sólo si, (i) p y q son Verdaderos ambos, (ii) p es Falso y q es Verdadero, (iii) tanto p como q son Falsos, no ayuda en absoluto a comprender el concepto de significado como contenido.

Supongamos que ahora alguien formule la siguiente implicación: "si Napoleón es un elefante, en ese caso París es la capital de Francia". Sabemos que, de acuerdo con las reglas del cálculo proposicional, la implicación es Verdadera, aunque Napoleón no sea un elefante, y lo sería, aunque Napoleón fuera un elefante, con tal de que París sea efectivamente la capital de Francia. El experto en cálculo proposicional no encontraría en esta implicación ningún motivo de risa: pero el teórico de los códigos tendría buenas razones para sonreír por lo menos. Y lo mismo ocurriría si (pasando a proposiciones que no incluyan nombres propios, los cuales tienen propiedades particulares), dijésemos que "si la nieve está hecha de chocolate, entonces los perros son mamíferos".

El teórico de los códigos reiría en ambos casos, porque le parecería difícil imaginar algo que no concierte con la noción cultural de Napoleón o de la nieve. El hablante común comparte con sus propios semejantes una competencia que asigna a la nieve varias propiedades, entre las cuales falta la de estar compuesta de chocolate. Entonces, la carcajada constituye el efecto colateral de un uso impropio del código y del descu-

brimiento de una contradicción interna del código. Pero tanto el uso impropio como las posibles contradicciones parecen autorizados por la propia existencia del código. El código no impide comprender una proposición que comúnmente se considere falsa. Antes bien, permite comprenderla y comprender que es, culturalmente hablando, falsa. Puede ser que, en un mundo posible o incluso en nuestro mundo real, a consecuencia de fenómenos de contaminación atmosférica, la nieve se vea expuesta a la tragedia ecológica antes citada. Pero, aunque eso ocurriese de verdad, el hecho no dejaría de ser ridículo. Aunque en determinado momento la risa diera paso al miedo, seguiría tratándose de una reacción de 'rechazo', y tanto lo ridículo como lo espantoso deberían considerarse como la consecuencia de una contradicción particular descubierta en el código.³

Reímos porque, aun comprendiendo que la situación es inverosímil, entendemos el contenido del enunciado. Nos espantamos, porque, aun advirtiendo que la situación es inverosímil, no conseguimos aceptar una reorganización tan radical de nuestra común experiencia semántica.

Entonces el enunciado resulta ridícula o trágicamente significativo, porque su significado contrasta con las reglas semánticas que compartimos. El significado no es inaceptable porque sea incomprensible, sino porque, si se aceptara, supondría la reorganización de nuestras reglas de comprensibilidad. Los escolásticos decían que el *proprium* del hombre es ser *ridens*. Ampliando las observaciones hechas en 2.5.1., diremos entonces que la semiótica no es sólo la teoría de cualquier cosa que sirva para mentir, sino también de cualquier cosa que pueda usarse para hacer reír o para inquietar. Y esa definición abarca la serie entera de los lenguajes naturales.

Así, una semántica extensional no puede ayudar a una teoría de los códigos, dado que no resuelve el problema de la mentira y de la carcajada: hablando lógicamente, una mentira corresponde a una proposición Falsa y, por tanto, su con-

³ Risa y miedo pueden ser estimulados por hechos, como ocurre cuando se ríe por cosquillas: son casos de risa (o de espanto) fisiológicos, que aquí no nos interesan. En cambio, se considera que la risa y el miedo, en el sentido en que interesan a la psicología, tienen raíces semióticas.

tenido específico no es pertinente para los fines del cálculo: una proposición Falsa puede ser cómica sin invalidar por ello la exactitud de la implicación.

Así, pues, para explicar el efecto cómico, se requiere una semántica intensional que revista la forma de una teoría estructural del contenido.

Explicar la importancia semiótica de una mentira significa comprender por qué y cómo es una mentira relevante semióticamente, independientemente de la Verdad o Falsedad de la propia afirmación.

Ha de quedar claro que no estamos diciendo —por lo demás, tampoco podríamos— que *no* existan enunciados a los que atribuir valores de verdad, verificables por comparación con los acontecimientos ‘reales’ que conocemos por la experiencia; y no podemos decir que el destinatario de un mensaje no refiera el mensaje recibido a las cosas de que está hablando y de las que se le está hablando (admitiendo que se le esté hablando de ‘cosas’).

Quien reciba el mensaje /tu gato se está ahogando en la olla de la sopa/ indudablemente se preocupará de verificar si el enunciado corresponde a la verdad, bien para salvar el gato bien para salvar la comestibilidad de su sopa, aunque sea un semiólogo tan interesado por los códigos, que sospeche de cualquier reclamo extensional. Pero el hecho es que semejantes cuestiones no incumben a la teoría de los códigos, la cual estudia sólo las condiciones culturales a partir de las cuales el mensaje sobre el gato es comprensible incluso para quien ni tenga gatos ni esté cocinando sopa.

Efectivamente, en el supuesto de que el destinatario tenga un gato y una olla de sopa, su reacción pragmática ante el enunciado (carrera rápida hacia la cocina, gritos entrecortados, emisiones de /minino, minino/) es independiente de la falsedad o de la verdad del enunciado, como lo son todas las posibles traducciones del propio enunciado, como ocurriría a quien intentase comunicar el mensaje recibido a un sordomudo por medio de otros signos.

Dados dos enunciados como /Julio César murió en el año 44 a. C./ y /Aquiles fue muerto por Paris/, es irrelevante para una teoría de los códigos saber que, *históricamente ha-*

blando, el primero es Verdadero y el segundo Falso.⁴ Eso no significa, como sugiere Carnap, que el análisis de las intenciones deba preceder a la verificación de la extensión. Desde el punto de vista de una teoría de los códigos, lo que cuenta es que (a) en nuestra cultura existen códigos tales por los que el primer enunciado se entiende en el sentido de que connota «verdad histórica»; (b) en la sociedad griega existían códigos tales por los que el segundo enunciado se entendía en el sentido de que connotaba «verdad histórica». El hecho de que para nosotros ahora el segundo enunciado connote «mito» es semióticamente análogo al hecho que se verificaría, en el caso de que, a partir de nuevos documentos, se descubriese que César murió (de disentería) dos años después, mientras se dirigía a Filipos a conmemorar la muerte de Bruto. Un fenómeno no diferente ha ocurrido en el momento en que Lorenzo Valla ha demostrado el carácter infundado históricamente de la donación de Constantino.

Pero, ya que creer o no creer en la donación de Constantino significa mucho, independientemente de que tal documento fuera falso, resulta que una teoría de los códigos se interesa principalmente por los signos como FUERZAS SOCIALES.⁵

⁴ En cambio, tiene importancia semiótica saber que el enunciado sobre Paris connota convencionalmente «mito», no porque sea un mito, sino porque está reconocido culturalmente como mito. Por tanto, la actividad del historiógrafo que intenta distinguir los enunciados sobre el pasado en Verdaderos o Falsos (de igual forma que el periodista intenta distinguir falsedad y verdad acerca del presente) es materia de experiencia y se basa en varios tipos de inferencia. La teoría de los códigos no niega la importancia de esas necesidades empíricas de esclarecer la realidad y la credibilidad de los hechos: pero esos hechos le interesan sólo cuando su verdad o falsedad se ha convertido en materia de opinión común (cf. en 2.10.2. el examen del semema como enciclopedia).

⁵ Cuando se dice que la expresión /Estrella de la tarde/ denota cierto "objeto físico", grande y de forma esférica, que viaja por el espacio a varios millones de millas de la Tierra (Quine, 1953,1) habría que decir en realidad que: la expresión en cuestión denota cierta UNIDAD CULTURAL correspondiente, a la cual se refiere el hablante, y que éste ha recibido descrita de ese modo de la cultura en que vive, sin haber tenido experiencia nunca del referente real. Tanto es así, que sólo el lógico sabe que tiene la misma *Bedeutung* que la

expresión /Estrella de la mañana/. Quien emitía o recibía ese significante pensaba que se trataba de DOS COSAS diferentes. Y tenía razón en el sentido de que los códigos culturales a que se refería contemplaban dos unidades culturales diferentes. Su vida social no se desarrollaba en función de las cosas, sino en función de las unidades culturales. O, mejor: tanto para él como para nosotros, las cosas se conocían sólo a través de las unidades culturales que el universo de la comunicación hacía circular EN LUGAR DE LAS COSAS. Nosotros hablamos comúnmente de una cosa que se llama /Alfa Centauri/, pero nunca hemos tenido experiencia de ella. Con algún aparato extraño un astrónomo ha tenido alguna vez experiencia de ella. Nosotros únicamente conocemos una unidad cultural que se nos ha comunicado mediante palabras, dibujos u otros medios.

2.6. EL SIGNIFICADO COMO UNIDAD CULTURAL

Entonces, vamos a intentar comprender la naturaleza del objeto teórico al que se hace corresponder con una expresión a partir de la regla establecida por una función semiótica.

Tomemos el término /silla/. El referente no será la silla x en la que estoy sentado mientras escribo. Hasta para los partidarios de una semántica referencial, el referente será en tal caso todas las sillas existentes (que han existido o que existirán). Pero /todas las sillas existentes/ no es un objeto perceptible por los sentidos. Es una clase, una entidad abstracta.

Cualquier intento de establecer el referente de un signo nos lleva a definirlo en los términos de una entidad abstracta que representa una convención cultural.

Pero, aun admitiendo que el referente sea una entidad concreta y particular, nos hallamos en la situación de tener que resolver el problema del significado de aquellas expresiones que no pueden corresponder a un objeto real. Por ejemplo, todos los términos que la lingüística clásica llamaba SINCATEGOREMATICOS (por oposición a CATEGOREMATICOS), como /a/, /con/, /aunque/. Puesto que, a pesar de todo, son elementos fundamentales para el proceso de significación (y decir /un regalo a Pedro/ supone un estado de hechos algo diferente del designado por /un regalo de Pedro/) tenemos que plantearnos el problema del significado (no referencial) de los sincategoremáticos.

Ante todo, hemos de liberar el término /referencia/ de toda clase de hipotecas referenciales (cf. 2.9.). Así, pues, diremos que el significado de un término (y, por lo tanto, el objeto que el término 'denota') es una UNIDAD CULTURAL.

En todas las culturas una unidad cultural es simplemente algo que esa cultura ha definido como unidad distinta de otras y, por lo tanto, puede ser una persona, una localidad geográfica, una cosa, un sentimiento, una esperanza, una idea, una alucinación (Schneider, 1968, pág. 2).⁶

Después veremos que una unidad semántica puede definirse semióticamente como incluida en un sistema. Una unidad de esa clase puede definirse también como una unidad 'intercultural' que permanece invariable a través de la substitución de los significados que la transmiten: por tanto, /perro/ denota una unidad intercultural que se mantiene constante, aunque se exprese en términos como /dog/, /chien/ o /Hund/. En el caso de otras unidades culturales podemos descubrir que éstas varían de 'linde' según la cultura que las organice: el ejemplo ya clásico es el de nuestra «nieve», que en la cultura esquimal está descompuesta nada menos que en cuatro unidades correspondientes a cuatro estados físicos diferentes.

De igual modo, en ciertas culturas un campo semántico determinado aparece analizado con mayor matización que en otras: por ejemplo, en la cultura medieval el término /ars/ abarcaba una serie de contenidos que la cultura contemporánea segmenta, en cambio, de forma más analítica, al distinguir, por ejemplo, claramente entre «arte», «técnica» y «artesanía». Por otra parte, todavía hoy un anglosajón puede decir /the state of the art/ para definir la condición actual de la lógica o de la teología, en el caso en que un español hablaría de /estado de la disciplina/ o de /situación de la disciplina/, mientras que los escolásticos, que consideraban la lógica como un arte, nunca habrían considerado un arte la teología.

⁶ Se pueden considerar como unidades semánticas aquellas porciones de contenido transmitidas habitualmente por expresiones ya hechas, 'locuciones' que la lengua nos consigna ya confeccionadas (que en la mayoría de los casos tienen puro valor de contacto) y que poseen institucionalmente un significado unitario. Dichas expresiones (que en otro lugar Lyons, 1968, atribuye a un factor de "recall" en el aprendizaje y el uso del lenguaje) van de /how do you do?/ a /allons donc/. Greimas (1966) llama 'paralexemas' a aquellas expresiones que, por constituir un sintagma formado por varios lexemas, transmiten convencionalmente un significado percibido como unitario: por ejemplo, /higo de India/.

Ahora bien, un observador que deseara comprender la diferencia de contenido entre /arte/ y /técnica/ en la cultura italiana tendría a su disposición varios medios. Ante todo, podría recurrir a un vocabulario, en el que encontraría para cada uno de los términos en cuestión otros términos destinados a aclarar su sentido. O bien podría pedir a un informador que le mostrara primero una obra de arte y después un producto técnico; o invitar a otro a que intentara un esbozo de obra artística y un esbozo de producto técnico; o, aún, pedir que le citaran nombres de autores de obras de arte reconocidas y nombres de realizadores de obras técnicas reconocidos. Y así sucesivamente. Cualquier definición, sinónimo, ejemplo citado, objeto presentado como ejemplo, constituirían otros tantos mensajes (lingüísticos, visuales, objetuales), los cuales, a su vez, requerirían que se los aclarara y comentara gracias a otros signos (lingüísticos y no lingüísticos), tendentes a explicar las unidades culturales transmitidas por las expresiones precedentes. La serie de esas 'explicaciones' tendería a circunscribir mediante aproximaciones sucesivas las unidades culturales en juego. La cadena de esos significantes que explican los significados de significantes precedentes (en una progresión y regresión al infinito potenciales) representa la cadena de lo que Peirce ha llamado los INTERPRETANTES (5.470 y ss.).

2.7. EL INTERPRETANTE

2.7.1. *La teoría de Peirce*

El interpretante no es el intérprete del signo (aunque ocasionalmente Peirce parezca justificar tan deplorable confusión). El interpretante es lo que garantiza la validez del signo aun en ausencia del intérprete.

Según Peirce, el interpretante es lo que el signo produce en esa 'casi-mente', que es el intérprete: pero eso puede concebirse también como la DEFINICION del *representamen* y, por lo tanto, su intensión. No obstante, la hipótesis filológica más fructífera parece ser aquella por la que el interpretante es OTRA REPRESENTACION REFERIDA AL MISMO 'OBJETO'. En otras palabras, para establecer el significado de un significante es necesario nombrar el primer significante que puede ser interpretado por otro significante y así sucesivamente. Tenemos, así, un proceso de SEMIOSIS ILIMITADA. Por paradójica que pueda parecer la solución, la semiosis ilimitada es la única garantía de un sistema semiótico capaz de explicarse a sí mismo en sus propios términos. La suma de los diferentes lenguajes sería un sistema autoexplicativo, o bien un sistema que se explique mediante sistemas sucesivos de convenciones que aclaren el uno al otro.

Por tanto, un signo (Peirce llama "signo" lo que nosotros llamamos "significante" o "expresión") es "toda cosa que determina alguna otra cosa (su interpretante) a referirse a un objeto al que ella misma se refiere... del mismo modo, con lo que el interpretante se convierte, a su vez, en un signo, y así sucesivamente hasta el infinito" (2.300). De modo que la propia definición de signo supone un proceso de semiosis ilimitada.

“Un signo *representa* algo *para* la idea que produce o modifica... Aquello que representa se llama su *objeto*; aquello que transmite, su *significado*; y la idea a que da origen es su *interpretante*” (1.339). Esta definición parece conceder todavía un lugar decisivo al objeto; pero inmediatamente después Peirce añade: “El objeto de la representación no puede ser sino una representación de aquello cuyo interpretante es la primera representación. Pero podemos concebir una serie infinita de representaciones —cada una de las cuales representante de la que la precede— que tenga un objeto absoluto por límite”. Más adelante, Peirce define dicho objeto absoluto, no como ‘objeto’ sino como *hábito* (de comportamiento) y lo entiende como *interpretante final* (4.536; 5.473-92). No obstante, en el texto que estamos examinando no insiste en esa exigencia y continúa desarrollando como sigue la doctrina de la semiosis ilimitada: “El significado de una representación no puede ser otra cosa que una representación. De hecho, no es sino la representación en sí, concebida como despojada de sus vestiduras menos relevantes. Pero dichas vestiduras no pueden eliminarse del todo: simplemente se las substituye por algo más diáfano. Así, se da una regresión infinita. Por último, el interpretante no es sino otra representación a la que confía la antorcha de la verdad: y como representación tiene, a su vez, su propio interpretante. Y ahí tenemos otra serie infinita”.

Esta fascinación por la regresión infinita aparece en muchos otros pasajes de Peirce: “Ahora bien, el Signo y la Explicación constituyen otro Signo, y, puesto que la Explicación será un signo, éste requerirá probablemente una explicación adicional, que tomada con el Signo ya ampliado dará origen a un Signo mayor; y, procediendo del mismo modo, llegaremos o deberemos llegar al final a un Signo de sí mismo, que contenga su propia explicación y la de sus partes significantes; y, de acuerdo con esta explicación, cada una de dichas partes tiene alguna otra parte por Objeto” (2.230). En esta página la imagen fascinante de un signo que genera otros signos quizá vaya demasiado lejos, hasta el punto de impedir a Peirce comprender que el Signo final de que habla no es realmente un signo, sino el campo semántico en su totalidad como estructura que conecta los signos entre sí. En 2.12.-13. vamos a exa-

minar la cuestión de si ese campo semántico global existe efectivamente, o si la ESTRUCTURA DE LA SEMIOSIS ILIMITADA (expresión que parece una *contradictio in adjecto*) debe concebirse de otro modo.

2.7.2. *La variedad de los interpretantes*

Existe una razón por la que el concepto de interpretante ha espantado a muchos estudiosos incitándoles a exorcizarlo mediante la identificación con el de intérprete. La idea de interpretante convierte una teoría de la significación en una ciencia rigurosa de los fenómenos culturales y la separa de la metafísica del referente.

El interpretante puede adoptar formas diferentes. Enumeremos algunas de ellas:

(a) puede ser *el significante equivalente* (o aparentemente equivalente) *en otro sistema semiótico*. Por ejemplo, puede hacer corresponder el diseño de una silla con la palabra /silla/;

(b) puede ser *el indicio directo sobre el objeto particular*, que supone un elemento de cuantificación universal («todos los objetos como éste»);

(c) puede ser *una definición científica o ingenua* en términos del propio sistema semiótico (por ejemplo, /sal/ por /cloruro de sodio/ y viceversa);

(d) puede ser *una asociación emotiva* que adquiera el valor de connotación fija (como /perro/ por «fidelidad» y viceversa);

(e) puede ser *la traducción de un término de un lenguaje a otro*, o su substitución mediante un sinónimo.

En el marco de la presente exposición podríamos identificar el interpretante con cualquier propiedad intensional de un contenido debidamente codificada, y, por lo tanto, con la serie (o sistema) entera de las denotaciones y connotaciones de una expresión (cf. 2.9.). Este modo de entender la categoría de Peirce reduciría su imprecisión, pero empobrecería su capacidad sugestiva. Para Peirce el interpretante *es algo más*: puede ser incluso una exposición compleja que no sólo exprese sino que, además, desarrolle por inferencia todas las

posibilidades lógicas contenidas por el signo; un interpretante puede ser incluso un silogismo deducido de una premisa regular. Además, el interpretante puede ser una respuesta de comportamiento, un hábito determinado por un signo, una disposición, y muchas otras cosas.

Así que, aun suponiendo que el interpretante sea el conjunto de las denotaciones de un signo, que las connotaciones sean el interpretante de las denotaciones subyacentes y que una nueva connotación sea el interpretante de la primera, el concepto de Peirce no queda todavía agotado. Digamos, pues, que, dado que en 2.9.1. vamos a suponer que las denotaciones y las connotaciones son marcas semánticas que constituyen las representaciones de la unidad semántica llamada 'semema', el conjunto de los interpretantes de un semema es más amplio que el conjunto de sus marcas semánticas codificadas.

Así, pues, puesto que una teoría de los códigos debe proporcionar la descripción de todas las marcas atribuidas por uno o más códigos a un semema particular, *el interpretante se presenta como una categoría que satisface las exigencias de la teoría en cuestión, mientras que la teoría de los códigos no agota las posibilidades explicativas de la categoría de interpretante*, útil también en el marco de una teoría de la producción de signos. Efectivamente, define también los tipos de proposición y de argumentación que desarrollan, explican, interpretan un signo determinado, más allá de la interpretación que pueda dar de él una teoría de los códigos. En ese sentido, por ejemplo, deberán considerarse como interpretantes todos los posibles juicios semióticos que un código permite formular sobre una unidad semántica determinada, e incluso los juicios factuales de que hablaremos en 3.2.

2.7.3. *La semiosis ilimitada*

En este momento la categoría de interpretante podría parecer demasiado amplia, apropiada para cualquier uso y, por lo tanto, para ninguno. No obstante, su imprecisión es al mismo tiempo su fuerza y la condición para su pureza teórica.

La fertilidad de esta categoría viene dada por el hecho de que nos muestra que la significación (y la comunicación),

mediante desplazamientos continuos, que refieren un signo a otros signos o a otras cadenas de signos, circunscriben las unidades culturales de modo asintótico, sin llegar a tocarlas directamente, pero volviéndolas de hecho accesibles a través de otras unidades culturales. Así, una unidad cultural no pide nunca que se la sustituya por algo que no sea una entidad semiótica, sin por ello exigir que se la explique mediante una entidad platónica ni en una realidad física. *La semiosis se explica por sí misma.*

Esa continua circularidad es la condición normal para la significación y es lo que permite el uso comunicativo de los signos para referirse a cosas. Rechazar esa situación por considerarla insatisfactoria equivale simplemente a no comprender cuál es el modo humano de significar, el mecanismo gracias al cual se hacen historia y cultura, el propio modo como, al definir el mundo, se actúa sobre él y se lo transforma.

En realidad se puede 'tocar' a los interpretantes (es decir, que se puede verificar con medios físicos la existencia de una unidad cultural). Las unidades culturales son abstracciones metodológicas, pero son abstracciones 'materializadas' por el hecho de que la cultura continuamente traduce unos signos en otros, unas definiciones en otras, palabras en iconos, iconos en signos ostensivos, signos ostensivos en nuevas definiciones, funciones proposicionales en enunciados ejemplificativos y así sucesivamente; nos propone una cadena ininterrumpida de unidades culturales que componen otras unidades culturales.⁷

⁷ Por otra parte, siempre que la lógica y la filosofía del lenguaje estudian el funcionamiento de una lengua natural, la idea de interpretante se presenta siempre de algún modo. Cuando Carnap (1947) explica lo que entiende por 'intensión' habla en términos de 'propiedad'. Las propiedades no son ni expresiones lingüísticas ni datos sensoriales y se conciben como propiedades objetivas de una cosa. Sin embargo, Carnap especifica que por propiedades no entiende sólo las propiedades cualitativas en sentido estricto (como Azul, Caliente, Duro), sino también propiedades cuantitativas (como Pesar Cinco Libras), las propiedades relacionadas (Tío de Alguien), las propiedades espaciotemporales (Al Norte de Chicago). Dichas propiedades parecen bastante semejantes a las que nosotros hemos llamado "unidades culturales" y parece que sólo pueden expresarse mediante interpretantes. De hecho, cuando

En ese sentido, podemos decir que las unidades culturales están *físicamente a nuestro alcance*. Son los signos que la vida social pone a nuestra disposición: imágenes que interpretan libros, palabras que traducen definiciones y viceversa... El comportamiento ritual de una fila de soldados que interpreta la señal de “¡firmes!” de la corneta nos da una información cultural (en este caso, una orden) transmitida por el significante musical. Soldados, sonidos, páginas de libro, colores sobre una pared son todos ellos entidades ‘*etic*’ físicamente verificables en forma del significante MATERIAL a que remiten continuamente.

Carnap intenta establecer la posibilidad científica de determinar las intensiones de una expresión (1955) y se plantea el problema de cómo instruir a un robot para que comprenda una serie de expresiones y aplique un predicado C a un objeto A a partir de una descripción intensional B del mismo objeto (previamente recibida), el tipo de instrucciones que el robot recibe sobre las propiedades objetivas consta de (a) imágenes visuales, (b) descripciones verbales y (c) predicados del propio objeto. Por tanto, el robot se alimenta mediante interpretantes que no son simples sinónimos. Si el problema no aparece tan claro en la obra de Carnap es porque es incapaz de aceptar la idea de intensión como totalmente separada de la de extensión: su tesis intensionalista va siempre unida a un enfoque extensionalista y las intensiones tienen el único objetivo de establecer a qué objetos del mundo pueden aplicarse las palabras (cf. Winter, 1973). Sin embargo, Carnap insiste en el hecho de que el problema del significado (y de la intensión) es independiente de las condiciones empíricas de verdad de la expresión y, por tanto, de la existencia o inexistencia del referente. Su robot puede también recibir descripciones de entidades como /unicornio/. Por lo que se refiere a los predicados compuestos, un predicado como HV (Humano y Veinte Pies de Alto) tiene significado porque expresa una propiedad, aunque dicha propiedad no parezca tener aplicabilidad específica. Así, pasando continuamente de afirmaciones como “los *test* de intensión son independientes de cuestiones de existencia” a otras como “la intensión de un predicado puede definirse como su rango, que comprende todos los posibles tipos de objetos para los que es válido dicho predicado” (1955,3), Carnap muestra que es difícil aceptar una teoría de los interpretantes en el marco de una semántica referencial; al mismo tiempo, ese hecho sugiere que hay que radicalizar la solución de Peirce y postular para una teoría de los interpretantes un marco no referencial y una teoría estructural de los códigos y de los sistemas semánticos.

Las unidades culturales resaltan sobre el fondo de una actividad social que las vuelve equivalentes entre sí, y son POSTULADOS SEMIOTICOS de esa ecuación entre códigos que la sociedad realiza continuamente, de esa correlación entre formas y contenidos que dan substancia a una cultura.

Si el común productor de signos no las 've', sino que las 'usa', una teoría de los signos (que es la ciencia de esa competencia puesta continuamente en ejecución por quien no es consciente de ello) no las 'usa' sino que las 've'.

2.7.4. Interpretantes y teorías de los códigos

Para limitar el concepto de interpretante a la teoría de los códigos debemos identificarlo con las tres categorías semióticas siguientes:

(i) el significado de un significante, entendido como una unidad cultural transmitida también por otros significados y, por lo tanto, independiente semánticamente del primer significante, definición ésta que se asimila a la de significado como sinonimia (cf. Carnap, 1955; Quine, 1953);

(ii) el análisis intensional o componencial mediante el que una unidad cultural es segmentada en unidades menores o marcas semánticas y, por lo tanto, presentada como semema que puede entrar, mediante amalgama de sus propios sentidos, en diferentes combinaciones textuales, definición ésta que asimila el interpretante a la de representación componencial de un semema, es decir, como un árbol como el propuesto por Katz & Fodor, 1963;

(iii) cada una de las marcas que componen el árbol componencial de un semema, con lo que cada unidad o marca semántica pasa a estar, a su vez, representada por otro significante y abierta a una representación componencial, definición ésta que asimila el interpretante al 'sema' o componente semántico, tal como lo ha presentado Greimas, 1966a.

2.8. EL SISTEMA SEMANTICO

2.8.1. Las oposiciones del contenido

Ahora bien, una unidad cultural no puede identificarse únicamente gracias a la serie de sus interpretantes. Hay que definirla como COLOCADA en un sistema de otras unidades culturales que se oponen a ella o la circunscriben. Una unidad cultural 'existe' sólo en la medida en que se define otra por oposición a ella. La relación entre los diferentes elementos de un sistema de unidades culturales es lo único que sustrae a cada uno de los términos lo que los otros aportan.

Esa traducción del significado en puro valor posicional queda definida bastante bien por el ejemplo clásico de Hjelmslev (1943) (fig. 8):

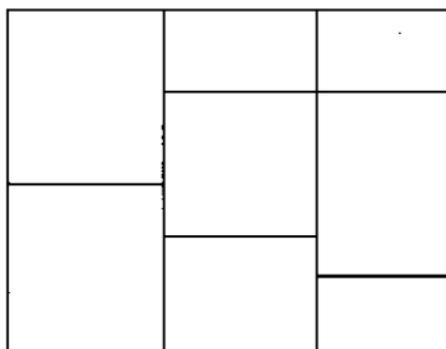
trae	Baum	arbre
	Holz	bois
skov	Wald	forêt

Figura 8

el cual muestra que la palabra francesa /*arbre*/ abarca la misma extensión de significado que la palabra alemana /*Baum*/, mientras que la palabra /*bois*/ se usa en francés para significar bien lo que en alemán expresa /*Holz*/, bien una parte de lo que los alemanes llaman /*Wald*/; de igual

modo, los franceses distinguen entre un pequeño grupo de árboles (*/bois/*) y uno más grande (*/forêt/*), mientras que los alemanes tienen un solo significativo para lo que, por el momento, no sabemos si constituye uno o más significados.

En la figura 8 no intervienen 'ideas' o entidades psíquicas, ni tampoco objetos o referentes; intervienen PUROS VALORES QUE EMANAN DEL SISTEMA. Los valores se pueden identificar con lo que estamos llamando unidades culturales, pero hay que definirlos en términos de puras diferencias. Tampoco se definen intensionalmente, sino en función de su oposición a otras unidades del sistema y de la posición que ocupan en éste. Como en el caso de los fonemas en un sistema fonológico, tenemos una serie de opciones que podemos describir binariamente. Por consiguiente, en el ejemplo de Hjelmslev un esquema vacío repre-



senta la FORMA DEL CONTENIDO, mientras que unidades como «Baum», «Holz», «bois», etc., son SUBSTANCIAS DEL CONTENIDO.⁸

Por lo que respecta a la forma de la expresión, suponemos que tenemos cuatro emisiones fonéticas como [b], [p], [d], [t]: se generarán 'éticamente' del modo mostrado en la figura 9:

⁸ «Baum», «Holz», etcétera, van escritos entre comillas y no entre barras, porque en este caso no son palabras, sino entidades semánticas que llenan el espacio previsto por el sistema (son sustancias que actualizan una forma).

labial		
dental		
	sonora	sorda

Figura 9

Pero la matriz de la figura 9 proporciona cuatro tipos para diferentes especímenes concretos.

La diferencia entre los dos ejemplos (el semántico y el sintáctico) consiste en que en el estudio de las formas de la expresión los límites estructurales entre los fonemas van definidos exactamente por una teoría de la forma expresiva muy desarrollada, mientras que los límites semánticos, en el estudio de las formas del contenido, son todavía muy vagos.

En inglés */wood/* parece abarcar el mismo espacio semántico que el francés */bois/* (dado que ambas palabras se refieren tanto a un pequeño grupo de árboles como al material de que están hechos los propios árboles), pero el inglés distingue la madera, en cuanto materia trabajable, como */timber/*, mientras que el francés no recoge esa distinción; además, el inglés acentúa la diferencia correspondiente a la existencia entre «bosque» y «madera» en frases como */a walk in the woods/* (en que el plural aclara que se trata de un paseo por el bosque), mientras que el alemán no parece diferenciar */Wald/* como «bosque» de */Wald/* como «selva», es decir, «*grosse Wald*» de «*kleine Wald*» o «*Wäldchen*». En el fondo, lo mismo ocurre a un europeo que al hablar de «nieve blanda» y «nieve licuada» predica dos 'estados' diferentes de una misma entidad cultural, mientras que, como es sabido, un esquimal ve en esa diferencia la oposición entre dos entidades diferentes, como la ve un europeo entre «nieve», «hielo» y «agua», aunque los tres sean H₂O en tres estados físicos diferentes.

Así pues, existe un hiato notable entre la capacidad demostrada por las ciencias de los sistemas de expresión y la manifestada hasta ahora por los sistemas de las ciencias del contenido. El número limitado de fonemas que opera en todas las lenguas, por ejemplo, permite elaborar modelos rigurosos

y minuciosos. Incluso al nivel de sistemas más imprecisos, como los paralingüísticos, se consigue hoy definir un sistema formal reduciendo cada vez más el espacio que en otro tiempo se asignaba a los fenómenos no analizables (cf. Trager, 1964; Sebeok, Bateson, Hayes, 1964, etc.). Y también los diferentes estudios que se limitan a las estructuras superficiales de la sintaxis consiguen formalizar al máximo el universo de la expresión.

En cambio, el problema de la forma del contenido ha permanecido inexplorado, hasta el punto de que muchos autores han pensado que la lingüística (y con mayor razón las demás disciplinas semióticas) no tiene nada que decir sobre el significado: preferían ocuparse directamente de la relación entre expresiones y referentes concretos o entre expresiones y sus condiciones de uso.

2.8.2. *Subsistemas, campos, ejes*

La semántica estructural ha sido la que se ha propuesto por primera vez la ambiciosa tarea de elaborar un sistema de la forma del contenido. Ve éste como un universo en que la cultura distingue SUBSISTEMAS, CAMPOS y EJES (cf. Guiraud, 1955; Greimas, 1966; Todorov, 1966c; Ullman, 1962; Lyons, 1963).⁹

Después, el trabajo de los lexicógrafos se ha combinado con el de los antropólogos que han descubierto algunos sis-

⁹ Ya hacía tiempo que se había demostrado que la lengua podía provocar una serie de asociaciones. Saussure había puesto el ejemplo de un término como */enseignement/*, que, por un lado, evocaba la secuencia */enseigner, enseignons/*, por otro, la de */apprentissage, éducation, etc./* y, por otro, la de */changement, armement, etc./* y, por último, la de */clément, justement/*. Pero no se trata todavía de campos estructurales, sino de asociaciones por pura analogía fónica, por homología de clasificación cultural, por la combinabilidad de diferentes morfemas con el lexema como radical. Un esfuerzo más coherente es el realizado por Trier (1923) con la construcción de campos semánticos estructurados, en que el valor de un concepto se debe a los límites que le imponen conceptos vecinos, como ocurre en el caso de términos como *Wisheit* ("sabiduría"), *Kunst* ("arte") y *List* ("artificio") en el siglo XIII.

temas de unidades culturales, como el campo de los colores o los términos del parentesco (cf. Conklin, 1955; Goode-nough, 1956).

Por último, los estudios más recientes han demostrado que se pueden construir ejes y campos semánticos para las unidades que no corresponden a nombres de objetos, es decir, para los contenidos de los términos sincategoremáticos. Apresjan (1962), en lugar de distinguir relaciones estructurales entre cualidades intelectuales, colores o relaciones de parentesco, distingue campos que ponen en oposición los contenidos de los pronombres o de los verbos que designan diversas operaciones dentro de una misma 'esfera' (por ejemplo, aconsejar, asegurar, convencer, informar, etc., todos los cuales conciernen a la transmisión de la información).

Véanse, por ejemplo, los estudios de Leech (1969) que presentan algunos análisis importantes del contenido de los términos sincategoremáticos.¹⁰

Naturalmente, la semántica estructural tiende a establecer una especie de esquema del Espacio Semántico Global (o de la Forma del Contenido en sentido hjelmsleviano).

Pero ese proyecto, que constituye una hipótesis de investigación, choca contra dos obstáculos: el primero de ellos es puramente empírico, el segundo parece estribar en la propia naturaleza de los procesos semióticos.

Ante todo, los estudios hechos hasta ahora han conseguido circunscribir subsistemas limitados (colores, clasificaciones botánicas, términos meteorológicos). Y no sabemos si una inspección general conseguirá algún día describir la totalidad

¹⁰ Katz (1972) dice que no le interesan exclusivamente las partículas lógicas, sino también el vocabulario lógico: la función de una teoría semántica es demostrar que, y por qué, «Sócrates es un hombre, luego Sócrates es varón», produce una inferencia válida. Sin embargo, habría que añadir, al contrario, que el fin de una teoría semántica es precisamente demostrar que incluso las partículas lógicas deben considerarse como elementos de vocabulario. Katz dice que "la idea subyacente a esa concepción es que la forma lógica del enunciado es idéntica a su significado en la medida en que éste está determinado componencialmente por los sentidos de sus elementos lógicos y por las relaciones gramaticales entre sus constituyentes sintácticos" (1972, pág. XXIV).

del espacio semántico correspondiente a la organización general de una cultura determinada.

En segundo lugar, la vida de los campos semánticos parece bastante más breve que la de los sistemas fonológicos, cuyas organizaciones permanecen inmutables en muchos casos durante siglos a lo largo de toda la historia de una lengua. Los campos semánticos dan forma a las unidades de una cultura determinada y constituyen una organización (o visión) del mundo determinada: por tanto, están sometidos a los fenómenos de aculturación, de revisión crítica del conocimiento, de crisis de los valores, etc.

Si queremos aceptar también en relación con los sistemas semánticos la metáfora saussureana del ajedrez, diremos que el movimiento de una pieza cambia toda la fisonomía del juego. Así, basta con que, en el desarrollo de una cultura, el término /técnica/ pase a transmitir una zona de contenido diferente de la habitual para privar al término /arte/ de muchas de sus prerrogativas de significado.

2.8.3. *La segmentación de los campos semánticos*

Para comprender la forma en que un campo semántico manifiesta la visión propia de una cultura, vamos a examinar cómo una civilización europea analiza el espectro de los colores estableciendo en unidades culturales diferentes longitudes de onda expresadas en milimicras (a las que después la lengua asigna un nombre):

a. Rojo	800-650 m μ
b. Anaranjado	640-590 m μ
c. Amarillo	580-550 m μ
d. Verde	540-490 m μ
e. Azul	480-460 m μ
f. Añil	450-440 m μ
g. Violeta	430-390 m μ

En una primera interpretación ingenua, podríamos afirmar que la longitud de onda constituye el referente, el objeto de experiencia a que se refieren los nombres de los colores. Pero

sabemos que el color se ha nombrado a partir de una experiencia visual que la experiencia científica ha traducido después en longitud de onda. Pero supongamos que el *continuum* indiferenciado de las longitudes de onda constituya 'la realidad'. Sin embargo, la ciencia conoce esa realidad después de HABERLA VUELTO PERTINENTE. En el *continuum* se han recortado porciones (que, como veremos, son arbitrarias) para las que la longitud de onda *d.* (que va de 540 a 490 milimicras) constituye una unidad cultural a la que se asigna un nombre. Sabemos también que la ciencia ha recortado de ese modo el *continuum* para justificar en términos de longitud de onda una unidad cultural que la experiencia ingenua había recortado ya por su cuenta, asignándole el nombre /verde/.

La segmentación realizada a partir de la experiencia no ha sido arbitraria en el sentido de que probablemente haya estado dictada por exigencias de supervivencia: una población que viviera en un desierto de arena rojiza, habitado por animales de pelo leonado y en el que creciesen sólo variables de flores escarlata, se vería obligada a segmentar con extraordinaria matización esa porción de *continuum* que nosotros llamamos /rojo/. Pero este mismo argumento prueba que la segmentación es 'en cierto modo' arbitraria, porque pueblos diferentes segmentan el mismo *continuum* perceptivo de formas diferentes.

Para la porción de *continuum* que nosotros llamamos /azul/, la cultura rusa conoce dos unidades denominadas /goluboj/ y /sinij/, mientras que la civilización grecolatina es de suponer que no hiciera distinciones entre nuestro «azul» y nuestro «verde» y que indicara toda la porción de *continuum d-e* bien como «*glaucus*», bien como «*caerulus*».

Así pues, la experiencia recorta el *continuum* y vuelve pertinentes algunas unidades, mientras que otras las entiende como puras variantes, como ocurre precisamente en el lenguaje verbal, en el que se establece un umbral de oposición entre dos tipos fonológicos y las variaciones idiosincrásicas se consideran facultativas. Por tanto, en el comportamiento perceptivo cotidiano, constituye una variante facultativa el hecho de individuar un tinte como azul claro y no como azul oscuro. Pero un pintor con una sensibilidad colorista extraordinaria consideraría grosera la segmentación común que bloquea en una única unidad cultural la porción de *con-*

tinuum que va de 640 a 590 milimicras y podría identificar una unidad (tanto cultural como de experiencia perceptiva) que vaya de 610 a 600 milimicras, asignándole un nombre preciso y ateniéndose así a un subcódigo especializado basado en procedimientos que en 2.14. definiremos como hipercodificación.

La pregunta que surge espontáneamente es si para dicho pintor existen 'realidades' distintas para cada una de las unidades culturales que reconoce: y, en el caso de los colores, la respuesta es bastante simple, porque bastaría con decir que exigencias prácticas impelen al pintor a percibir con mayor matización, que su operación segmentadora 'sistematiza' esas exigencias suyas y que, desde ese momento, las unidades culturales oportunamente segmentadas lo predisponen a percibir como 'realmente' constituidas esas diferencias cromáticas. Y éstas están basadas 'materialmente' en la existencia objetiva del *continuum*, sólo que como unidades van establecidas por la labor cultural realizada sobre el *continuum* material.

Igualmente fácil es la respuesta a la cuestión de si, dado que en la comparación entre francés y español se advierte una diferencia de segmentación del campo de este tipo

$$\langle \text{bois} \rangle \left\{ \begin{array}{l} \langle \text{madera} \rangle \\ \langle \text{bosque} \rangle \end{array} \right.$$

debemos decir que existen dos 'cosas' que los españoles ven como tales y los franceses como una sola, o si simplemente los franceses dan un solo nombre a dos 'cosas' diferentes. La respuesta es que, evidentemente, un francés sabe perfectamente que está hablando de leña para quemar o de bosque en el que organizar un *déjeuner sur l'herbe*, y un problema puramente léxico de homonimia no produce demasiado embarazo.

Sin embargo, más difícil resulta decir si —sin salir del nivel cotidiano del lenguaje— advierte un italiano la diferencia que los ingleses establecen entre /*monkey*/ y /*ape*/ (mientras que nosotros hablamos indistintamente de /*scimmie*/, y, como máximo, precisamos con /*scimmione*/, cuando el /*ape*/ es muy grande); si una persona inculta advierte la diferencia entre una /*crítica*/ como examen de los defectos ajenos y una /*crítica*/ como interpretación, puede que elogiosa, de un texto literario; si un italiano (o un antiguo latino) son propensos realmente a ver dos animales dife-

rentes en el caso en que los ingleses distinguen entre */mouse/* y */rat/*, mientras que nosotros hablamos sólo de */topo/* (y decimos */ratto/*, pero mejor todavía */topo di chiavica/*, sólo cuando el «*topo*» es verdaderamente grande y el hablante medianamente culto); si no sólo el lenguaje común, sino también el capítulo de la ley que regula el derecho de sucesión, distinguen entre */cognato/* como «marido de la hermana» y */cognato/* como «hermano de la mujer» (caso en que, para muchas poblaciones, esa porción del *continuum* del parentesco está segmentada obsesivamente hasta registrar las relaciones más complicadas, mientras que nosotros tratamos con extraordinaria desenvoltura términos como */primo/* o */sobrino/*); etcétera.

En este caso nos encontramos ante el problema de la segmentación del universo correspondiente a la *episteme* de las diferentes épocas (Foucault, 1966) y, en definitiva, ante el problema tratado por la llamada hipótesis Sapir-Whorf, según la cual no sólo el repertorio léxico, sino la propia estructura sintáctica de una lengua determinan la visión del mundo propia de una civilización determinada.

No vamos a decir que se trate de problemas extrasemióticos, de competencia de la psicología de la percepción. Vamos a decir que en una cultura determinada coexisten campos semánticos organizados a niveles diferentes de matización analítica, por lo que también en Italia, mientras que la persona inculta nombra y de hecho sólo percibe genéricamente “*topi*” (“ratones” o “ratas”), el zoólogo posee en cambio, un sistema de contenido y, por consiguiente, un código lingüístico mucho más articulado y reconoce, por lo tanto, varios ‘objetos’ específicos dotados cada uno de propiedades y funciones particulares.

Cuando el hablante dispone de un solo término y de una sola unidad cultural y, sin embargo, a partir de ciertas exigencias materiales, comienza a individuar variantes de ella que cada vez parecen menos facultativas (como el caso de quien, después de advertir el hecho de que los *topi di chiavica* [“ratas”] transmiten peligrosas epidemias, comenzase a distinguir entre *topolini* [“ratoncitos”] domésticos, de los que no debería preocuparse, y *toponi di fognatura* [“ratones grandes de alcantarilla”], a los que debería cazar y matar), presenciaremos un proceso de CAMBIO DE CODIGO (de competencia

de una teoría de la producción de signos), por el que el campo semántico común experimenta un proceso de segmentación ulterior (cf. 3.7.).

Por tanto, no vamos a preguntarnos si, dadas condiciones materiales de vida específicas, unidades de experiencia realizadas en la percepción, unidades culturales correspondientes y formas significantes que las denotan, debemos pensar que las condiciones materiales determinan la construcción de unidades de experiencia a partir de las cuales se establecen unidades culturales a las que se puede asignar un nombre, o bien si las condiciones materiales impelen a crear nombres para segmentar la experiencia en unidades culturales que a continuación determinan nuestro modo de percepción, y así sucesivamente. Más prudente será afirmar que, en cualquier caso, *existe una interacción bastante estrecha, y en varias direcciones, entre la visión del mundo, el modo como una cultura vuelve pertinentes sus unidades semánticas y el sistema de los significados que las nombran y las 'interpretan'*. Los procesos de cambio de código se producen en el momento en que no se acepta esa interacción como natural y se la somete a una revisión crítica.

Esos son los casos en que en una cultura determinada un campo semántico, organizado de determinado modo, comienza a disolverse para dejar su lugar a un campo organizado de forma diferente; hemos de dar por descontado que difícilmente se produce dicho 'cambio de guardia' sin traumas y que con mayor facilidad pueden coexistir durante mucho tiempo cambios semánticos complementarios o incluso contradictorios. A veces ese fenómeno es fuente de confusiones,¹¹ a veces de discusiones, a veces incluso de estímulos creativos; casi siem-

¹¹ Un ejemplo típico nos lo ofrece la serie de definiciones que Aulo Gelio, en el siglo II d. C., da de los colores en sus *Noctes Atticae* (11, 26): asocia, por ejemplo, el término /*rufus*/ (que nosotros vamos a traducir por "rojo") con el fuego, con la sangre, con el oro y con el azafrán. Afirma que el término /*xanthós*/ = «color del oro» es una diferencia del color rojo; igual que /*kirrós*/ (que en la cadena de los interpretantes que la filología latina reconstruye debería entenderse como equivalente a un "amarillo-naranja" nuestro). Además, entiende como otras tantas denominaciones del color rojo bien /*flavus*/ (que estamos acostumbrados a ver asociado también con el oro, con el trigo

pre caracteriza a divisiones culturales que son al mismo tiempo divisiones de clase. Y, efectivamente, llamar /caviar/ al menos costoso 'sucedáneo de caviar' u ofrecer como /cognac/ un *brandy* producido fuera de Charente, pensar que /espumoso/ es simplemente otro nombre de /*champagne*/, son todos ellos comportamientos, y modos de pensar y de concebir, que caracterizan a los pertenecientes a las clases bajas.

Así, pues, hemos de concluir afirmando que (a) en una cultura determinada pueden existir campos semánticos complementarios o contradictorios; (b) una misma unidad cultural puede, dentro de una misma cultura, entrar a formar parte de campos semánticos diferentes (una unidad cultural como «ballena» ha ocupado históricamente posiciones diferentes en diversos campos semánticos —unas veces clasificada entre los peces y otra entre los mamíferos— y a veces puede pertenecer simultáneamente a ambos campos sin que las dos significaciones sean totalmente incompatibles); (c) en el ámbito de una cultura, un campo semántico puede 'deshacerse' y reestructurarse en un nuevo campo.

Los puntos (a) y (b) vamos a tratarlos en 2.8.4., porque son materia para una teoría de los códigos. Pero tienen también importancia directa para la teoría de la producción de signos y en particular para el problema del tratamiento ideo-

y con el agua del río Tiber), bien /*fulvus*/ (que es habitualmente el color de la crin del león). Pero Aulo Gelio llama /*fulva*/ también al águila, al topacio, a la arena, al oro, mientras que define /*flavus*/ como una "mezcla de rojo, verde y blanco" y lo asocia con el color del mar y de las ramas del olivo. Por último, afirma que Virgilio, para definir el color "verdoso" de un caballo, utiliza el término /*caerulus*/ que comúnmente va asociado con el color del cielo. La extrema confusión que nos sorprende en esta página latina no se debe probablemente sólo al hecho de que el campo de los colores de Aulo Gelio es diferente del nuestro, sino también al de que en el siglo II después de Cristo en la cultura latina convivían campos cromáticos alternativos, a causa de la influencia de otras culturas. A eso se debe la perplejidad de Aulo Gelio, que no consigue constituir en campo riguroso una materia que saca de las citas de escritores de épocas diferentes. Como se ve, la experiencia 'real' que el autor podía tener ante el cielo, el mar o un caballo pasa por la medición del recurso a unidades culturales dadas y su visión del mundo está determinada (de forma bastante incoherente) por las unidades culturales (con los nombres respectivos) que encuentra a su disposición.

lógico y retórico de los discursos. Como tales, volveremos a examinarlos en 3.9.

En cambio, el punto (c) concierne exclusivamente a una teoría del cambio de los códigos, que es una parte de la teoría de la producción de signos: por tanto, lo trataremos en 3.8.5.

2.8.4. Campos semánticos contradictorios

Para ver un ejemplo de campos semánticos contradictorios, vamos a considerar el problema de los *antónimos* como par en oposición que constituye un eje semántico.

Lyons (1968) clasifica tres tipos de antónimos: (i) complementarios (como 'macho vs hembra'), (ii) propiamente dichos (como 'pequeño' vs 'grande'), (iii) antónimos inversos (como 'comprar' vs 'vender'). En cambio, Katz (1972) subdivide los antónimos en (a) contradictorios (como 'mortal' vs 'inmortal', entre los cuales no hay mediación posible), (b) contrarios (como 'superior' vs 'inferior' y 'rico vs pobre', que permiten alguna mediación recíproca) y (c) inversos (como 'marido vs mujer' y 'comprar vs vender'), que, como los inversos de Lyons, suponen transformaciones sintácticas de activo a pasivo y permiten inferencias lógicas).

No obstante, hasta la observación más superficial de los diferentes tipos de antónimos revela que:

1) El mismo término puede mantener relaciones diferentes, cuando vaya incluido en más de un eje semántico (así, «soltero» es el contrario de «núbil», pero es también el contrario de «casado» y, puesto que «casado/a» puede llegar a ser el contrario de «núbil», resulta que se perfila una especie de mediación entre dos contrarios). Si bien, hablando lógicamente, semejante mediación podría parecer imposible, no es difícil imaginar una situación retórica en que, demostrando que solteros y núbiles están autorizados a casarse, las dos unidades semánticas entran en relación de inversos.

2) El mismo término puede mantener indiferentemente relaciones de carácter contrario, contradictorio e inverso, según el punto de vista: es decir, que, formulada la premisa

«en una sociedad opulenta todos los pobres tienen la posibilidad de llegar a ser ricos», la relación entre pobre y rico se presenta como relación entre contrarios; pero, si la premisa dice «en una sociedad capitalista la riqueza nace de la plusvalía arrebatada al proletariado», resulta que rico y pobre pasan a ser inversos, exactamente igual que marido y mujer. Por último, supongamos que se enuncie una tercera premisa, la más reaccionaria de todas, que dice: «pobreza y riqueza son condiciones estables de la providencia»; entonces resulta que la relación entre rico y pobre adquiere naturaleza contradictoria.

Si consideramos 'comprar vs vender' a la luz de la premisa retórica: «se vende lo que se tiene y se compra lo que se necesita», la relación entre «comprar», «vender», «poseer» y «necesitar», podría revestir la forma del cuadrado lógico tradicional (fig. 12), aunque en forma impropia lógicamente:

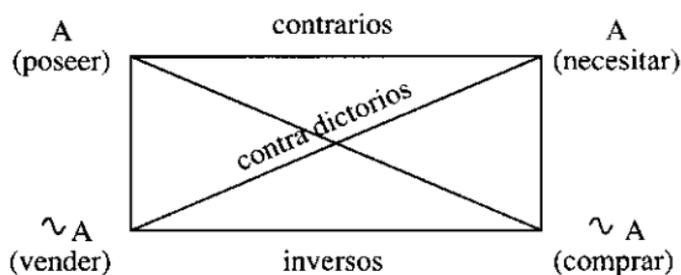


Figura 12

Pero supongamos que se acepte la premisa retórica: «quien compra recibe algo, mientras que quien vende da algo», y resulta que el cuadrado adquiere la forma sugerida por la fig. 13:

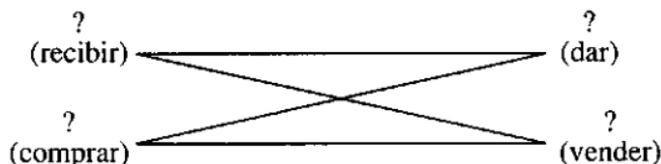


Figura 13

en la que «recibir» y «dar» ya no son contrarios, sino inversos, como «vender» y «comprar»; «dar» vs «comprar» y «recibir» vs «vender» son contradictorios, si el 'algo' comprado y recibido (o vendido y dado) se refiere a una mercancía; pero, en el primer caso, el algo se refiere a una mercancía y en el segundo a una suma de dinero, de modo que es posible vender un algo-mercancía y recibir al mismo tiempo un algo-dinero.

En realidad, en los lenguajes naturales las unidades culturales raras veces son entidades formalmente unívocas y muchas veces son lo que la lógica de los lenguajes naturales llama hoy "*fuzzy concepts*" o CONJUNTOS BORROSOS (Lakoff, 1972).

El hecho de que el estudio de los sistemas del contenido tenga que ver con conjuntos borrosos exige muchas precauciones. Hay que analizar las unidades de un campo semántico en su carácter equívoco, es decir, como sememas abiertos a varias 'lecturas'.¹² Por tanto, la organización de un sistema semántico pierde la estructura cristalina y geométrica que muchas teorías le atribuían. En 2.13. vamos a discutir el carácter contradictorio interno del Sistema Semántico Global (en que se basa la dialéctica de la producción de signos y del cambio de los códigos).

2.8.5. *Fisonomía metodológica del sistema semántico*

Esa naturaleza contradictoria de los campos semánticos debe ayudarnos a resolver un problema epistemológico que, de lo contrario, corría el riesgo de quedar oculto subrepticamente.

La cuestión es *si los campos semánticos existen 'realmente'*. Lo que equivale a preguntar si en la mente del hablante de un lenguaje que 'comprende' el contenido de una expresión

¹² Como vamos a ver en 2.11.1., semejantes problemas quedan aclarados con un análisis componencial, gracias al cual un verbo como /comprar/ se caracterizará como predicado a *n*-argumentos (C[A,O, P,C,I,...]) y, por lo tanto, revelará el hecho de que un Agente recibe un Objeto para el Propósito de satisfacer una necesidad: lo recibe de un Contra-Agente y, a cambio, da un Instrumento que es el dinero, etc.

existe algo que corresponda a un campo semántico. Ahora bien, dado que la teoría de los códigos no tiene nada que ver con lo que ocurre en la mente de las personas, *no habrá que considerar los campos semánticos como otra cosa que como supuestas estructuras y modelos de dichas estructuras establecidos por el semiólogo*. Pero no será inoportuno precisar además que: (a) los significantes son unidades culturales, (b) dichas unidades se identifican a través de la cadena de sus interpretantes, tal como se dan en una cultura determinada, (c) el estudio de los signos en una cultura determinada permite definir el valor de los interpretantes en términos de posición y de oposición dentro de sistemas semánticos, (d) postulando dichos sistemas se consigue explicar las condiciones de existencia de los significados, (e) siguiendo un método de este tipo es posible construir un robot que posea una variedad de campos semánticos y las reglas para ponerlos en correlación mutua con sistemas de significantes, (f) a falta de descripción de un Sistema Semántico Universal (un sistema que formule una visión del mundo, por tanto, una operación imposible, porque una visión global del mundo, con la interconexión de sus manifestaciones periféricas, cambia continuamente), hay que POSTULAR los campos semánticos como instrumentos útiles para explicar determinadas oposiciones con el fin de estudiar determinados conjuntos de mensajes.

Evidentemente, estas observaciones ponen en cuestión la pretensión de muchos ejemplos de semántica estructural de revelar, sin la menor duda, las estructuras inmutables y universales del significado.

La conclusión de propósito más cauta nos parece la formulada por Greimas (1970) en un ensayo que se titula precisamente "La estructura semántica": "Por estructura semántica hay que entender la forma general de la organización de diferentes universos semánticos —dados o simplemente posibles— de naturaleza social o individual (culturas o personalidades). Podemos considerar como no pertinente la cuestión de si la estructura semántica está subtendida al universo semántico o si no es otra cosa que la construcción metalingüística que explica el universo dado".

2.9. LAS MARCAS SEMANTICAS Y EL SEMEMA

2.9.1. *Marcas denotativas y marcas connotativas*

Ahora estamos en condiciones de responder a la pregunta: ¿qué es el significado de un significante?, o bien: ¿cómo se define el fectivo 'contenido' de una función semiótica?

El significado es una unidad semántica 'colocada' en un 'espacio' preciso dentro de un sistema semántico. Ahora bien, se corre el riesgo de entender que el significado del significante /perro/ es el semema "perro" en cuanto opuesto a otros sememas dentro de un subsistema semántico determinado. Pero, ¿qué sistema? ¿El que organiza los animales? ¿O el que organiza los seres vivos? ¿O los carnívoros? ¿O los mamíferos? Y, en caso de que se llegue a responder a estas preguntas, surge un problema ulterior: ¿por qué debe «perro» oponerse, pongamos por caso, a «gato» y no a «canguro»? Se comprende inmediatamente que se trata de la misma cuestión que se planteaba Jakobson (Jakobson & Halle, 1956), cuando se preguntaba por qué había que considerar un fonema opuesto a otro: y en aquel momento la definición del fonema entraba en crisis definitivamente para transformarse en la de fonema como haz de rasgos distintivos; entonces el sistema de las posiciones y de las oposiciones se refiere a los rasgos distintivos y no al fonema, que es el resultado de su presencia o de su ausencia.

Por tanto, el mismo retículo interno de rasgos elementales debe regular la diferencia entre sememas. Así, pues, decir que un significante transmite una posición determinada en un campo semántico determinado constituye una definición facilona, porque, al contrario, el significante debe refe-

rirse (i) a una red de posiciones dentro del mismo campo semántico y (ii) a una red de posiciones dentro de campos semánticos diferentes.

Esas posiciones constituyen las **MARCAS SEMANTICAS** del semema, y esas marcas pueden ser o denotativas o connotativas.

Llamamos **DENOTATIVAS** a las marcas cuya suma (o jerarquía) constituye e identifica la unidad cultural a que corresponde el significante en primer grado y en que se basan las connotaciones sucesivas.

En cambio, llamamos **CONNOTATIVAS** a las marcas que contribuyen a la constitución de una o más unidades culturales expresadas por la función semiótica constituida previamente. Como hemos observado en 2.3. a propósito de denotación y connotación, las marcas denotativas difieren de las connotativas sólo en cuanto que una connotación debe basarse en una denotación precedente. No es que las primeras se distingan de las segundas a causa de una mayor estabilidad suya: una marca denotativa puede ser efímera como el código que la establece (y los agentes secretos que cambian una contracifra cada día lo saben muy bien), mientras que una marca connotativa puede estar arraigada establemente en una convención social y puede durar tanto como la denotación en que se base.

Así pues, la siguiente definición formal puede bastar para distinguir las marcas denotativas de las connotativas: (i) una marca denotativa es una de las posiciones dentro de un campo semántico con la que el código hace corresponder un significante *sin mediación previa*; (ii) una marca connotativa es una de las posiciones dentro de un campo semántico con la que el código hace corresponder un significante *a través de la mediación de una marca denotativa precedente*, con lo que establece la correlación entre una función semiótica y una nueva entidad semántica.

No obstante, esta definición puede resultar insatisfactoria (tanto desde el punto de vista de la teoría de los códigos como del de la teoría de la producción de signos), dado que muchas veces resulta difícil distinguir las marcas connotativas de las denotativas. Es fácil deducir que el significante /perro/ denota un animal de-

terminado gracias a la suma de propiedades físicas determinadas o rasgos zoológicos determinados, y que connota, entre otras cosas, entidades semánticas como «fidelidad». Pero, ¿qué decir de la marca «doméstico»? Cuando discutamos en 2.10.2. el problema del semema como enciclopedia, la dificultad quedará aclarada en parte. Por el momento, baste con decir que, en el marco de la teoría de los códigos, falta por establecer una clara distinción entre marcas denotativas y connotativas.

Podemos dar una solución provisional en forma empírica pasando a una teoría de la producción de signos (en la que está permitido referirse al concepto de referente):

(a) una denotación es una unidad cultural o propiedad semántica de un semema determinado que es al mismo tiempo una propiedad reconocida culturalmente de su posible referente; (b) una connotación es una unidad cultural y propiedad semántica de un semema determinado transmitida por la denotación precedente y no necesariamente correspondiente a una propiedad reconocida culturalmente de su posible referente.

Estas dos definiciones nos permiten comprender por qué en el modelo hidráulico del capítulo 1 AB denotaba «nivel de peligro» y connotaba «evacuación» o «inundación». Nivel de peligro era una unidad cultural correspondiente a un estado del agua supuesto como real. En cambio, «evacuación» no era una propiedad del supuesto referente, sino un significado que surgía gracias a la mediación del contenido correspondiente al supuesto referente.

Surge así el problema de cómo definir las denotaciones de aquellos significantes que no prevén un referente objetivo, como las órdenes (/¡ven!/) o los sincategoremáticos (/del/ o /aunque/). Y esa es la razón por la que consideramos bastante *ad hoc* la distinción aquí propuesta y, en cualquier caso, válida sólo en el ámbito de una teoría de la producción de signos, durante la cual se reconocen operaciones de referencia concreta. Así, pues, por el momento deberíamos atenernos a la definición de denotación como una marca que no requiere mediación precedente alguna para ir asociada al significante. A la cual se puede objetar que en el caso de /perro/, «carnívoro» es una marca indudablemente denotativa que, a pesar de todo, depende de una marca precedente, es decir, «mamífero». Pero, en realidad, «mamífero» puede permanecer inexpresado porque, por principio de redundancia, va incluido semánticamente en «carnívoro», mientras que «fidelidad» no incluye a «perro» y, por tanto, el segundo HACE DE MEDIACION para el primero.

Así, pues, es denotativa la marca a que el significante va refe-

rido sin mediación de marcas precedentes, excluidas las que la propia marca incluye semánticamente, por el principio de redundancia, por relación hipotáctica, de *pars pro toto*, *species pro genus*, etc., a partir de jerarquizaciones profundamente estructuradas en el ámbito de la cultura examinada.

En cualquier caso, ha de resultar claro de la discusión anterior que (en los términos aquí adoptados) la denotación no es un equivalente de la extensión. De igual modo, la connotación no es un equivalente de la intensión. Extensión e intensión son categorías de una teoría de los valores de verdad (parte de una teoría de la producción de signos), mientras que denotación y connotación son categorías de la teoría de los códigos. Y eso, aunque en otros contextos filosóficos la identificación (aquí negada) se haya establecido. Por tanto, en estas páginas la denotación se entiende como una propiedad semántica y no como un objeto. Cuando hablemos de un signo que se refiere a un objeto, hablaremos de REFERENCIA o MENCION y no de denotación. La denotación es el contenido de la expresión y la connotación el contenido de una función semiótica.

2.9.2. *Denotación de nombres propios y de entidades puramente sintácticas*

Antes de pasar a hablar de una teoría componencial de los sememas, es necesario impugnar la objeción de que los nombres propios y los significantes de sistemas sintácticos aparentemente no relacionados con contenido alguno no tienen denotación (y, por tanto, tampoco connotaciones). Es necesario aclarar este problema, porque en la literatura lógica se dice con frecuencia que los nombres propios no tienen *denotatum* y que, por lo tanto, no tienen extensión, mientras que en el marco de una teoría de los códigos, para que exista denotación basta con que una expresión esté en correlación con un contenido analizable en unidades semánticas más elementales.

Por lo que se refiere a los nombres propios de personas, la solución parecerá más fundada a la luz del concepto de

semema como enciclopedia (cf. 2.10.2). Si la representación del semema asigna a una unidad cultural todas aquellas propiedades que, de forma concordante, se le atribuyen en una cultura determinada, nada está mejor descrito en todos sus particulares que la unidad correspondiente a un nombre propio. Eso ocurre ante todo en el caso de los nombres de personajes históricos: cualquier enciclopedia nos dice todo lo que es esencial saber para identificar la unidad cultural /Robespierre/, unidad situada en un campo semántico muy preciso y compartido por culturas diferentes (al menos, por lo que se refiere a las denotaciones; pueden variar las connotaciones, como ocurre con /Atila/, que recibe connotaciones positivas sólo en Hungría). Exclusivamente porque el semema «Napoleón Bonaparte» está descrito con marcas muy precisas es por lo que puede parecernos ridículo el enunciado propuesto en 2.5.3.: /Napoleón era un elefante/.

Pero lo mismo podemos decir de personajes no famosos, como /Juan Pérez/, sobre el cual existe una descripción satisfactoria en la Oficina del Censo del municipio en que resida. Una ficha demográfica coloca ante todo una unidad cultural (entidad demográfica) en un campo de relaciones y oposiciones (*hijo de...*, *hermano de...*, *padre de...*), por tanto, le atribuye marcas más analíticas (*nacido en...*, *profesión...*). Cuando respondemos a la pregunta /¿quién es Lucía?/, no hacemos otra cosa que organizar una ficha del censo (*es la hija de Pablo*, *hermana de Jacobo*, etc.). Si, además, respondemos a la pregunta señalando a una muchacha y diciendo /es aquélla/, ya no estamos realizando una operación de análisis semántico, sino un acto de referencia, que requiere otro tipo de análisis (cf. 3.3.). Aunque probablemente cuando se quiere saber quién es Lucía, se desea referir a un objeto concreto el nombre correspondiente a una unidad semántica de la que ya se tenía conocimiento (es decir, que se desea saber cuál, de entre las personas presentes, es la hija de Pablo).

Por último, la objeción de que /Lucía/ o /Napoleón/ pueden denotar a muchos individuos (entre los cuales un elefante incluso) no invalida la solución propuesta, porque en este caso estamos simplemente ante casos de homonimia, que también se producen

en el caso de nombres de objetos. El universo de los nombres de persona es simplemente un universo en el que abundan los casos de homonimia; por esa razón precisamente, todas las culturas crean reglas de redundancia, nombrando a las personas de este modo: Lucía de Pablo, Napoleón I, John Assurbanipal Smith, o eligiendo nombres que reduzcan el riesgo de homonimia, como en el caso de Ray «Sugar» Robinson.

Por otra parte, también entre los *términos sincategoremáticos* abunda la homonimia. El /to/ de /to be/ no es lo mismo que el de /to you/. El /a/ de /ir a Roma/ no es lo mismo que el de /ir a pie/. El contexto sirve para eliminar la ambigüedad en estos casos, como también sirve para aclarar si la expresión /cane/ es un nombre italiano de animal o un imperativo latino (los casos curiosos como /cane Nero!! [«¡Canta, Nerón!» en latín, y «perro negro» en italiano] requieren simplemente un contexto más amplio o indicaciones circunstanciales).

Queda el caso de nombres propios de personas desconocidas, no descritas por el Censo (que es el caso de los nombres de personajes ficticios). En ese caso, se supone que forma parte de un código también un gran extenso *repertorio onomástico* que asigna a ciertas expresiones una descripción sintáctica genérica que las caracterice como nombres asignables a personas (/Juan/ tiene indudablemente una marca de “humano” y una de “varón”) y se las propone como lo que los lógicos llaman “una x no cuantificada en un enunciado abierto”.

En el proceso de interpretación de signos, se adopta ante ellos la misma actitud que ante una expresión nunca oída (como /ácido triotimolínico/ o /dimetilchorizofenanalina/ que cualquier hablante está en condiciones de identificar, en cualquier caso, como «compuesto químico». Por tanto, si se nos dice que /Juan está destilando dimetilchorizofenanalina/, por lo menos comprenderemos que «un hombre está produciendo un compuesto químico», aun cuando sospechemos que esa proposición sea Falsa y que el nombre /dimetilchorizofenanalina/ carezca de ‘índice referencial’.

Si, además, tenemos preocupaciones de carácter semántico intensional, preguntamos: “¿Quieres describirme, por favor, ese dimetilchorizofenanalina?” (con lo que seguimos dentro de una teoría de los códigos). En cambio, si tenemos

preocupaciones de carácter semántico extensional, preguntamos: “¿Quieres mostrarme el objeto o estado del mundo que corresponde a la expresión que has usado?” (con lo que pasamos al dominio de una teoría de la producción y del uso referencial de los signos).

Por último, está el problema de sistemas semióticos considerados puramente sintácticos y sin aparente ‘espesor’ semántico. El caso de la música es típico. Téngase bien en cuenta que no se trata de definir cuál es el significado del signo gráfico

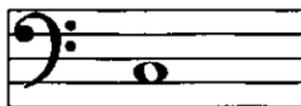


Este significado denota una posición en el sistema de las notas; denota una clase de fenómenos sonoros que tienen por interpretante valores matemáticos y medidas oscilográficas o espectrográficas.

En realidad, el problema es *qué* denota y *si* denota el objeto sonoro //do//, tal como podría emitirlo una trompa. En relación con esto, debemos decir que los significantes de los sistemas sintácticos tienen denotaciones en la medida en que se pueden individualizar sus interpretantes. Así, la nota do de la octava central, o la emitida por la trompa, denotan una posición del sistema musical, tal como se mantiene a través de varias trasposiciones. Podemos decir que la señal física //do// denota la posición del significante en el sistema musical que permanece invariable tanto si la interpreta el significante



como si la interpreta el significante



Tanto es así, que, salvo los rarísimos casos del llamado oído "absoluto", el músico, para reconocer el //do//, tiene que oírlo en relación con otra nota y, por lo tanto, en posición dentro del sistema.

Podríamos hacer la objeción de que Hjelmslev había refutado de antemano esa conclusión, al distinguir entre *semióticas* y *sistemas simbólicos*. En otros términos, los sistemas simbólicos (como los juegos, el álgebra, la lógica formal) son sistemas en que la forma de la expresión coincide con la forma del contenido. Por tanto, son MONOPLANARIOS, porque son CONFORMES, mientras que el lenguaje (y las semióticas) son BIPLANARIOS y NO CONFORMES. En cuanto tales, no son interpretados, sino interpretables. Hjelmslev considera que la prueba de la presencia del signo no radica en el hecho de que pueda asignarse un contenido a una expresión, sino en el hecho de que el contenido no sea conforme con la expresión.

Podríamos responder que estamos invirtiendo la posición hjelmsleviana, es decir, afirmando que *la prueba de la existencia del signo radica en el hecho de que se pueda asignar un contenido a una expresión y no en el de que exista o no conformidad entre los dos planos*. Pero hay que explicar las razones de esta hipótesis.

Ahora bien, Hjelmslev, en el pasaje citado, dice que los sistemas 'simbólicos' son afines a los sistemas isomorfos, es decir, las representaciones o los emblemas, como el Cristo de Thorvaldsen, símbolo de la compasión, o la hoz y el martillo, símbolo del comunismo. En otras palabras, Hjelmslev se refiere en este caso al *isomorfismo entre representante y representado que caracteriza a los llamados signos 'icónicos'* y, por lo tanto, excluye del número de las semióticas gran parte de los sistemas visuales. Esa es la razón por la que nos atenemos a una definición más amplia. En 3.4.9. y en toda la sección 3.6. vamos a ver, por último, que los que Hjelmslev llama sistemas simbólicos son aquellos sistemas cuyas unidades se pueden producir por *ratio difficilis*, y en ese apartado vamos a resolver el problema de la legitimidad semiótica de los sistemas *aparentemente monoplanarios*.

Por último, el hecho de que Hjelmslev haya clasificado también entre los sistemas monoplanarios juegos como el ajedrez demuestra hasta qué punto es susceptible de revisión profunda la definición de los sistemas monoplanarios. Ahora bien, en el ajedrez resulta evidente que la relación entre dos piezas sobre el tablero no es en absoluto *conforme* a la relación de contenido que transmiten. Efectivamente, dadas dos posiciones recíprocas entre, pon-

gamos por caso, Reina negra y Alfil blanco (así como su correlación con la posición de todas las demás piezas del juego), el contenido expreso de dicha relación viene dado por todos los posibles movimientos que puedan ser consecuencia de ella, es decir, de una cadena de soluciones alternativas y, en una palabra, de todo el destino estratégico del juego *desde ese momento en adelante*. Así, pues, podríamos decir que, aun admitiendo que una relación entre dos piezas DENOTE sólo a sí misma, indudablemente CONNOTA toda una serie de movimientos previsible *a los que representa*. Lo que convierte al sistema en BIPLANARIO.

Añadamos, además, que una pieza determinada (en su relación con las demás) *connota posibilidades diferentes para cada uno de los jugadores*, con lo que tenemos una auténtica función semiótica o, mejor, un solo elemento de la expresión que desempeña dos funciones semióticas distintas.

Ahora bien, si volvemos a fijarnos en una secuencia musical, notamos en seguida que una situación determinada anuncia y hace posibles resultados, precisamente porque provoca expectativas distintas, con lo que la música se presenta como sistema semiótico en que cualquier situación expresiva está abierta a interpretaciones diferentes y, por lo tanto, a INTERPRETANTES diferentes. Lo que le atribuye condición BIPLANARIA y NO CONFORME.

2.9.3. Código y reglas combinatorias

Una función semiótica puede definirse en sí misma y en relación con las propias posibilidades combinatorias dentro de contextos diferentes.

A primera vista, podría parecer que la teoría de los códigos deba considerar la función semiótica en sí misma, dado que su inserción en un contexto idóneo es materia de producción de signos. Pero la producción de signos es posible (especialmente en el caso de producción de contextos) sólo gracias a las reglas previstas proporcionadas por el código y con frecuencia el código se entiende no sólo como regla de correlación, sino también como conjunto de reglas combinatorias (en otros términos, se ve el código como competencia y, por lo tanto, no sólo como un léxico, sino también como una gramática, o bien como una gramática que abarca tanto un léxico como una sintaxis).

Así pues, el hecho de que una expresión como /Juan ha triste/ resulte inaceptable DEBE depender del código.

Ciertamente la práctica de la producción y de la interpretación de signos puede volver admisible también la expresión /Juan ha triste/ insertándola en un contexto que la justifique (de igual forma que se puede producir un contexto poético que vuelva aceptable semánticamente el hecho de que las ideas verdes sin color duerman furiosamente). Pero, en cualquier caso, sería una reducción exagerada decir que el código fija sólo el contenido de expresiones como /haber/ y /triste/ sin proporcionar indicaciones sobre sus posibilidades de combinación.

Por consiguiente, es preciso concebir (como hemos hecho) el código como una entidad doble que establece, por un lado, correlaciones semánticas y, por otro, reglas para las combinaciones sintácticas.

Sin embargo, consideramos que la distinción entre *función semiótica en sí misma* y *función semiótica como unidad combinable* no supone una dicotomía en el código.¹³

Efectivamente, un código proporciona (i) una descripción limitada de la función semiótica, de modo que ésta pueda entenderse en su naturaleza biplanaria independientemente de toda clase de contextos; (ii) una definición más rica que

¹³ Según Fillmore (1971), un léxico considerado como parte de una gramática generativa (y, por tanto, un código en la medida en que establece los elementos componenciales de los sememas), entre otras cosas, debe revelar en relación con cada elemento léxico: (a) la naturaleza de la estructura profunda del contenido sintáctico en que puede insertarse el elemento; (b) las propiedades del elemento a que son sensibles las reglas gramaticales; (c) el número de argumentos que el elemento, en caso de que se use como 'predicado', puede requerir; (d) el papel que desempeña cada argumento en la situación, que el elemento, en caso de que se use como predicado, puede indicar; (e) las presuposiciones o las 'condiciones de felicidad' para el uso del elemento, es decir, las condiciones que deben satisfacerse para que se use el elemento del modo adecuado, etc. Como se ve, la representación semántica debería resolver en sí misma el conjunto de las reglas combinatorias. Una expresión como /Giuseppe es hijo de un camión/ se considera semánticamente anómala (aparte de los usos retóricos), porque en la representación semántica de /hijo/ se debe postular una especie de predicado de dos puestos ($P[x,y]$) en que tanto x como y se caracterizan como «+ humano y + varón».

abarca también puntos nodales en que la función semiótica, en sus dos funtivos, puede amalgamarse con otras funciones. En ese sentido se puede evitar la presencia de reglas combinatorias independientes, porque forman parte ya de la representación codificada de la función.

Es decir, que damos por sentado que en la representación de un semema como «amar» debe estar presente tanto una marca sintáctica del tipo $V(x, y)$, que especifica que se trata de un verbo transitivo, y, por lo menos, una marca semántica compleja del tipo «Acción (Sujeto + humano. Objeto \pm humano)», mientras que el semema «comer» debería tener la marca «Acción (S + humano, O — humano + orgánico)». Sólo con esta condición puede parecer /Juan ha comido al abuelo/ semánticamente anómalo (o bien remitir a un contexto cultural diferente en el que se clasifique a los seres humanos entre los comestibles), mientras que se presenta como sintácticamente correcto.

Como una función semiótica, con su superelevación de connotaciones, puede ir regulada por un código o subcódigo, cada código introduce sus propios nudos combinatorios. Al hablar de un tipo tan complejo de competencia social como el lenguaje verbal, no hay que pensar en un solo código, sino en un sistema de códigos interconexos. Se puede incluso admitir que se llame a ese sistema de sistemas de funciones semióticas 'una lengua', con tal de que se pueda aplicar ese término también a otros tipos de códigos sin riesgos de licencia metafórica.

Se ha dicho (Ducrot, 1972) que una lengua no es un código porque no se limita a asociar significantes con significados, sino que, además, proporciona reglas discursivas (que son algo más que simples reglas combinatorias de tipo sintáctico): efectivamente, esta observación está destinada a considerar los problemas pragmáticos como parte de una semántica de los lenguajes naturales. Por consiguiente, es natural que las reglas de una lengua proporcionen también el modo de individuar las presuposiciones y, por lo tanto, todas aquellas porciones de contenido no transmitidas explícitamente por las expresiones. Ducrot sostiene que, mientras que un código debe proporcionar información directa, una lengua sirve también para transmitir presuposiciones, es decir, lo que ya es conocido e indispensable para comprender lo que se dice. Ahora bien,

hemos afirmado que el código, en el sentido más amplio del término, no sólo debe permitir hablar sobre los objetos (función informativa y referencial ligada a los términos sincategoremáticos), sino también mover al destinatario (funciones *imperativas* y *emotivas* ligadas bien a determinadas connotaciones de los términos categoremáticos bien a la capacidad significante de expresiones no categoremáticas), formular preguntas, establecer contactos, etc. (función típica de términos sincategoremáticos). Pero, en ese caso, un código asume todas las funciones que Ducrot atribuye a una lengua, y una lengua sería algo más que un código, si por código se entendiera sólo un artificio que proporcione la posibilidad de transmitir porciones muy limitadas de información para fines puramente referenciales.

En los apartados siguientes vamos a ver que un código (tal como aquí lo entendemos), mediante selecciones contextuales y circunstanciales insertas como nudos combinatorios en la representación de los sememas, plantea muchas suposiciones, no como parte que se puede inferir del contenido transmitido, sino como *condiciones necesarias para la transmisión del contenido*.

2.9.4. *Requisitos del análisis componencial*

Cuando consideramos la doble definición de función semiótica dada en el apartado anterior (en sí misma y en sus posibilidades combinatorias), advertimos que el plano de la expresión tiene una posición privilegiada: cualquier unidad de expresión puede definirse en sí misma no sólo independientemente de las propias posibilidades combinatorias, sino también en sus cualidades materiales de funtuvo.

Una expresión como la palabra /casa/ o una bandera roja en la playa pueden analizarse en sus formantes articulatorios: cuatro fonemas en el caso de /casa/ (que se pueden descomponer en haces de rasgos distintivos) y en el caso de la bandera roja una forma geométrica (resultante de la articulación de elementos euclidianos) y un color (resultante de determinada composición espectral). Estas propiedades físicas (o marcas de la expresión) siguen siéndolo, aun cuando la expresión no se use como tal, es decir, si no va en correlación

como funtivo de otro funtivo: son PROPIEDADES ESTRUCTURALES DE LA SEÑAL.

Si pasamos a considerar a continuación la expresión en sus posibilidades combinatorias, adquiere las llamadas marcas sintácticas, como Masculino, Singular, Verbo, etc. Estas son PROPIEDADES GRAMATICALES del funtivo en cuanto tal. Como es sabido, pueden corresponder o no a marcas semánticas del mismo tipo, pero en esos casos se debe hablar de pura HOMONIMIA METALINGÜÍSTICA.

/Sonne/, hablando gramaticalmente, es Femenino, mientras que */Sole/* es Masculino y, sin embargo, ambas expresiones transmiten una unidad semántica carente de marcas sexuales.¹⁴

Así que resulta claro que las únicas marcas que deben considerarse pertinentes para el análisis de la función semiótica son las que pertenecen al funtivo en cuanto tal. O, por lo menos, en la discusión que viene a continuación sólo vamos a tener en cuenta éstas. En cambio, las marcas estructurales de la señal son pertinentes para los fines de una teoría de la producción de signos en la que se considera también el 'trabajo' físico necesario para producir una enunciación (cf. 3.1.).

Así que ahora podemos intentar concebir un primer modelo analítico de función semiótica:

(i) el significante POSEE algunas marcas sintácticas (Singular, Masculino, Verbo, etc.), que permiten su combinación con otros significantes para producir frases bien construidas y aceptables gramaticalmente, aunque sean anómalas semánticamente (como */el tren ha dado a luz a un niño/*) y para clasificar como inaceptables otras frases, a pesar de que ten-

¹⁴ El hecho de que */Sonne/* provoque ciertas connotaciones a un alemán, mientras que */Sole/* provoca otras a un italiano, quiere decir exclusivamente que con frecuencia algunas marcas sintácticas pueden 'reverberar' marcas semánticas virtuales. El italiano tiene la costumbre de reverberar marcas semánticas de tipo sexual sobre objetos y animales, mientras que el inglés no piensa que */el tren/* deba ser Masculino o */la locomotora/* Femenino. Pero en este caso se trata de procesos retóricos de personificación que, precisamente, semantizan las marcas sintácticas.

drían sentido desde el punto de vista semántico (como /*je est un autre*/).¹⁵

(ii) el significado como semema **ESTA FORMADO POR** marcas semánticas de diferentes tipos que pueden organizarse jerárquicamente. Algunas de dichas marcas pueden o no corresponder (por homonimia metalingüística) a marcas sintácticas (así, es anómalo semánticamente decir /*el tren ha dado a luz a un niño*/, porque /*el tren*/ tiene una marca semántica de «Singular» que parece corresponder a la marca sintáctica homónima, pero tiene también una marca de «Inanimado», que no tiene equivalente sintáctico y que no acepta la amalgama con la marca de «Animado» conexas con el verbo /*dar a luz*/).

(iii) ninguna marca semántica por sí sola realiza una función semiótica; el código asocia un conjunto de marcas semánticas con un conjunto de marcas sintácticas, y ambos conjuntos funcionan como un todo indivisible; lo que significa que el código no suele asociar **MARCA A MARCA** y,

¹⁵ Esa diferencia entre aceptabilidad sintáctica y aceptabilidad semántica queda en la sombra en los primeros desarrollos de la gramática transformacional y aparece, en cambio, con claridad en la gramática generativa. Por ejemplo, McCawley (1971) observa que, si alguien pronuncia la frase /*mi cepillo de dientes está vivo y está intentando matarme*/ (frase claramente correcta desde el punto de vista sintáctico y anómala desde el semántico), no se lo envía a un curso de lengua, sino al psiquiatra. Por otro lado, cuando se dice que las marcas sintácticas deben permitir la correcta combinación de la expresión en el contexto, no se sugiere que el código contemple una regla general aparte, que establezca, por ejemplo, *Frase Nominal = Determinante + Nombre (+ Adjetivo)*. Basta con que la representación sintáctica de una expresión como /*casa*/ establezca

$$N + F (+ D \text{ ---}, \pm \text{ ---} A \text{ ---})$$

en que N representa a Nombre, F a Femenino, D a artículo determinado, A a Adjetivo y las líneas continuas aclaran si el elemento en cuestión va incluido antes o después de la entidad definitiva. Naturalmente, la simple marca sintáctica de N + F puede sobrentender, por regla de redundancia, el resto de la descripción combinatoria. La regla general *Frase Nominal = D + N (+ A)* no es otra cosa que una abstracción estadística.

por lo tanto, no hay homología estrecha entre los componentes de los dos funtivos,¹⁶ lo que permite hablar de correlación 'arbitraria'.

Por tanto, la representación esquemática del significado de un significante determinado (o del esquema transmitido por la unidad de expresión) debería ser como sigue:

/s/ —ms—«S»—d₁, d₂, d₃—c₁, c₂, c₃...

en que /s/ es el significante, *ms* son las marcas sintácticas, «S» es el semema transmitido por /s/, *d* y *c* son las denotaciones y las connotaciones que la componen.

Pero, aunque la representación de un semema fuera así de simple (y admitamos por el momento que lo sea), surgirían varios problemas sobre la naturaleza de los componentes semánticos.

Dado que un semema se compone de un conjunto de componentes más o menos finito y más o menos lineal, los problemas que surgen son: (a) si pueden identificarse dichos componentes; (b) si constituyen un conjunto finito de 'universales semánticos'; (c) si son construcciones teóricas que no requieran un análisis componencial ulterior o construcciones dadas empíricamente por el diccionario, es decir, palabras, definiciones, objetos lingüísticos (o pertenecientes a

¹⁶ Naturalmente, lo que hemos dicho más arriba puede entrar en crisis a causa de la existencia de los llamados signos 'icónicos' en que todos los aspectos de la expresión parecen corresponder por semejanza a aspectos del contenido. En 3.5. y 3.6. hemos intentado dar una solución a ese problema. Por lo que se refiere a los signos reconocidos como arbitrarios, existe una tesis extrema (De Mauro, 1968, 3.4.19. y 3.4.27.), para la que, mientras que los componentes de un sistema fonológico son individuales, un sistema del contenido posee unidades llamadas 'noemas lexicales' que pueden descomponerse en unidades menores llamadas 'hiposemas', equivalentes a los lexemas, pero no permite la individuación de otros componentes semánticos dignos de relieve, excepto en casos muy particulares como los sistemas científicos. Consideramos que negar una correspondencia marca a marca entre funtivos no conduce necesariamente a negar la articulación interna de los sememas.

otros sistemas semióticos); (d) por último, si su interconexión es suficiente para definir un semema y cómo puede insertarse éste en el contexto (es decir, cómo puede eliminarse contextualmente la ambigüedad del significado).

2.9.5. Algunos ejemplos de análisis componencial

Por lo que se refiere al punto (i) del apartado anterior, Hjelmslev (1843) ya había propuesto la posibilidad de describir un número ilimitado de entidades del contenido usando un número limitado de FIGURAS, es decir, de rasgos combinatorios universales. Así, dadas cuatro marcas elementales como «ovino», «porcino», «macho» y «hembra», se podrían combinar unidades mayores como «carnero», «cerda», «oveja» y «puerco», y las figuras elementales quedarían disponibles para combinaciones posteriores.

Por lo que respecta al punto (ii), Chomsky (1965) definió las marcas sintácticas como un conjunto finito de componentes de los que dependen las 'reglas de subcategorización' (se trata de la regla de la subcategorización de los verbos Transitivos e Intransitivos que explica por qué *John found sad* [«John encontrado triste»] sería gramaticalmente inaceptable). Con relación a los componentes semánticos, que dan origen a las 'reglas selectivas', Chomsky advertía que el concepto de 'elemento léxico' presupone una especie de vocabulario universal fijo en función del cual se caracterizan los diferentes objetos; por tanto, los rasgos selectivos serían 'universales' y 'limitados' o deberían postularse como tales. Desgraciadamente, los únicos ejemplos de dichos rasgos de que disponemos en los textos chomskyanos son tan 'universales', que apenas sirven para diferenciar un obispo de un hipopótamo (porque uno de los dos no tiene el rasgo de «Humano»), pero no sirven para diferenciar un hipopótamo de un rinoceronte. Esa dificultad impone la exigencia de rasgos más analíticos.

Por ejemplo, según Pottier (1965), el semema «sillón» puede analizarse como «para sentarse», «con patas», «para una persona», «con respaldo», «con brazos», mientras que el semema «diván» sólo tiene los dos primeros rasgos, carece del tercero y puede tener o no tener los dos últimos. Pottier consigue establecer una matriz combinatoria de rasgos cuya ausencia y presencia caracterizan también a la banqueta, al *pouf*, a la silla, pero los rasgos de la matriz son tan poco 'universales' que resultan *ad hoc*: por tanto, no caracterizan nada que no sea un mueble concebido

para sentarse y requieren además que se los analice, a su vez, semánticamente.

La semántica estructural de Greimas (1966) intenta señalar rasgos muy 'universales' que al mismo tiempo sean construcciones teóricas que no requieran un análisis ulterior, o que permitan un análisis ulterior sólo en el sentido de que cada rasgo, que forma parte de una pareja en oposición dominada por un eje, puede convertirse, a su vez, en el eje de una pareja en oposición subyacente. Es conocido el ejemplo que se refiere al sistema de la espacialidad (fig. 14):



Figura 14

Los términos en cursiva y entre paréntesis son lexemas caracterizados por la presencia de los rasgos semánticos en cuestión: por tanto, la pareja *ancho/corto* se caracteriza por los 'semas' (o marcas semánticas) de perspectiva, horizontalidad, dimensionalidad y espacialidad.¹⁷

Las limitaciones del sistema parecen consistir en el hecho de que el repertorio potencial de los rasgos no es del todo finito. Basta con pensar en lo que ocurre al pasar al sistema de la temporalidad o a sistemas de valores (Bueno, Malo, Aceptable, Inaceptable) para comprender que la serie de los rasgos debería extenderse como una galaxia de estructura imprecisa.

¹⁷ Greimas entiende por /lexema/ la manifestación de una expresión en cuanto caracterizada por varios semas; en cambio, llama /semema/ no a la globalidad de dichos semas, como estamos haciendo en este libro, sino a un 'efecto de sentido' determinado, o un recorrido de lectura particular del lexema. En otros términos, Greimas llama lexema a lo que aquí llamamos semema y semema a lo que aquí llamamos recorrido de lectura o sentido.

El método de Greimas resulta muy útil para explicar el hecho de que un semema permite sustituciones retóricas: cuando Greimas demuestra que un lexema como /cabeza/ tiene un 'núcleo sémico' con unidades nucleares como «extremidad» y «esfericidad», nos ayuda indudablemente a comprender el hecho de que, dando preferencia a una u otra unidad nuclear, se pueden constituir metáforas como /cabeza de alfiler/ o /cabeza de puente/. Por consiguiente, es cierto que un análisis semántico debe considerar unidades sémicas de este tipo, pero la solución no parece todavía satisfactoria.

Por tanto, parece necesario ampliar el concepto de marca semántica, aunque pueda ser a expensas de su universalidad y limitación.

2.9.6. Una primera definición del semema

Un significante denota y connota varias unidades semánticas y algunas de éstas se excluyen mutuamente. Lo que significa que en el interior del semema se perfilan 'recorridos' que se excluyen mutuamente y que producen incompatibilidades semánticas.

Mientras que la decisión sobre la elección del 'recorrido' o 'lectura' o 'sentido' al que hay que dar preferencia es materia para la producción e interpretación de signos, las condiciones estructurales de dicha elección son materia para la teoría de los códigos. Así, pues, una teoría de la interpretación o eliminación de la ambigüedad del semema se basa en una teoría de su naturaleza componencial.

/Mus/ puede denotar «ser vivo» con respecto al eje 'animado vs inanimado', «roedor» con respecto a un sistema de ejes zoológicos, «peligroso» con respecto al eje que establece la compatibilidad de algo con las condiciones de vida humanas.

En otras palabras, un significante / s_2 / puede denotar la posición α_2 y β_2 en dos ejes diferentes, y, a causa de esas denotaciones, connotar posiciones contradictorias γ_1 y γ_3 en otro eje semántico, connotando acaso, a través de la mediación de γ_1 tanto ε_1 como ζ_1 , en otros dos ejes, y así sucesivamente (fig. 15).

Lo que equivale a decir con Greimas (1966) que el lexema (para nosotros el semema) es el lugar de la manifestación y del encuentro de semas que proceden de categorías y sistemas sémicos diferentes y que guardan entre sí relaciones jerárquicas, es decir, hipotácticas.

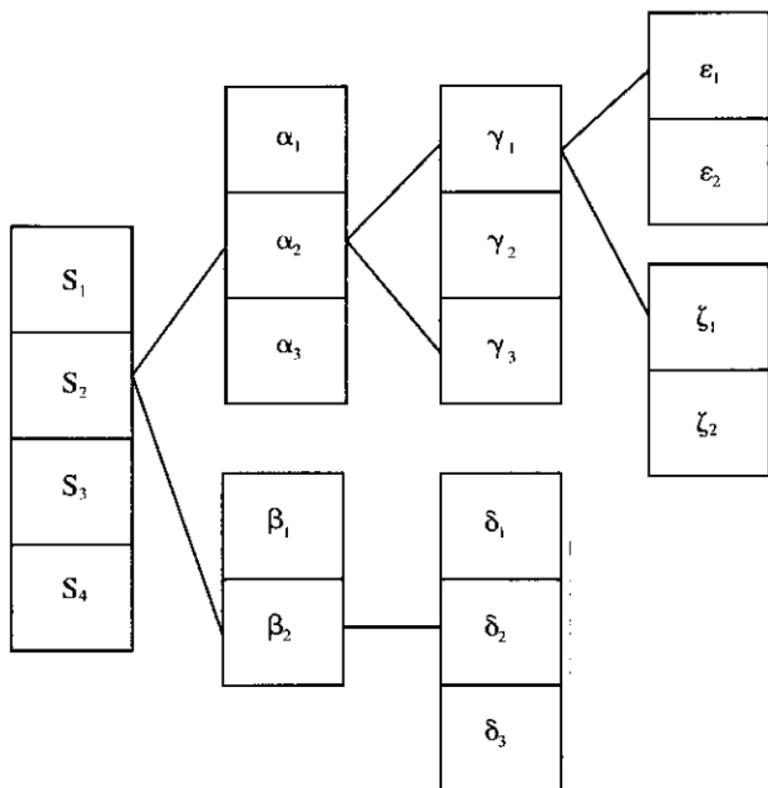


Figura 15

Así, S_2 'pesca' en varias posiciones, no necesariamente compatibles una con otra, en ejes semánticos distintos, en campos o subsistemas diferentes.

Lo que significa también que el código ofrece al hablante una competencia que incluye una serie muy amplia de campos semánticos. Estos pueden superponerse y oponerse de muchas formas, hasta el punto de hacer posibles situaciones diferentes. Por ejemplo:

- (i) el hablante conoce todas las denotaciones y las conno-

taciones posibles del semema «S₂» transmitido por el significante /s₂/ y, por lo tanto, cuando recibe este último, tiene en cuenta debidamente todas sus posibles ambigüedades;

(ii) un hablante B tiene un conocimiento incompleto del código y cree que «S₂» se puede representar como « $\alpha_2, \gamma_1, \epsilon_1$ » sólo en caso de no tener en cuenta debidamente las otras interpretaciones posibles y de exponerse a numerosos equívocos, tanto cuando se expresa como cuando interpreta las expresiones ajenas.

Esta definición de la representación semántica del semema puede parecer satisfactoria y podría ser correcta, si se inspirara en una teoría formalizada de modo más estricto; o bien requeriría que se definiera la competencia de todas las posibles correlaciones codificantes, de modo que dicha competencia se asemejara más a una enciclopedia que a un diccionario. En 2.10.2. vamos a discutir esas dos opciones posibles.

2.10. EL MODELO KF

2.10.1. Solteros

Uno de los más logrados modelos de análisis componencial ha sido indudablemente el de Katz y Fodor (1963), posteriormente revisado por Katz y Postal (1964) y que de ahora en adelante vamos a llamar modelo KF. A pesar de sus límites (reconocidos incluso por uno de sus autores, cf. Katz, 1972), dicho modelo ha provocado tantas discusiones y refutaciones,¹⁸ que nos parece útil tomarlo como punto de partida para un Modelo Reformulado posterior.

A pesar de su notoriedad, es útil reproducir el modelo KF en la figura 16, para tener a la vista el análisis componencial de /bachelor/ («soltero») que ha vuelto a la semántica del último decenio paranoicamente obsesionada por jóvenes célibes y por focas sexualmente infelices.

En el diagrama (que desde ahora vamos a llamar *Arbol KF*) existen *syntactic markers* («indicadores sintácticos»), no colocados entre paréntesis (que pueden incluir categorías como Animado, Numerable [*Count*], Nombre Común). Entre paréntesis van los *semantic markers* («indicadores semánticos»), identificables con lo que otros autores llaman *semas* y que indudablemente pueden ser de número limitado, como quería Hjelmslev. Entre corchetes van lo que los autores del modelo llaman *distinguishers*.

Por último, vienen las *selecciones restrictivas*, simbolizadas aquí por letras griegas entre paréntesis en forma de ángulo. Por selecciones restrictivas se entiende “*a formally expressed necessary and*

¹⁸ Entre las más significativas, señalemos Weinreich (1965) y varios textos en Steinberg & Jakobovits (1971). Cf., además, la bibliografía que figura en Katz, 1972.

sufficient condition for that reading to combine with other” (Katz y Postal, pág. 15). Un “reading” (“lectura”) es la elección de un «path» («trayectoria»), es decir, un SENTIDO DE LECTURA. Según el contexto, los diferentes componentes semánticos se combinan con los de los demás lexemas presentes, para hacer plausible o no una frase como /a married man is no more a bachelor/ (“un hombre casado ya no es soltero”) o bien /my husband is a Bachelor of Arts/ (“mi marido es licenciado en letras”).

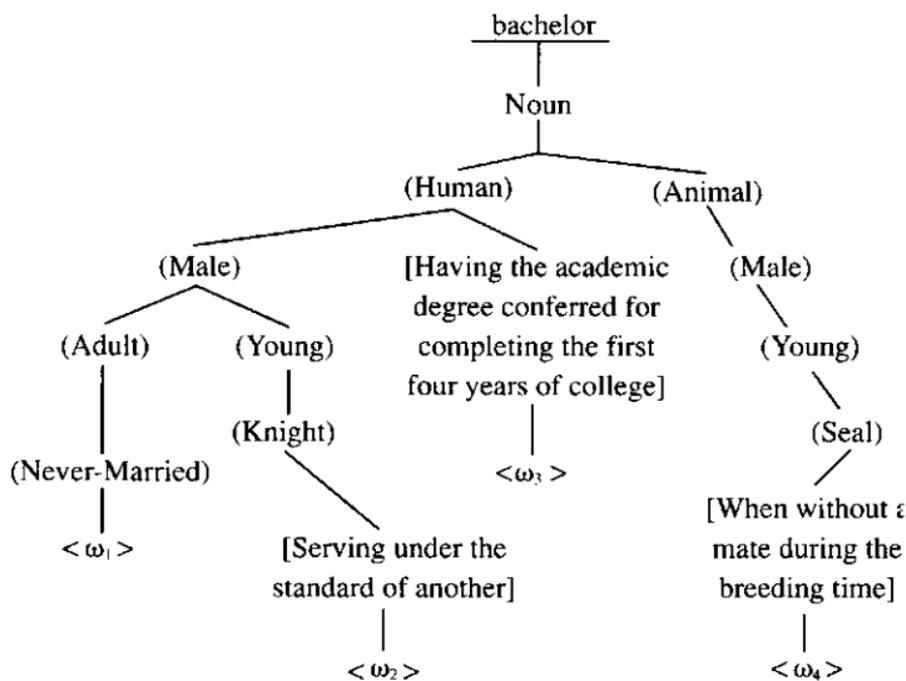


Figura 16

La posibilidad de combinar el lexema en el contexto viene dada por una serie de *projection rules* (“reglas de proyección”), por las que ante la frase /the man hits the colorfull ball/, una vez asignados a cada lexema sus componentes semánticos, se puede construir una serie de lecturas diferentes de la frase. De hecho, /colorfull/ tiene dos marcas semánticas (*Color* [“color”] y *Evaluative* [“Evaluation”]), tiene dos *distinguishers* (*Abounding in contrast or variety of bright colors* [“Rico en contraste o variedad de colores vívidos”] y *Having distinctive character, vividness or picturesqueness* [“Dotado de carácter, viveza o pintoresquismo distintivos”]), y, por un lado, tiene restricciones selectivas como [*Physical object*] (“Objeto físico”) V [*Social Activity*] (“Actividad

social”) y, por otro, como [*Aesthetic object*] (“Objeto estético”) V [*Social Activity*].

Hasta que no se haya determinado con qué componentes semánticos de /ball/ debe entrar en contacto ese adjetivo, no se sabrá cuáles son los *amalgamated paths* que conducen a interpretar el sintagma /colorfull ball/ como: (a) “actividad social dedicada al baile, rica en colores”; (b) “objeto de forma esférica, rico en colores”; (c) “proyectil sólido lanzado por instrumentos de guerra, rico en colores”; (d) “actividad social dedicada al baile, vivaz y pintoresca”. Y así sucesivamente hasta realizar la lectura múltiple y total de toda la frase.

En este caso el *sentido* se concreta como una *elección binaria* que el destinatario de la frase realiza entre las diferentes ramificaciones componenciales posibles de los lexemas. Si el significado del lexema era el conjunto de su denotación y de sus connotaciones, el sentido que se le atribuye es un recorrido selectivo (que procede mediante afirmación y negación). Sobre este aspecto del sentido como elección, que emparenta también a los niveles superiores de la semiótica con el nivel del análisis informacional de la señal, volveremos a hablar en 2.15.

Katz y Fodor precisan que los componentes semánticos no deben depender, para ser interpretados, de la situación o circunstancia (que llaman *setting*), en que la frase se pronuncia. Efectivamente, como se ve, indican diversas formas posibles de eliminar la ambigüedad, pero su teoría semántica no pretende determinar cuándo, cómo y por qué se aplica (usa) la frase en un sentido y cuándo en otro. La teoría está en condiciones de explicar si, y por qué, tiene una frase muchos sentidos, pero no en qué circunstancias debe perder su ambigüedad, ni de acuerdo con qué sentido.

El modelo KF intenta explicar muchos problemas semánticos sin recurrir a una teoría extensional (a pesar de que muchos lo hayan interpretado, y *pour cause*, como modelo extensionalista, pero Katz, 1972, recalca vigorosamente el proyecto intensionalista). No obstante, el modelo se niega a considerar ciertos problemas que es lo único que podría abrirle el camino hacia la solución de las cuestiones que desearía resolver.

Por tanto, vamos a intentar elaborar aquí una especie de *cahier de doléances* para determinar los requisitos fundamentales de un Modelo Reformulado. Podemos resumir dichas *doléances* en seis puntos:

- (i) el modelo KF tiene los límites de un diccionario (cf. 2.10.2.);
- (ii) las marcas semánticas son entidades platónicas (cf. 2.10.3.);
- (iii) no se tienen en cuenta las connotaciones (cf. 2.10.4.);
- (iv) no se prevén los contextos (cf. 2.10.4.);
- (v) los *distinguishers* muestran impureza extensional (cf. 2.10.5.);
- (vi) el modelo describe sólo expresiones verbales y términos categoremáticos (cf. 2.10.5.).

Examinemos uno por uno dichos puntos.

2.10.2. Diccionario y enciclopedia

El modelo KF representa la competencia ideal de un hablante ideal: efectivamente, tiende a formular un diccionario elemental que no puede explicar la competencia socializada en la vivacidad de sus contradicciones. La diferencia entre una competencia ideal y una competencia 'histórica' es la existente entre **DICCIONARIO** y **ENCICLOPEDIA**.

En una crítica suya al modelo KF, Wilson (1967) sostenía que una teoría semántica debe considerar las creencias efectivas, arraigadas contradictoria e históricamente, en lugar de limitarse a construcciones intemporales e inmutables. Katz (1972) le responde que lo que Wilson exige, en lugar de un diccionario semántico, es una especie de enciclopedia que presente todas las opiniones comúnmente compartidas sobre los referentes de una palabra. Objeción que no debería impresionar, sino, al contrario, inclinar a aceptar la perspectiva de Wilson, siempre que, evidentemente, las opiniones de que se habla no se entiendan como opiniones sobre los referentes de las palabras, sino como definiciones culturales que una cultura proporciona de todas sus unidades de contenido. En 2.11. vamos a mostrar que esas opiniones diferentes pueden repre-

sentarse como recorridos diferentes de un semema y que el código puede prever esa diversidad.

Katz (1972, pág. 75) objeta que, en tal caso, habría que considerar las palabras como algo extremadamente mutable, dado que continuamente habría que incluir en la representación semántica de un elemento léxico nuevos descubrimientos sobre el mundo, convertidos en materia de conocimiento común. Lo que —estamos de acuerdo— representa una tarea de envergadura: pero desgraciadamente dicha tarea es precisamente la que una cultura lleva a cabo continuamente, enriqueciendo y criticando sus propios códigos (como veremos en el capítulo 3).

Así, pues, la teoría de la competencia ideal de un hablante ideal que Katz se preocupa de defender contra el ataque de la interacción histórica y social puede originar una construcción formal elegante pero corre el peligro de no tener ninguna utilidad, ni siquiera para un editor de diccionarios, dado que el editor no hace otra cosa que poner al día su producto para adaptarlo precisamente al estado actual de la lengua. Aunque a veces la historia de la lengua dependa de la existencia de diccionarios, por fortuna también se puede decir lo contrario.

A Katz le preocupa, y con razón, que el concepto de 'opinión corriente' introduzca en la teoría semántica todas las modificaciones idiosincrásicas debidas a la experiencia cotidiana del hablante. Pero está claro que bastaría con dar esta otra formulación a las exigencias de Wilson: la sociedad debe CODIFICAR o reconocer de algún modo e INSTITUCIONALIZAR las opiniones corrientes, aunque éstas sean muy difusas. Katz se pregunta a partir de qué habría que reconocer la legitimidad de una nueva opinión sobre el significado de una palabra. La respuesta es: a partir de aquello a lo que se refiere Katz al sostener que un /*bachelor*/ es un hombre no casado y no una pasta dentífrica. Es decir, a partir de aquello que permite no sólo a una enciclopedia, sino también a un modesto diccionario, registrar el hecho de que el cuerpo social asocia estadísticamente un elemento léxico determinado a un significado determinado, y cambia de significado en ciertos contextos sintagmáticos específicos y registrables.

Naturalmente, de la elaboración de una teoría semántica más semejante al modelo de la enciclopedia que al del diccionario se siguen ciertas consecuencias, como la pérdida de cierta perfección formal en la descripción (como mostraremos en 2.12. y en 2.13. al hablar del Modelo Q). No sólo eso, sino que, además, nos encontramos ante la necesidad

de manejar 'fuzzy concepts' y todo un repertorio de categorías que no se pueden asimilar a las de la lógica formal (cf. Lakoff, 1972).¹⁹

2.10.3. Las marcas semánticas como interpretantes

La *doléance* (ii) imputa al modelo KF un 'platonismo' de las marcas semánticas. Efectivamente, en 2.9.5. hemos visto lo difícil que es imaginar un conjunto finito y universal de construcciones teóricas capaces de explicar todos los matices semánticos. El modelo KF propone inicialmente sus propias marcas como construcciones teóricas puras que en principio no deberían someterse a un análisis componencial posterior, dado que una marca es el *explicans* del semema y no otro *explicandum*. No obstante, el propio Katz (1972, pág. 44) habla de reglas de redundancia que postulan un análisis posterior de cada uno de los componentes (dado que suponen, por ejemplo, que, dada la marca «Humano», va implícita la marca «Animado»), y, por lo tanto, plantea indirectamente el problema de la INTERPRETACION DE LOS INTERPRETANTES.

La regla de la redundancia impone que, dada en una representación semántica de /silla/ la marca «móvil», esta última "incluya", a su vez (aunque por razones de espacio no se la represente) la marca «artefacto», que, a su vez, podrá analizarse en «objeto» + «físico» + «inanimado», etc. Para Katz, las reglas de redundancia son puros artificios operativos destinados a simplificar

¹⁹ Lakoff presenta los 'fuzzy concepts' ya estudiados por L. Zadeh (*Toward fuzziness in computer systems*, Preprint Dept. of Electrical Engineering and Computer Science, University of California, Berkeley, 1969; *Towards a Theory of Fuzzy Systems*, Electronic Research Laboratory, U. of Cal., Berkeley, 1969) y por G. C. Moisil (*Leçons sur la logique du raisonnement nuancé*, Urbino, 1972, manuscrito), como conceptos cuyos límites son vagos y están sometidos a cierta graduación. El ejemplo típico es el concepto de «ave» que parece aplicarse plenamente al águila, menos al ánade, casi nada a la gallina, y supone, por tanto, una especie de predicación 'graduada' (el lenguaje natural no conoce aves *tout court*, sino aves al 10 % y aves al 5 %).

la representación, pero no se puede evitar la consecuencia teórica que de ella se deriva: las reglas de redundancia son un requisito de la teoría que tiende a complicar potencialmente hasta el infinito el análisis del semema, con lo que cada marca se presenta como el punto de origen de una nueva representación. Como en ese caso cada marca debe ser interpretada por otras marcas (que hacen de interpretantes de ella), surge el problema de dónde hay que detenerse y, por lo tanto, de si los interpretantes constituyen un conjunto finito o se identifican con esa infinita recursividad de los productos de la semiosis sugerida por Peirce (cf. 2.7.3.).

2.10.4. *Las marcas connotativas y los 'settings'*

La *doléance* (iii) se refiere a las connotaciones. El modelo KF se detiene en los *distinguishers* y no da idea de las posibles connotaciones del sistema, con lo que se propone como representación estrictamente denotativa. En ese sentido proporciona las reglas para un diccionario bastante elemental del tipo del usado por los turistas en un país extranjero, que permite pedir un café o un filete, pero no 'hablar' verdaderamente una lengua determinada.

De ese modo se sacrifican muchos recorridos posibles. Existen subcódigos bastante difusos en virtud de los cuales, por lo menos en la civilización occidental, /soltero/ puede connotar bien «disoluto» bien «joven deseable» o incluso «libertino con *garçonnière*». En determinados subuniversos semánticos (piénsese en el teatro de *pochade*) recaen sobre el soltero autorizadísimas connotaciones de simpatía o de antipatía y auténticas marcas 'axiológicas' (del tipo de «Bueno» o «Malo»). Además, considérese que una representación semántica satisfactoria exigiría que /soltero/ connotase también lo contrario de su antónimo: «—casado».

Por último, una teoría semántica que desee colocarse al servicio de una semiótica general, y no de una simple lexicografía limitada a los usos verbales, debe considerar que un semema posee también connotaciones extrañas al sistema semiótico en que se expresa el significante. Es decir que, en otros términos, la palabra /perro/ connota con frecuencia la imagen de un perro y negar la normalidad de semejantes re-

botes connotativos significa limitar de forma inaceptable el análisis intensional del contenido.

Con respecto a esto, la objeción de mentalismo no se sostiene. Efectivamente, no estamos hablando de asociaciones o imágenes mentales (aunque no se las debería subvalorar): estamos hablando de correlaciones formuladas en términos culturales. Nos referimos al hecho de que en cualquier enciclopedia, cuando se habla (en términos verbales) del perro, se interpretan las descripciones verbales con descripciones icónicas: por consiguiente, se establece una correlación entre la palabra /perro/ y las imágenes de uno o más tipos de perros. Imágenes y palabras se remiten mutuamente en términos abstractamente culturales, independientemente de que una mente humana realice esa asociación.

Así, pues, una vez aceptado el modelo KF, hay que exigir que toda la vasta familia de los interpretantes de un término encuentre un lugar entre las ramas de su árbol. Pero, en tal caso, resulta difícil asignar la responsabilidad de las relaciones semánticas y de la amalgama exclusivamente a las marcas semánticas (como ocurre en la teoría KF) y considerar los *distinguishers* como puntos terminales a que se llega, cuando ya se han realizado las amalgamas contextuales.

Por último, a propósito de las connotaciones, ya hemos dicho en 2.9.6. que una expresión 'pesca' en diferentes ejes semánticos, con lo que coloca a veces en contradicción sus propias connotaciones. En esos casos la elección entre una y otra connotación debe estar motivada por factores contextuales o circunstanciales. Lo que nos conduce a la *doléance* (iv): el modelo KF se niega a considerar los 'settings' y con ello no consigue explicar por qué un término determinado, en caso de ser expresado en una circunstancia determinada, o de ir inserto en un contexto lingüístico específico, adquiere uno u otro de sus sentidos de lectura.

Los autores aclaran con mucha precisión que no se interesan por ese problema, pero deberían hacerlo. Efectivamente, ahí se presenta el eslabón perdido entre la teoría de los códigos y la teoría de la producción de signos y ese eslabón perdido es en realidad el espacio de una intersección, pues, si no, tendríamos dos conjuntos teóricos carentes de un vínculo que garantice su funcionalidad mutua.

Ahora no vamos a preocuparnos de criticar en este apartado la teoría de los *settings*, tal como la evoca reductivamente, y después la elude, el modelo KF. Será preferible continuar con el tema en 2.11., donde veremos las ventajas que reporta a una teoría de los códigos y a su Modelo Reformulado el hecho de integrar en su marco teórico la teoría de los contextos y de las circunstancias, con lo que se elimina un hiato entre la llamada semántica y la llamada pragmática.

2.10.5. *La naturaleza espuria de los 'distinguishers'*

Veamos ahora la *doléance* (v). En el modelo KF los *distinguishers* figuran como elementos espurios que parecen deber corregir la insuficiencia de las marcas, recurriendo a una definición más completa, pero desgraciadamente *ad hoc*. Puesto que dicha definición es siempre algo lingüísticamente (mejor dicho, metalingüísticamente) más complejo que las marcas y que el propio semema entero que explica, nos encontramos ante el discutible resultado de haber explicado lo más simple con lo más complejo.

Si después pasamos a verificar la teoría más completa de los *distinguishers* (la elaborada por Katz, 1972), vemos que éstos resultan ser una solución extensionalista introducida en una teoría intensionalista para ampliar sus límites supuestos. Si las marcas fueran puras construcciones teóricas que requirieran un análisis ulterior (aunque a dicho requisito se oponga la regla de la redundancia), debería considerárselas categorías intensionales capaces de preservar la teoría de intrusiones extensionalistas. Pero los *distinguishers*, a diferencia de las marcas, no se definen como puras construcciones teóricas, sino que, por el contrario, resultan ser definiciones muy complejas; ¿cuál es, entonces, su función en la teoría? Katz (1972) nos dice que no son propiedades intensionales del semema, sino ¡descripciones del referente concreto a que pueden aplicarse las diferentes lecturas! En otras palabras, dado un sentido de lectura que proporcione la descripción intensional de un «Animal, Macho, Joven y Foca», la representación semántica advierte que es posible aplicar tal entidad semántica a las focas macho que durante el período de los amores no encuentran una compañera.

La primera deficiencia de la solución viene dada, obviamente, por la mezcla de un criterio extensional con uno intensional; pero el resultado más peligroso es el de que, sin esa descripción extensional, nada distingue a una foca emparejada de un 'soltero', excepto el hecho de que al segundo se le llama precisamente /soltero/.

Así, la teoría, presentada como intensionalista, se contradice por una *petitio principii*, dado que sin indicaciones extensionales no son en absoluto las marcas semánticas las que proporcionan el significado del lexema, sino *¡el nombre unido al referente!*

No obstante y curiosamente, otro recorrido de lectura de /*bachelor*/ establece que puede ser un «Varón Humano Adulto No Casado». ¿Por qué razón «No Casado» es una marca (y, por lo tanto, una construcción intensional teórica), mientras que «que no ha encontrado compañera durante el período de los amores» no lo es (y se lo clasifica como *distinguisher*)? «No Casado» es una marca que puede interpretarse como «que no ha encontrado o no quiere buscar una compañera fija»; mientras que «que no ha encontrado una compañera, etc.» es un *distinguisher* que puede interpretarse como «No Emparejado» (por tanto, clasificable como marca). ¿Por qué a uno se lo considera construcción teórica y al otro no? Desde luego, no porque el soltero humano lo sea durante todo el año, mientras que el soltero animal lo sea sólo en el período de los amores; ambas situaciones son transitorias y, por otra parte, se trata sólo de definir una duración diferente de la estación de los amores para los humanos y para los animales...

Katz dice que los *distinguishers* son "puras distinciones denotativas" (en las que 'denotativo' se usa en el sentido extensionalista tradicional) y que "marcan puras distinciones perceptivas entre referentes de sentido igual conceptualmente... Por lo que sólo una teoría general de la actuación lingüística, que incorpore e integre competencia lingüística y mecanismos perceptivos, puede connotar los *distinguishers* en el vocabulario de la teoría perceptiva que a ellos correspondan" (1972; pág. 84). Katz tiene razón al decir que una teoría de la competencia (que, por cierto, es nuestra teoría de los códigos) sólo puede dar instrucciones sobre cómo usar las palabras para referirse a estados del mundo. Pero restringe más de la cuenta los límites de dicha teoría. Releamos la frase citada más arriba: ¿qué significa "referentes de sentido igual conceptual-

mente"? Un referente, como tal, no "tiene sentido". Es un estado del mundo.

Como máximo, podríamos definirlo como *el* sentido de un signo (que, si no, estaría vacío), cuando dicho signo se refiere a ese referente. Pero sabemos perfectamente que Katz rechaza esa teoría, según la cual el significado de un signo sería su referente. Por consiguiente, el único modo de interpretar la expresión "referente de sentido igual conceptualmente" es que un referente dado, pero que se lo pueda percibir como tal, debe ir incluido en una categoría preestablecida y, por lo tanto, en una construcción cultural que es el propio semema (véase un desarrollo de una teoría semiótica de la percepción en 3.3.). Desde luego, en ese momento ese "sentido conceptualmente idéntico" podrá analizarse COMO SENTIDO, a la luz del aparato categorial de una teoría semántica.

Pero, en ese caso, en lugar de los *distinguishers*, el árbol componencial deberá dar otra descripción intensional y, por lo tanto, una nueva red de marcas semánticas. En ese caso, los *distinguishers* irán sometidos a las mismas reglas de redundancia que regulan el análisis semántico ulterior de cada una de las marcas. En resumen, o el objeto de una teoría de la percepción es una construcción o no lo es: si lo es, como dice Katz, en ese caso debe poder describirse mediante una teoría semántica, precisamente a partir de ese principio de efabilidad general que Katz defiende a propósito del lenguaje verbal. Si una construcción perceptual no puede describirse mediante una teoría semántica, ¿qué razones vamos a tener, entonces, para usar una palabra (con los sentidos que abarca) y aplicarla como nombre a un objeto de la percepción? Como vamos a ver en 3.3.5., también los actos de referencia consisten en establecer que un significante al que un código asigna determinadas propiedades semánticas puede aplicarse a una idea a la que otro tipo de código asigne un conjunto de propiedades físicas o perceptivas: y el segundo puede ser nombrado por el primero, de igual forma que ambos pueden ser nombrados por un metalenguaje común, precisamente en virtud de esos requisitos.²⁰ Pero lo que vuelve irresoluble el problema de los *distinguishers* en el marco de la teoría de Katz es la falta de un concepto articulado de interpretante.

²⁰ Katz (1972, pág. 85) dice que "si los elementos en cuestión son marcas semánticas, en ese caso la distinción que indican es de tipo

Katz, por ejemplo, dice que un *distinguisher* no es una construcción conceptual porque puede ser también un dato perceptivo como la sensación de rojo: "Es difícil que una cualidad como el ser rojo sea susceptible de análisis conceptual" (1972, pág. 87).

Ahora bien, aparte de que, si la sensación de rojo es una construcción estudiada por una teoría de la percepción, debe haber también un modo de analizarlo conceptualmente —como ocurre, efectivamente, cuando se define el tono de rojo como la porción del espacio espectral que va de 650 a 800 milimicras—, Katz no consigue seguir adelante, porque no piensa que las marcas semánticas no son sólo 'palabras' (ni tampoco construcciones teóricas que puedan traducirse sólo mediante palabras), sino que son INTERPRETANTES. En ese caso, la representación semántica de la palabra /rojo/ debe incluir entre sus ramificaciones también algún registro mnemotécnico de un dato sensorial. Hipótesis que no compromete la pureza teórica de la teoría de los códigos, porque también rojo como dato cultural puede definirse semánticamente como unidad cultural, no sólo porque se puede descomponer totalmente en sus formantes espectrales, sino también porque se puede sistematizar (y de hecho está sistematizado) como *posición en un campo de los colores* (y, en cuanto tal, se puede distinguir culturalmente de los demás colores). *Un color es simplemente el miembro de un n-tuplo de antónimos*. El color x no puede reconocerse como tal, si no va inserto en un campo de oposiciones semánticas, de igual forma que «humano» no puede comprenderse, si no va inserto en su propio campo de oposiciones.

La incapacidad de aceptar como marca lo que no es traducible verbalmente en sinónimos o paráfrasis conduce a la *doléance* (vi), que concierne a la aplicabilidad del modelo KF

conceptual. En cambio, si son *distinguishers*, esa distinción es perceptiva (lingüísticamente refleja)". Pero si una distinción perceptiva puede ser "lingüísticamente refleja", debe suponer también una distinción conceptual. Katz podría poner la objeción de que existen elementos perceptivos nominales a través de una palabra, pero son analizables conceptualmente, como, por ejemplo, //rojo//. Lo que sería peligrosísimo, porque querría decir que existen palabras que reflejan conceptos y son susceptibles de análisis semántico y otras que reflejan percepciones y no son analizables semánticamente. Lo que sería otro modo de establecer una diferencia entre términos categoremáticos y sincategoremáticos. Pero eso conduce a una teoría semántica coherente a la bancarrota completa. Y, además, ¿por qué razón habría /joven caballero/ de referirse a una experiencia perceptiva y /adulto/ no?

a los artificios no verbales o a los artificios verbales pero sincategoremáticos. Está claro que el modelo KF no es aplicable a tales artificios expresivos y, por lo tanto, no sirve para una teoría general de los códigos semióticos. Es muy cierto que sus autores no han pretendido nunca elaborar una semántica que vaya más allá de la explicación de problemas lexicográficos, pero aquí no estamos discutiendo tanto sus intenciones cuanto la utilidad de su modelo para nuestros fines. Por lo cual, en lugar de discutir sus deficiencias y demostrar su inaplicabilidad a objetos a los que verdaderamente no estaba destinado, pasaremos a demostrar que un Modelo Reformulado resulta, en cambio, de mayor ayuda incluso para este escollo.

2.11. EL MODELO SEMANTICO REFORMULADO (MSR)

2.11.1. Organización del semema

El Modelo Semántico Reformulado pretende insertar en la representación semántica todas las connotaciones codificadas que dependen de las denotaciones correspondientes, junto con las SELECCIONES CONTEXTUALES y CIRCUNSTANCIALES.

Dichas selecciones distinguen los recorridos de lectura del semema como enciclopedia, y determinan la asignación de muchas denotaciones y connotaciones. No son materia de conocimiento empírico y *ad hoc* de los referentes, sino elementos de información codificada, es decir, unidades semánticas del mismo tipo que las marcas, sólo que desempeñan una función de CAMBIO DE VIA (en el sentido ferroviario de esta expresión).

La figura 17 representa una función-tipo, tan enciclopédicamente compleja como para mostrar diferentes géneros de clases de recorridos de lectura organizados de formas diferentes:

Las *ms* son las marcas sintácticas (que aquí no ponemos en discusión); las *d* y las *c* son denotaciones y connotaciones (en el sentido de 2.9.1.); (*cont*) son selecciones contextuales, que dan instrucciones del tipo de: “cuando encuentres (*cont*_a) usa las *d* y las *c*, en los casos en que el semema esté asociado contextualmente con el semema «a»”; [*circ*] son selecciones circunstanciales que dan instrucciones del tipo: “cuando encuentres [*circ*_a] usa las *d* y las *c* que siguen, en los casos en que el significante que corresponde al semema vaya acom-

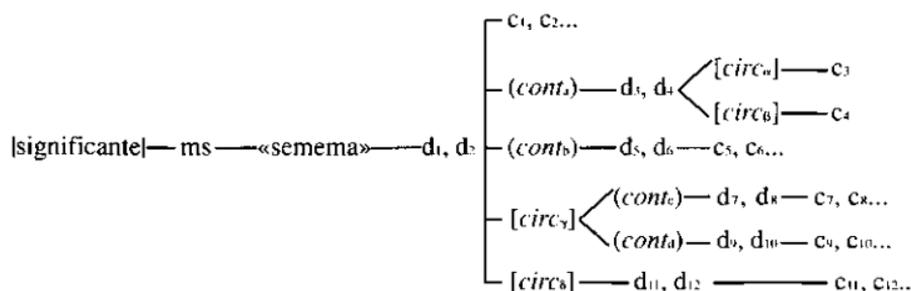


Figura 17

pañado situacionalmente del fenómeno o del objeto //a//, que debe entenderse como un significante perteneciente a otro sistema semiótico”. Veamos ahora las consecuencias teóricas de dicho modelo.

(i) Las marcas sintácticas, con las reglas de subcategorización que implican, pertenecen a la expresión y no al contenido; por tanto, un enunciado como /cualquier globo es un globo/ es correcto sintácticamente, aunque no se sepa qué significa, con tal de que /globo/ y /blogo/ vayan marcados igualmente como Nombre + Masculino + Singular (de igual forma que es correcta una bandera rectangular verde con tres círculos amarillos en diagonal, aunque ninguna nación, sociedad u otra organización sea identificable mediante ese símbolo).

(ii) El semema puede tener marcas denotativas que permanecen inalterables en cualquier contexto y circunstancia posibles (como d_1 y d_2 con sus connotaciones dependientes c_1 y c_2), o bien puede tener diferentes d y, por tanto, diferentes c , según la selección contextual o circunstancial. Así, /bachelor/ es convencionalmente «joven», sólo si una selección contextual específica ($cont_{\text{caballería}}$), pues la denotación «joven» se abre a connotaciones como «castidad»; en el diagrama de la figura 17, aparece un caso de ese tipo representado por la selección contextual ($cont_b$). En cambio, el caso de [circ γ] es aquel en que, dadas unas circunstancias, puede haber diferentes selecciones contextuales; el caso ($cont_a$)

es aquel en que, dado el mismo contexto, pueden existir diferentes circunstancias de enunciación.

(iii) Las selecciones contextuales registran otros sememas (o grupos de sememas) *comúnmente* asociados con el semema representado: las selecciones circunstanciales registran otros significantes (o grupos de significantes) que pertenecen a diferentes sistemas semióticos, o bien objetos y fenómenos considerados como signos ostensivos, que *suelen* producirse junto con el significante correspondiente al sistema representado; ambos actúan como INTERCAMBIOS o CONMUTADORES DE AMALGAMA. De ese modo, las selecciones contextuales y circunstanciales no requieren un tipo de instrucción particular, porque también ellas son unidades culturales: bien unidades que constituyan el nudo principal de otras representaciones semémicas, bien marcas de la representación componencial de otro semema. Por tanto, los mismos elementos funcionan unas veces como marcas y otras veces como selecciones restrictivas: el mismo tipo de entidades culturales desempeña una función doble según su posición estratégica dentro del árbol componencial; con lo que se obtiene un notable resultado económico desde el punto de vista teórico y no se multiplican los entes sin necesidad.

(iv) Las selecciones restrictivas quedan eliminadas junto con los *distinguishers*. Las primeras las dan por adelantado las selecciones contextuales y circunstanciales, los segundos se descomponen en una red de marcas semánticas. Así, pues, /*bachelor*/ se analizaría como “hombre + joven + conclusión + facultad...”. Evidentemente, se trata de una sugerencia todavía muy grosera sobre un posible análisis componencial capaz de eliminar los *distinguishers*, y el MSR debería verificarse en concreto en relación con muchos casos particulares. Por otra parte, para llevar a cabo semejante análisis, es indispensable postular campos semánticos más organizados, incluso también en el caso de otros tipos de análisis semántico, como, por ejemplo, el de Bierwisch (1970), que enumera componentes como:

/padre/ = X genitor de Y + Varón X + (Animado Y + Adulto X + Animado Y)

o bien:

/matar/ = X_s causa (X_d cambia en (\neg Vivo X_d)) + (Animado X_d)

(v) Al analizar los verbos es necesario que una serie de marcas denotativas reproduzca los temas de un predicado a n puestos, a partir de un inventario de PAPELES o CASOS. Dichos casos son ACTUANTES semánticos, en el sentido que da Greimas a este término y no los casos de la morfología (cf. también Fillmore, 1966, 1971). Dicho brevemente: un Agente (A) realiza una acción, mediante un Instrumento (I), con determinado Propósito (P) sobre, de o hacia un Objeto (O), donde la categoría de Objeto es todavía rudimentaria, porque abarca funciones semánticas expresadas por casos morfológicos diferentes como el dativo o el acusativo; por lo que el Objeto puede ser el Destinatario de una acción, el Paciente, o un objeto físicamente modificado por la acción, etcétera. Consideramos también que, cuando el verbo es de tipo locutivo, tiene un Tema (T) en el sentido del complemento que el latín señala con /de/ y ablativo (DE TE (T) *fabula* (A) *narratur* (Locutivo)).

Vemos que este enfoque permite tener en cuenta también las presuposiciones semánticas directamente indicadas por el semema, sin introducir en la representación categorías como “foco” o “presuposición” (PS), como hace, en cambio, Fillmore.

Sin embargo, para elaborar ese tipo de representación hay que distinguir ante todo entre varios sentidos de la palabra /presuposición/ que en la literatura filosófica y lógica actual remite a fenómenos algo diferentes.

Las presuposiciones REFERENCIALES conciernen a una teoría de la referencia (cf. 3.3. y son las estudiadas por Frege (1892), por las que, dado el enunciado /Napoleón murió en Santa Elena/, es necesario que exista un referente real que verifique la expresión /Napoleón/ para que la frase pueda tener un valor de verdad.

Las presuposiciones **CONTEXTUALES** son las estudiadas por una teoría textual y se refieren tanto a inferencias como a reglas de codificación (cf. 2.14.3.). Hiz (1969) habla de “*referentials*”; otros autores, de “*correferencia*”; por ejemplo, dado el texto /Dos caminos conducen a la casa de Juan. Uno pasa por el bosque. El otro es más corto. Los dos están empedrados y él los conoce muy bien/, las ocurrencias /los/, /camino/, /el otro/ se refieren a la ocurrencia /dos caminos/, mientras que /él/ se refiere a /Juan/.

Las presuposiciones **CIRCUNSTANCIALES** se refieren a lo que tanto el emisor como el destinatario se supone que sabe, o saben efectivamente, sobre los fenómenos o entidades más o menos codificados. Tanto a las presuposiciones contextuales como a las circunstanciales se las puede llamar, si bien con matices diferentes, **PRAGMATICAS**.

Por último, las representaciones **SEMANTICAS** dependen estrechamente de la representación semémica, por la que, si se dice que /Juan es un soltero/, va implícito que Juan es un varón humano adulto. Pero, por ir implícitas, es decir, “incluidas” analíticamente como parte necesaria del significado de la expresión (cf. Katz, 1972, 4.5.), más que presuposiciones nos parece útil llamarlas **INCLUSIONES SEMIOTICAS** (y remitimos al lector a la oposición ‘semiótico vs factual’ en 3.2.).²¹

²¹ En cambio, las presuposiciones pragmáticas y referenciales pueden llamarse **IMPLICACIONES FACTUALES**: y son objeto tanto de una práctica de hipercodificación como de una teoría de la producción y de la interpretación de los signos (v.). Véanse las obras más recientes sobre las presuposiciones en la teoría lingüística: Fillmore, 1971; Langendoen, 1971; Lakoff, 1971b; Garner, Keenan, Langendoen y Savin en Fillmore y Langendoen, 1971. Fillmore (1971) sostiene que /soltero/ presupone «varón adulto y humano», hasta el punto de que el enunciado /ese hombre es soltero/ sirve para decir que no está casado ni lo ha estado nunca, no para dar a entender que sea hembra o niño. Pero, como ya hemos dicho en 2.9.1., las denotaciones, en la representación semántica, se disponen por jerarquías, y negar la propiedad de no haber estado nunca casado no significa negar las más amplias de ser varón y adulto. Por tanto el concepto de inclusión semiótica presenta las mismas ventajas que el de presuposición sin sugerir esa sombra de inferencia a partir de hechos no codificados o de dependencia de circunstancias externas al discurso.

Por tanto, sólo las presuposiciones semánticas (o inclusiones semióticas) incumben directamente a la teoría de los códigos y se registran implícita o explícitamente como parte del significado de una expresión.

Una vez establecido esto, vamos a intentar traducir en términos de MSR dos verbos estudiados por Fillmore (1971), /acusar/ y /criticar/, con respecto a los cuales afirma con razón que lo que uno 'asevera' el otro lo 'presupone', en cambio, y viceversa. Efectivamente, se acusa a alguien para demostrar que ha hecho algo que está presupuesto como mal universalmente, mientras que se critica a alguien para mostrar que está mal lo que ya se admite que ha hecho. Consideramos que semejante diferencia puede resolverse completamente en función de marcas denotativas.

Así, pues, supongamos que /acusar/, sintácticamente marcado como /v(x,y,z,k,w)/, se puede analizar como sigue:

$d_{\text{acción}}, d_{\text{A. humano}}, d_{\text{C. locutivo}}, d_{\text{O. humano}}, d_{\text{T. acción de O}}, d_{\text{P. censura}}, d_{\text{P. demostración}}$

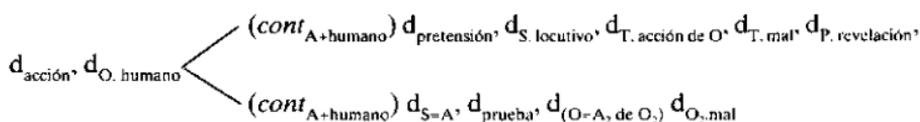
Efectivamente, un agente que acusa sostiene por medios lingüísticos que un objeto humano ha cometido una acción que está considerada mala. La naturaleza 'performativa' del verbo va dada por la marca «pretensión», la cual por inclusión semiótica niega que el tema tenga una marca de «factualidad»; su naturaleza locutiva va dada por el hecho de que el instrumento es verbal.

Supongamos, ahora, que /criticar/, que tiene la misma marca sintáctica como predicado con cinco argumentos se pueda analizar como sigue:

$d_{\text{acción}}, d_{\text{pretensión}}, d_{\text{A. humano}}, d_{\text{O. humano}}, d_{\text{S. locutivo}}, d_{\text{T. acción de O}}, d_{\text{T. mal}}, d_{\text{P. revelación}}$

La representación muestra que se puede criticar a un ser humano con medios verbales, porque haya cometido una acción que no esté registrada como mala, pero cuya negatividad se quiera demostrar mediante un acto de censura (no se registra el hecho de que es posible también criticar un libro, sin que haya denotación de «censura», porque en esos casos difícilmente se usa /criticar/, sino /hacer la crí-

tica/). No es necesario representar el hecho de que la acción o el objeto criticado sean 'reales', porque ésta es una presuposición de tipo pragmático y depende de reglas de interacción abundantemente hipercodificadas (cf. 2.14.5. y la nota 29). Es decir, que, si critico a alguien por algo que no ha hecho es como si dijera que Julio César murió en Santa Elena o que el marido de Juana de Arco era bizco: violo reglas de mención al introducir presuposiciones referenciales falsas. Podemos observar que en italiano /*accusare*/ ("acusar") puede referirse también al efecto obtenido por un objeto (un indicio o una huella) que demuestran la culpabilidad de alguien ("*questo indizio ti accusa!*": ["¡este indicio revela tu culpabilidad!"]), por lo que la representación debería ser como sigue:



Representación que nos deja insatisfechos por una razón muy sencilla. Al ser el agente un objeto, no se puede hablar de acto locutivo performativo, pero el objeto se comporta como si 'hablase'. Y, de hecho, esta segunda acepción de /*accusare*/, aunque gracias a una fuerte catacresis, nace de una figura retórica, a saber: una *prosopopeya*. Pero, en ese caso, la representación estructural sincrónica remite a un hecho diacrónico y proporciona una *huella* etimológica: muestra al mismo tiempo que se ha producido un proceso de mutación de código (cf. 3.1.), la cual ha dejado el sistema semántico parcialmente desequilibrado.

(vi) Podemos simplificar el árbol, si consideramos ciertos recorridos de lectura como recorridos unívocos de dos o más SEMEMAS HOMONIMOS: podemos suponer que existen dos sememas diferentes, /*bachelor*₁/ con la inmediata denotación omnicontextual de «Humano» y «*bachelor*₂» con la inmediata denotación omnicontextual de «Animal». Pero, al hacerlo, correríamos el riesgo de renunciar a reconstruir la historia de muchas substituciones metafóricas: cierto tipo de

foca, un hombre no casado y un joven paje son tres unidades culturales diferentes, pero tienen indudablemente un componente en común («no emparejado»). Así, pues, probablemente haya sido fácil usar el mismo nombre (el mismo lexema) que originalmente correspondía a uno solo de los sememas y asignarlo a los otros dos. Como veremos en 3.8., una metáfora no es otra cosa que la substitución de un semema por otro mediante la *amalgama* innovadora de una o varias marcas semánticas. Cuando la metáfora arraiga, se verifica un proceso de CATACRESIZACION y dos sememas adquieren el mismo lexema correspondiente (es decir, que dos unidades de contenido, que poseen algunos componentes en común, aceptan la misma expresión).

La reducción de un solo árbol complejo (que tiene en cuenta homonimias por metáfora o por catacrexis) a varios árboles simplificados no debe impedir que consideremos esos tipos de parentesco semántico. Pero, en definitiva, parece más útil concebir árboles dotados de una polivalencia compleja.

2.11.2. *La codificación de los contextos y de las circunstancias*

Naturalmente hay que tener presente la objeción ya hecha por Katz y Fodor (1963): establecer una teoría de las selecciones circunstanciales o contextuales (o de los '*settings*') "requeriría que la teoría representase *todo* el conocimiento que los hablantes tienen sobre el mundo". Pero a esta objeción podemos responder que: (a) muchas de las funciones atribuidas por KF a una teoría utópica de los *settings* las desempeña satisfactoriamente un análisis componencial; (b) la teoría no debe enumerar todas las posibles ocurrencias de un elemento léxico dado, sino sólo las reconocidas CULTURAL y CONVENCIONALMENTE como estadísticamente más probables.

Katz y Fodor muestran alguna perplejidad con respecto a la eliminación correcta de la ambigüedad de una expresión como */our store sells alligator shoes/* (que puede significar bien «vendemos zapatos [de piel] de cocodrilo» bien «vendemos zapatos para

cocodrilos»). Sugieren que en la circunstancia apropiada (un rótulo en una tienda, por ejemplo) la expresión debería adquirir su acepción más obvia de «vendemos zapatos hechos con piel de cocodrilo», pero no están seguros de que no existan casos en que sea válida también la otra interpretación. Esa perplejidad se debe a un equívoco doble. Si disponemos de una representación semántica adecuada, debemos analizar la unidad cultural «zapato» de modo que demos como propiedad suya explícita la de estar destinada a seres humanos y, por lo tanto, no se la podría unir al semema «cocodrilo», que lleva una marca de «animal». En vista de que no podemos leer «zapatos para cocodrilos», sólo subsiste la primera posibilidad. Por consiguiente, no hay ambigüedad posible, excepto en Disneylandia, pero Disneylandia, como el mundo de las fábulas en general, constituye un universo semánticamente reformulado, en el que las denotaciones normales de los sememas están invertidas, aunque no al azar, sino a partir de reglas precisas.

Aclarado esto, ya no es siquiera necesario confrontar la expresión examinada con la circunstancia de su enunciación porque aquella mantendrá su significado único aunque aparezca escrita en la puerta de un jardín zoológico (como máximo provocará alguna sospecha sobre la corrección profesional del director).

El otro ejemplo ofrecido por Katz y Fodor es más embarazoso. Las dos expresiones /deberíamos llevar otra vez al niño al zoo/ y /deberíamos llevar otra vez el león al zoo/ parecen requerir una especie de conocimiento adicional para que se pueda eliminar correctamente su ambigüedad. Por lo menos hay que saber, como dicen los autores, que “a los leones... se los mantiene con frecuencia en jaulas”. Pero no es casualidad que digan “con frecuencia”. Probablemente existen algunos leones que circulan libremente por el ático de algún millonario extravagante pero este hecho es tan inhabitual y contrario a las reglas que la sociedad no sólo no lo acepta ni lo registra, sino que, además, encarga a la policía que lo impida. En cambio, la sociedad registra el hecho de que los leones viven habitualmente (a) en la jungla, (b) en jaulas del zoo y (c) en los circos. Un león que vive en estado libre en la jungla convencionalmente connota «libertad», «arrogancia», «nobleza» o «ferocidad»; un león que vive en el zoo connota entre otras cosas, «cautividad»; un león en el circo connota «amaestramiento», «habilidad» (mientras que las connotaciones de ferocidad no quedan excluidas, pero pasan a segundo plano, pues el placer del circo se debe precisamente al juego ambiguo de esas

connotaciones antinómicas, lo que explica por qué tiene el circo algo en común con una actuación estética).

Si consideramos que /zoo/ lleva también una marca de «cautividad», resulta que para el enunciado en cuestión es necesaria una sola lectura correcta: un león que se lleva al zoo es un león al que se conduce de nuevo a la cautividad, e incluso en este caso hasta el verbo /llevar/ se carga contextualmente con una connotación de «represión». En cambio, en lo que se refiere al enunciado sobre el niño, no parecen existir selecciones circunstanciales precisas y seguimos teniendo razones para seguir indecisos sobre si la experiencia del niño es agradable o no (lo que sigue siendo objeto de interpretación contextual, más allá de las instrucciones proporcionadas por el código, materia de inferencia y de presuposición libre). Pero lo que es indudable es que para el león la experiencia es desagradable, y precisamente a partir de las representaciones componenciales proporcionadas por el código.

Nótese, además, que en el caso de /león/ y de /zoo/, ni siquiera han intervenido selecciones circunstanciales, y han bastado selecciones contextuales (la representación componencial prevé que en el contexto «jungla» o «zoo» surjan connotaciones determinadas). Podríamos hablar de circunstancias externas (que, como se recordará, se deben a la aparición de signos y objetos vinculados con otros sistemas semióticos), sólo en caso de que se hubiera pronunciado frente a la puerta del zoo la frase /deberíamos llevar otra vez el león/. Pero en ese caso la circunstancia habría tenido valor indicativo (/debemos traer el león *aquí*/) y habría permitido la traducción de nuevo a la forma examinada en un principio.

En cambio, si queremos identificar un caso de selección circunstancial codificada, hay que pensar en la diferencia de significado que asume el dibujo de una calavera en caso de que se coloque sobre una botella en lugar de sobre la puerta de una cabina eléctrica.

Para establecer una teoría de las circunstancias hay que admitir que no se puede delinear una semántica del lenguaje verbal sin aceptar un fondo semiótico general de varios códigos interconexos. Efectivamente, se requiere que también las circunstancias externas estén sujetas a tratamiento y a convención semióticos. Sólo en caso de que también los objetos, las imágenes y las experiencias entren dentro del dominio de una teoría semiótica, es posible pensar que circunstancias externas entren como entidades codificadas en el es-

pectro componencial del semema. Sólo en caso de que el contenido posible de un semema se traduzca, junto con el posible contenido de otra experiencia no verbal, en unidades culturales abstractas, es posible concebir el MSR que aquí hemos delineado.

Al llegar aquí, podemos preguntarnos si es posible establecer árboles componenciales que tengan en cuenta todos los contextos y todas las circunstancias. Pero la cuestión tendría sentido, si existiera un Sistema Semántico Global que pusiese en correlación todas las interconexiones posibles entre sus infinitos elementos. De lo contrario, hay que volver a formular la pregunta del modo siguiente: ¿existen ámbitos culturales y universos precisos de discurso en que pueda hacerse eso? Ahora bien, siempre es posible identificar un universo cultural en que algunas selecciones circunstanciales o contextuales estén codificadas: como ocurre, por ejemplo, en el caso de los zapatos de piel de cocodrilo, en el ámbito de la cultura occidental. En una cultura primitiva en que apenas se conocieran los zapatos (y la idea de zapatos de piel de cocodrilo fuera inconcebible), la frase sobre la que hemos discutido antes podría también interpretarse de modo incorrecto. Los nativos pensarían que se está hablando de zapatos para cocodrilos, y quizás a ellos esa idea les resultaría menos peregrina que la de arrostrar la fatigosa tarea de matar a reptiles muy feroces por el gusto de hacer un regalo delicado a Cenicienta.

2.11.3. El semema como enciclopedia

Así, pues, existen casos de códigos incompletos, de espectros semánticos organizados, en cambio, jerárquicamente de acuerdo con criterios científicos, de catálogos inconexos de propiedades semánticas atribuidas al semema por la opinión corriente, etc.

Para un zoólogo, «ballena» es un semema organizado jerárquicamente y unívocamente de modo que las propiedades secundarias dependan de las más generales y caracterizadoras,

con lo que se producirá un árbol de forma semejante al de la figura 18:

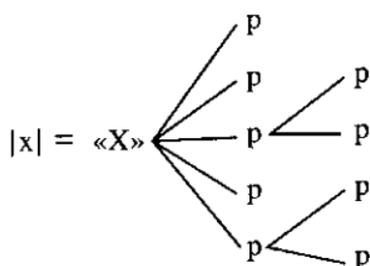


Figura 18

Para un autor de bestiarios medievales, «ballena» habría tenido un espectro organizado de forma análoga, sólo que las propiedades habrían sido diferentes: para él la ballena era un pez y no un mamífero, y, entre las propiedades secundarias, habría colocado una serie de connotaciones alegóricas, como la propiedad de representar al Leviatán, al Diablo, o el Pecado.

Para el hombre común de hoy, «ballena» es probablemente un semema algo inconexo en el que coexisten las propiedades de ser pez y mamífero y el espectro semántico aparece como una red de superposiciones desordenadas entre sentidos contradictorios o, en cualquier caso, incompatibles, con selecciones contextuales imprecisas. Un ejemplo de esa competencia semántica puede encontrarse en el modo en que Melville, que interpretaba con ironía consciente el nivel de conocimiento de los marineros de Nantucket, define la ballena como un gran pez con corazón dividido en dos cavidades, de sangre caliente, pulmones y un "*penem intrantem foeminam mammis lactantem*" (*Moby Dick*, capítulo 32). Pero Melville quería jugar precisamente con esa naturaleza doble de la ballena, mamífero estudiado por Cuvier y pez fabuloso y diabólico, descrito por la Biblia, unas veces visto en forma crítica por Ismael y otras veces en forma alucinatória por Achab.

Ahora tenemos razones para concebir una representación semántica en forma de enciclopedia que explique todas esas

diferencias cognoscitivas y permita recoger a un tiempo las significaciones bíblico-medievales, las significaciones científicas y las imprecisas significaciones populares (fig. 19), de modo que sobre una representación de ese tipo pueda basarse, por ejemplo, una lectura crítica de la obra maestra de Melville, y que se haga intervenir conscientemente todas las ambigüedades que el autor ha manejado.

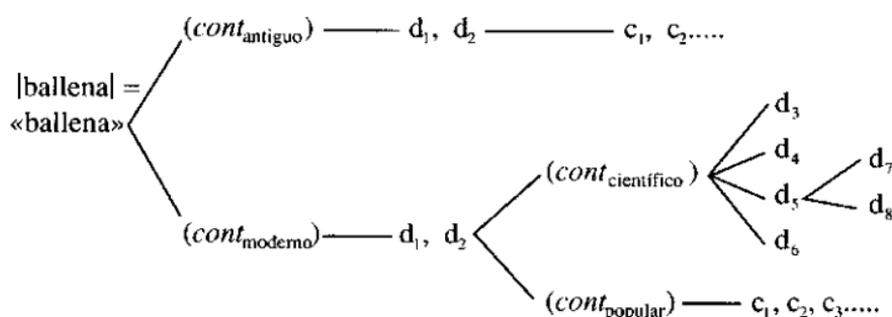


Figura 19

Este modelo representaría una especie de competencia en forma de enciclopedia, en el sentido ya descrito en 2.10.2.

El hecho de que, en el caso de la ballena, la enciclopedia se parezca más a un *Speculum Mundi* medieval que a la *Encyclopaedia Britannica*, sugiere la idea de que el universo de los lenguajes naturales está muy alejado del universo de los lenguajes formalizados y tiene muchos puntos de contacto con un universo 'primitivo'.

Por lo que se refiere al significado «ballena», está claro que la decisión de considerarlo pez o mamífero depende de una selección contextual previa que precede a cualquier otra asignación de marca denotativa. Naturalmente, para concebir la ballena como pez, una cultura debe haber organizado previamente un campo semántico en el que la ballena se ponga y esté en correlación con «delfín», «tiburón», etc. (pero, en el universo semántico de *Pinocho*, «ballena» y «tiburón» ocupan el mismo espacio semántico) y esas unidades culturales deben tener unas marcas en común y otras en oposición. Lo mismo ocurre si se considera la ballena como mamífero.

Así, resulta que, si encontramos «ballena» en un contexto contemporáneo, disponemos de otras dos selecciones contextuales. Si el contexto es de tipo científico, tendremos una jerarquía de propiedades denotadas dependientes de las denotaciones primarias (que pueden registrarse también en virtud de las reglas de redundancia), mientras que, si el contexto es el del habla popular o común, tendremos una serie no organizada de connotaciones dispersas, muchas de las cuales probablemente sean las mismas de la representación medieval.

Un espectro componencial de ese tipo es un espectro sincrodiacrónico y no sólo permite eliminar la ambigüedad de los textos, según la época a que haya que atribuirlos, sino que, además, permite aceptar el juego impuesto por Melville en sus páginas, en las que el autor explora deliberadamente las diferentes nociones de ballena y especula con la superposición de los sentidos de lectura y con la ambigüedad global que constituye uno de los resultados estéticos de su juego.

2.11.4. Análisis componencial de expresiones no verbales

El MSR puede aplicarse también a signos no verbales. Véanse los dos ejemplos siguientes (figs. 20 y 21).

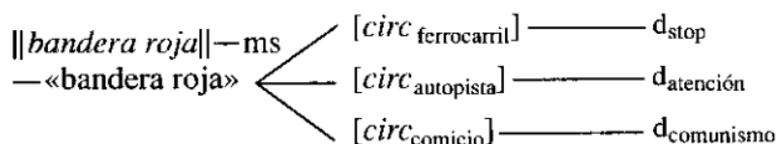


Figura 20

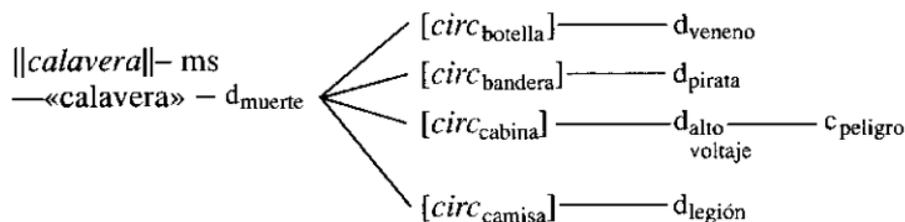


Figura 21

Naturalmente, estos ejemplos se refieren a signos visuales estrictamente codificados, y se podría poner la objeción de que el mismo procedimiento no se puede aplicar a los llamados signos 'icónicos'. En el capítulo 3 vamos a discutir este particular. Por el momento, vamos a limitarnos a verificar el modelo sobre otros tipos de signos.²²

2.11.5. *Análisis componencial de los índices*

Ante todo, vamos a verificar el MSR sobre los llamados signos sincategoremáticos. No es difícil mostrar que términos como /con vs sin/ o /antes vs después/ pueden considerarse como unidades insertas en ejes específicos. Y es posible analizar dichas unidades mostrando que tenemos marcas semánticas independientes del contexto en que aparezcan. Analizar el sentido de estar /bajo (algo)/ no parece más difícil que analizar el de ser /padre (de alguien)/ (cf. Leech, 1969; Bierwisch, 1970).

Sin embargo, el problema puede volverse más difícil, si examinamos el significado de los llamados signos deícticos o anafóricos, como /esto-aquello/ o /aquí-allí/.

Estos signos parecen muy afines a los índices gestuales o a las flechas de dirección. Más adelante analizaremos mejor estas últimas, porque deberemos tener en cuenta también sus marcas sintácticas particulares. Pero, por lo que se refiere a la organización del contenido, ya se les puede aplicar también lo que vamos a decir sobre los índices verbales. Peirce había definido los índices como tipos de signos causalmente conexos con su objeto y había clasificado entre los índices los síntomas, las huellas, etc.; pero, por lo menos en dos ocasiones, había sentido la tentación de excluir los índices gestuales y los 'conmutadores' (*shifters* o *embrayeurs*) verbales, porque no presentan una conexión necesaria y física con el objeto a que se refieren, no son naturales sino artifi-

²² Un análisis de los signos arquitectónicos figura en Eco (1971) donde se analizan componencialmente los significados del objeto arquitectónico //columna//.

ciales y muchas veces se fijan por decisión arbitraria. Peirce (2.283) los había llamado “subíndices” o “hiposemas”.

Ahora bien, ni siquiera los propios subíndices, por estar en conexión con el objeto a que señalan y del que parece ser que reciben su significado, podrían entrar en el marco de una semiótica no referencial. Si un signo consiste en la correlación entre una expresión y un contenido (independientemente de la existencia de su referente), ¿cómo va a poder llamarse ‘signo’ a un índice como /éste/, que recibe sentido de la presencia de la cosa a que se refiere? La cosa a que se refiere puede ser bien una entidad extralingüística (como ocurre cuando respondo /éste/ a la pregunta /¿cuál de estos caramelos quieres?/ o cuando se señala con un dedo un objeto determinado), bien una entidad lingüística a la que la expresión verbal se refiere ‘anafóricamente’, como cuando se dice /no apruebo una frase como ésta/. En cualquier caso (se dice) aquello que ‘señala’ el índice es siempre algo exterior al enunciado en cuestión.

Pero supongamos que alguien diga /no apruebo una frase como ésta/, sin que alguien haya dicho ninguna otra cosa (ni la diga a continuación). El destinatario del mensaje advierte que se ha usado el lenguaje ‘despropósito’ y empieza a preguntarse a qué podrá referirse el emisor (quizás intentando recordar la última conversación sostenida con él para encontrar alguna presuposición digna de consideración). Lo que significa que el emisor había presupuesto más o menos, mediante el uso del índice verbal: «Estoy nombrando algo que no está aquí y que ha precedido al presente enunciado». Así, pues, se ‘comprende’ el significado de /éste/, aunque la cosa o el fenómeno lingüístico presupuesto no exista o no se haya producido nunca.

Por tanto, una vez más es posible usar expresiones también para mentir y, en consecuencia, para transmitir un contenido al que no corresponde referente verificable alguno. *La presencia del referente no es necesaria para la comprensión de un índice verbal.* También se compone de una expresión que transmite un contenido. En el caso de /éste/, la marca denotada es «proximidad», con la marca añadida «hablante» en el sentido de «proximidad al hablante»; en el mismo sen-

tido en que el uso de /yo/ significa «el sujeto lógico del enunciado es el sujeto de la enunciación (o del acto de enunciar)».

Pero, si aceptamos esta explicación, resulta que entra en crisis la teoría referencial de los índices y de los subíndices. Según la teoría referencial, un índice indica un objeto (aunque sea otro elemento verbal), *a causa de su vecindad física con él*. Por consiguiente, siempre se ha considerado la 'proximidad' como una marca sintáctica de la expresión, pero era una marca sintáctica bastante curiosa: la expresión era capaz de significar un objeto como el propio significado, porque ¡la proximidad del objeto era una marca del significante!

En cambio, la presente teoría *excluye* la conexión física con el referente y considera la proximidad como un contenido transmitido.

No es que /éste/ adquiera significado, porque algo está cerca: al contrario, /éste/ significa que debe existir algo que esté cerca.

Esa es la razón por la que, si alguien pregunta —en ausencia de libros en las cercanías inmediatas—: /¿qué libro prefieres?/, y se responde: /éste/, el oyente comprende perfectamente que se está indicando algo que debe estar muy cerca y, sin embargo, al advertir que no hay libros en las cercanías, entiende que se está realizando un acto de referencia impropio, equivocado, inútil.

La oposición expresiva /éste vs aquél/ se basa en la oposición semántica «proximidad vs distancia» (o «proximidad vs no proximidad»), que representa una segmentación precisa del contenido.

Como se observará, si la pregunta /¿cuál?/ se refiere a dos o más objetos colocados a la misma distancia del hablante, la respuesta /éste/, en caso de no ir acompañada de un índice no verbal (indicación con el dedo, movimiento de los ojos o de la cabeza), no funciona. El contenido de /éste/ sigue siendo comprensible, pero el acto de referencia resulta incompleto. Entonces, podríamos decir que: (a) en muchos casos, los índices verbales desempeñan una función puramente redundante y lo que cuenta es el índice gestual; (b) el índice gestual puede considerarse como una selección circunstancial que prescribe que el objeto de /éste/ sea aquel

hacia el que señala el dedo; (c) efectivamente, existen dos actos de referencia encajados uno en el otro: ante todo, /éste/ inicia un acto de referencia cuyo objeto es el dedo apuntado; después el dedo se refiere al objeto en cuestión. Pero la explicación (c) representa sólo una complicación de la explicación (a), porque también en este caso el índice verbal asume funciones redundantes.

Otro problema es el de si los índices verbales representan un contenido que sea *traducible verbalmente*. ¿Significa /éste/ realmente algo que puede interpretarse gracias a la palabra /proximidad/? Intentemos comprender, no la función 'deíctica', sino la función 'anafórica' de /éste/.

Cuando se usa para fines deícticos, /éste/ inicia un acto de referencia, pero, cuando aparece en un contexto con función anafórica parece entrañar una presuposición. En esos casos desaparece incluso la diferencia entre /éste/ y /aquél/ (que en deixis se refiere a la oposición semántica «cercano vs lejano»), y se puede indicar la misma presuposición diciendo bien /esto no me gusta/ bien /eso que has dicho no me gusta/. La denotación más obvia sería «la unidad semántica precedente». Pero esa verbalización deja sin resolver muchos problemas. La unidad semántica precedente puede ser una frase entera, una palabra, un largo discurso, y, en cualquier caso, no es necesario que el uso del término anafórico sea 'inmediatamente' precedente. Una verbalización más genérica, pero más satisfactoria, sería «la última porción *relevante* del contenido transmitido anteriormente». Efectivamente, /éste/ y /ése/, cuando se usan anafóricamente, parecen invitar genéricamente a 'dirigir la mente hacia atrás'. Una vez iniciada esa operación de atención, el resto sigue siendo materia de interpretación contextual libre. Así, pues, sería más satisfactorio registrar el contenido de /éste/ o de /ése/, usados con función deíctica, con un artificio no verbal, del tipo →. En ese caso, la función anafórica podría registrarse como ←.²³

²³ Dada la imprecisión del rebote anafórico, intervienen a nivel de representación fonética fenómenos de ENTONACION que ayudan a establecer con mayor exactitud a qué porción de contenido puede referirse /esto/. Supongamos que se pronuncien dos versiones de la

Debemos recordar lo que hemos dicho en 2.7.2. y en 2.10.4., es decir, que *el interpretante de un signo no tiene por qué ser un signo del mismo tipo* (perteneciente al mismo sistema semiótico) y, por lo tanto, la denotación de una palabra no tiene por qué ser una marca necesariamente traducible con otra palabra. Entrar, salir, subir, yacer, colgar, son, por ejemplo, porciones de contenido muy bien segmentadas que se refieren al comportamiento corporal. Estos 'segmentos de comportamiento' están catalogados culturalmente y tienen también un nombre. Sin embargo, las experiencias recientes en cinésica nos revelan que un gesto puede describirse mucho mejor mediante una estenografía no verbal, en lo referente al plano de la expresión, y mediante tomas cinematográficas o respuestas de comportamiento, por lo que se refiere a la descripción de su contenido. Cuando Morris (1946) dice que el '*significatum*' de un signo es nuestra disposición a darle una respuesta (con lo que reduce la semántica a verificación conductista de los efectos del significante) reduce indudablemente la teoría del significado más allá de lo aceptable, pero sugiere efectivamente que ciertos significantes deben interpretarse mediante respuestas de comportamiento.

Admitamos entonces que una de las denotaciones principales de /éste/ sea una actitud de comportamiento. Estamos ante una expresión que es a un tiempo referencial e imperativa (me ordena dirigir la atención a) y en los términos de Morris podría definirse bien como un DESIGNADOR bien como un PRESCRIPTOR (lo que es mejor que decir, como hace Morris, que se trata de un IDENTIFICADOR y, por lo tanto, de algo semejante a los nombres propios en el sentido en que Russell usa este término).

Así, cuando se usa deícticamente, /éste/ significa

→ (o «mira a...») + próximo + hablante

En cambio, cuando se usa anafóricamente, /éste/ significa

misma frase poniendo énfasis en partes diferentes: (i) /has ido [a Moscú] con Luis, ¡y eso no lo soporto!! y (ii) /has ido a Moscú con Luis, ¡y eso no lo soporto!/: está claro que en el primer caso estamos ante una escena de celos, y en el segundo ante una manifestación de histerismo antisoviético. Sobre el carácter semántico de los fenómenos de entonación, cf. Lakoff, 1971b.

Por consiguiente, su análisis componencial revestiría la forma siguiente:

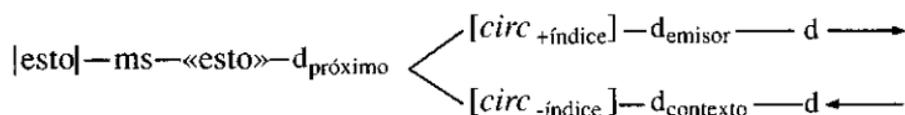


Figura 22

Por tanto, /éste/ tiene siempre una denotación de cercanía, pero, cuando va en conexión con un índice gestual, denota proximidad al hablante y enfoca la atención del destinatario en sentido deíctico; en cambio, cuando el índice gestual está ausente, significa que la atención debe enfocarse retrospectivamente hacia un contexto precedente.²⁴

Es fácil ver que, una vez admitido que las marcas semánticas pueden ser también artificios no verbales e intraducibles verbalmente, la representación de un índice no es diferente de la de un término categoremático como /ballena/.²⁵ Téngase en cuenta, además, que también en términos categoremáticos, como por ejemplo /naranja/, se deben prever marcas no verbalizables, como el color, la forma, el tipo de rugosidad, el sabor, etc.

²⁴ Profundizando en ese tipo de representación semántica se descubre probablemente lo artificial que es la distinción entre 'adjetivos' y 'pronombres' demostrativos: decir /quiero ésta/ indicando a una manzana o decir /quiero esta manzana/ o bien decir /me has abofeteado y esto no me gusta/ o /me has abofeteado y este hecho no me gusta/ no cambia la naturaleza de la referencia ni el significado transmitido.

²⁵ Naturalmente, provoca otra pregunta: si también sincategoremáticos como /sc/ o /entonces/ pueden analizarse componencialmente, ¿qué decir de la posición sintáctica de un signo en el contexto? En /Paolo ama a María/ es la posición la que hace de Paolo sujeto y de María objeto de la pasión. Ahora bien, Morris había definido también el orden de las palabras como un signo, y había llamado a ese tipo de signos *formadores* (1938). Véase una solución de este problema en 3.6.5.

El mismo tipo de representación puede verificarse en el caso de los índices no verbales, como un dedo apuntando o cualquier otro 'señalador' cinésico, que parecen estar tan estrechamente unidos al propio objeto de referencia.

Sin embargo, el análisis de los índices gestuales resulta más laborioso, porque, mientras que en el caso de expresiones verbales se ha dado por descontado el análisis de las marcas sintácticas (analizadas con tanta amplitud por la fonología y la sintaxis), en el caso de un dedo apuntado hay que individualar *ex novo* dichas marcas.

Evidentemente, se trata de características fijas diferentes de las de las expresiones verbales, dado que diferentes tipos de expresión se refieren a sistemas de parámetros físicos diferentes (cf. 3.4.2.) y parámetros físicos diferentes generan rasgos caracterizadores distintos.

Un dedo apuntado tiene *cuatro marcas sintácticas* pertinentes: dos dimensionales y dos cinésicas. Ante todo, tenemos una marca de *//longitud//* y una marca de *//extremidad//* o *//apicalidad//*. El dedo es más largo que ancho y 'acaba' en la punta de las uñas. La observación puede parecer trivial, pero no lo es: basta con pensar en otros artificios que tiendan a substituir el dedo apuntado y se verá cuán necesario es que realicen los mismos rasgos físicos. Por ejemplo, una flecha de dirección reproduce 'icónicamente' tanto la longitudinalidad como la apicalidad. Es cierto que la flecha, más que dar la impresión de 'detenerse' en la punta, da la de 'dirigirse hacia' una dirección determinada, e irreversiblemente. Pero ese movimiento sugerido ayuda a reconocer y a distinguir el punto de que la flecha 'parte' de aquel hacia el que 'se dirige': lo que significa que la flecha, igual que el dedo, tiene una 'raíz' y un 'ápice', y en ambos casos el ápice es el que adquiere carácter pertinente. Desde luego, una flecha de la carretera no se mueve en realidad hacia nada, mientras que un dedo apuntado sí; pero no es casualidad que se escoja la flecha para substituir a un dedo apuntado: la flecha permite presuponer el movimiento que realiza el dedo de hecho.

Así, pues, el tercer rasgo del dedo apuntado es su *//movimiento hacia//*. Se trata de una marca que está siempre presente, aunque imperceptiblemente. En cambio, en otros índices

cinésicos el movimiento es tan importante (piénsese en la cabeza que 'se dirige hacia' o en los ojos que giran en una dirección determinada), que se vuelve más importante que la marca de longitud, que en realidad está ausente.

Por consiguiente, mientras que en el movimiento de la cabeza y de los ojos prevalecen como marcas indispensables movimiento y apicalidad, en el dedo apuntado prevalecen apicalidad y longitud: la longitud es tan importante que si, en lugar de indicar algo con un solo dedo, uso los dos índices en paralelo, la capacidad de indicar depende de la distancia entre los dedos: y, de hecho, no se ve el gesto con intención de indicar algo, sino como con intención de medir el tamaño de alguna otra cosa. Sin embargo, basta con que la distancia entre los dos dedos se reduzca a menos de un centímetro para que la longitudinalidad reaparezca y resulte evidente, al reafirmar la intención de expresar una dirección.

La cuarta marca es también de tipo cinésico y es una *//fuerza dinámica//*. Es bastante difícil tanto describir como registrar y codificar con exactitud dicha marca, pero es precisamente aquella a partir de la cual se distingue si el índice expresa «proximidad» o «distancia» (del hablante). Cuando el dedo apunta con poca energía, significa «proximidad»; en cambio, cuando apunta con mucha energía (el gesto es más expresivo y en él participan el brazo y el hombro), el índice gestual debe ir acompañado de un índice verbal (como hemos visto en la figura 22). Cuando respondo a la pregunta */¿cuál?/*, no puedo decir */éste/* o */aquél/* sin acompañar la expresión verbal con un índice gestual (aun cuando la lengua me permitiría asignar significados diferenciales a */éste/*, */ése/* y */aquél/*: pero basta con pensar en nuestro comportamiento cotidiano para descubrir que esos deícticos no se usan nunca sin añadir un gesto de los ojos, aunque sea mínimo), a menos que nos encontremos en el rarísimo caso de opción entre dos objetos uno de los cuales esté presente y el otro ausente. En cualquier caso, para el índice gestual la presencia del índice verbal constituye selección circunstancial (mientras que, en la figura 22, el índice gestual constituía selección circunstancial para el índice verbal).

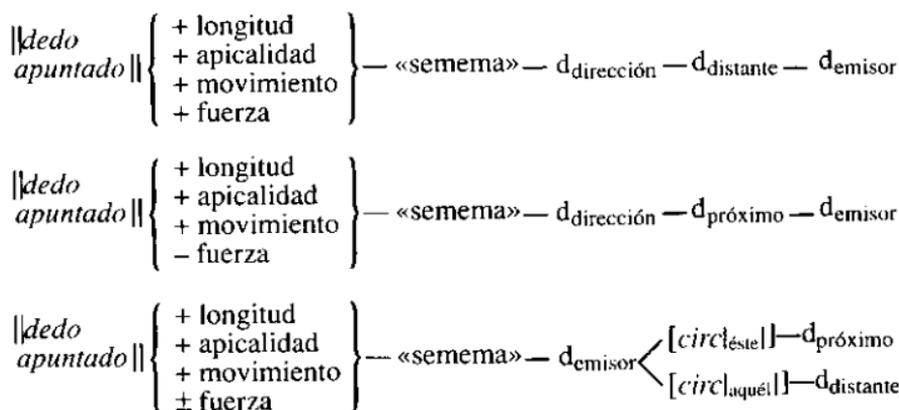


Figura 23

Sin embargo, al llegar aquí, hemos de observar que, cuando hablábamos de índices verbales, las marcas sintácticas eran totalmente independientes de las marcas semánticas, mientras que en el caso del dedo apuntado la presencia o la ausencia de una marca sintáctica determina el cambio de las marcas semánticas. Por consiguiente, debemos decir que en los índices gestuales *la organización del semema está determinada por la estructura de la señal establecida como funtivo-expresión*. Se trata del conocido vínculo de MOTIVACION entre significante y significado, que ha hecho correr mucha tinta semiótica y que generalmente induce a distinguir entre signos arbitrarios y signos motivados. Por lo demás, vamos a aplazar el examen de este aspecto, porque no podremos reanudarlo hasta llegar a 3.4.10., en el marco de una teoría de la producción de signos.

Así, pues, diremos que la teoría de los códigos puede dejar de lado la diferencia entre signos arbitrarios y signos motivados, dado que sólo se interesa por el hecho de que exista una convención que pone en correlación una expresión determinada con un contenido determinado, independientemente de cómo se haya establecido en un principio la convención y cómo se acepte comúnmente. Y que se trata de una convención lo indica el hecho de que en muchas civilizaciones el dedo apuntado no desempeña funciones de indicación (sino, por ejemplo, de maldición) y las funciones de indicación las asumen otros gestos, como cierto movimiento de los labios (Sherzer, 1973).

2.12. EL MODELO Q

2.12.1. *Recursividad semántica infinita*

Hay que darse cuenta de que el MSR no escapa por lo menos a una de las objeciones que se habían hecho al modelo KF.

El análisis componencial aísla en el semema recorridos de lectura o sentidos compuestos por los diferentes nudos que representan las marcas semánticas. En el modelo KF dichas marcas se convertían en determinado momento en definiciones complejas e implícitamente referenciales (los *distinguishers*), mientras que en el MSR todo está reducido a una red de unidades culturales. Pero sigue pendiente la pregunta sobre las unidades culturales, tal como las registra el árbol componencial. ¿Qué son, por ejemplo, las expresiones /pez/ o /próximo/ usadas para expresar las unidades «pez» y «próximo», al interpretar /ballena/ o /éste/? Katz y Fodor dirían que son construcciones metasemióticas y no otras palabras y que no necesitan explicación ulterior, porque se las ha postulado como elementos explicativos. Pero esa respuesta no elude la impresión de que nos encontramos frente a hechos léxicos que explican otros hechos léxicos ni la de que no se trata de un conjunto reducido y finito de universales semánticos capaces de explicar una cantidad muy grande de expresiones.

Desgraciadamente, hemos visto que, cuando se intenta reducir dichos universales (como en el análisis sémico de Greimas de la verticalidad), resultan insuficientes para explicar muchas diferencias de significado. Y, cuando se aumenta el número de las marcas (como en el caso de Pottier), nos

encontramos frente a artificios *ad hoc*; para llegar, por último, a ese exceso de empirismo que son los *distinguishers* en el modelo KF. El hecho es que, como ya hemos dicho, inevitablemente *cualquier unidad semántica establecida para analizar un semema es, a su vez, un semema que hay que analizar*. Por consiguiente, dado un semema bastante simple como el de la figura 24,

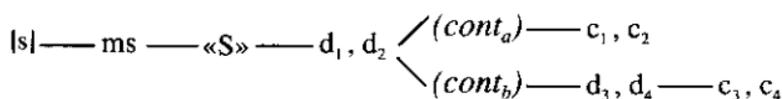


Figura 24

resulta que d_1, d_2, d_3, d_4 y c_1, c_2, c_3 y c_4 deberían convertirse, a su vez, en otros tantos «S», es decir, en el punto de partida de un nuevo árbol componencial. En resumen, cada una de las marcas constituye, en el interior del semema, una especie de semema '*embedded*' ("incrustado") que genera su propio árbol y así sucesivamente hasta el infinito. La representación gráfica de semejante panorama de recursividad infinita es difícil de imaginar, como podemos comprender sólo con pensar que dicha representación debería considerar todos los campos semánticos subyacentes que confieren valor a cada una de las unidades que intervienen. ¿Cómo representar, entonces, semejante universo semántico, que resulta ser precisamente el universo semántico en que viven los seres humanos?

Vamos a examinar otra propuesta, formulada en otro contexto metodológico y disciplinar, pero singularmente esclarecedora para los fines de nuestra exposición. Es el modelo de memoria semántica elaborado por Ross M. Quillian (1968).

2.12.2. Un modelo n-dimensional: el modelo Q

El modelo Quillian (modelo Q) se basa en una masa de nudos interconexos conectados entre sí por diferentes tipos de vínculos asociativos. Para cada significado de lexema debería existir en la memoria un nudo que previera como "patriarca" suyo el término por definir, en este caso llamado

type. La definición de un *type* A prevé el empleo, como interpretantes suyos, de una serie de otros significantes que van abarcados como *tokens* (y que en el modelo son otros lexemas).

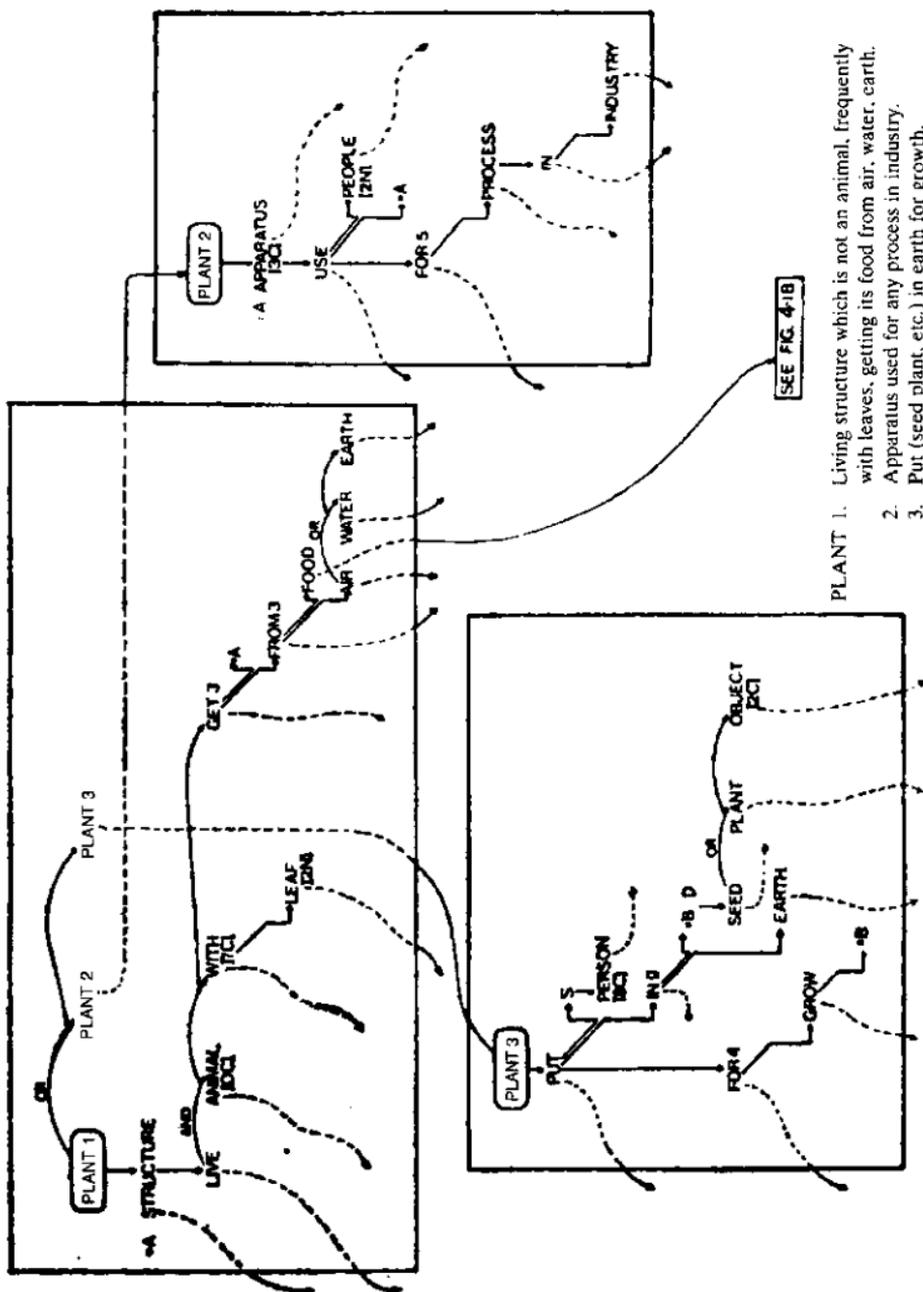
La configuración del significado del lexema viene dada por la multiplicidad de sus vínculos con varios *tokens*, cada uno de los cuales se convierte, a su vez, en el *type* B, patriarca de una nueva configuración que comprende como *tokens* muchos otros lexemas, algunos de los cuales eran también *tokens* del *type* A y que pueden comprender como *token* al propio *type* A. Vamos a citar aquí un ejemplo, la definición de */plant/* dada en forma de gráfico en el esquema reproducido en la figura 25.

Como se ve en dicho esquema, un *token* como */grow/* puede convertirse en el *type* de una nueva ramificación (o *plane*) que comprende, entre sus *tokens*, muchos de los de */plant/* (como, por ejemplo, */air/* o */water/*) e incluso el propio */plant/*.

La estructura global de esa memoria semántica formaría una impresionante agregación de planos, cada uno de los cuales compuesto de nudos de *tokens*, excepto el nudo originario.

Como se ve, este modelo prevé la definición de cualquier signo gracias a la interconexión con el universo de todos los demás signos en función de interpretantes, cada uno de los cuales listo para convertirse en el signo interpretado por todos los demás: el modelo en su complejidad se basa en un proceso de SEMIOSIS ILIMITADA. Desde un signo establecido como *type* es posible volver a recorrer, desde el centro hasta la periferia más extrema, todo el universo de las unidades culturales, cada una de las cuales puede convertirse, a su vez, en centro y generar periferias infinitas.

Semejante modelo puede recibir además una configuración gráfica bidimensional, cuando se examina una parte de él (y es comprensible que en su simulación mecánica, gracias al número limitado de *tokens* establecidos, sea posible conferirles una estructura descriptible). Pero, de hecho, *ningún grafo está en condiciones de representarlo en su complejidad*. Debería aparecer como una especie de red predimensional, dotada de propiedades topológicas, en la que los re-



SEE FIG. 4-1B

- PLANT 1. Living structure which is not an animal, frequently with leaves, getting its food from air, water, earth.
- Apparatus used for any process in industry.
 - Put (seed plant, etc.) in earth for growth.

Figura 25

corridos se acortan y se alargan y cada uno de los términos adquiere vecindad con otros, mediante atajos y contactos inmediatos, al tiempo que permanece vinculado a todos los demás de acuerdo con relaciones siempre mutables.

Podríamos imaginar las unidades culturales particulares como un número muy elevado de bolitas contenidas en una caja: al agitar la caja, se verifican diferentes configuraciones, vecindades y conexiones entre las bolitas. Dicha caja constituiría una fuente informacional dotada de alta entropía y constituiría el modelo abstracto de las asociaciones semánticas en libertad. Según el humor, el conocimiento anterior y las idiosincrasias propias, cada cual podría estar en condiciones de llegar a la unidad «bomba atómica» o bien a «Mickey Mouse» a partir del lexema /centauro/.

Pero lo que estamos buscando es un modelo semiótico que explique detalladamente las connotaciones convencionalmente atribuidas a un lexema. Y en consecuencia deberíamos pensar en bolitas magnetizadas que establecen un sistema de *atracciones y repulsiones*, de modo que unas se acercan y otras no. Semejante magnetización reduciría las posibilidades de relación mutua. Constituiría un *s-código*.

Mejor aún: podríamos pensar que cada unidad cultural de ese Universo Semántico Global emite longitudes de onda que la colocan en sintonía con un número limitado (aunque muy amplio) de otras unidades. También en ese caso tendríamos el modelo de un *s-código*. Sólo que deberíamos admitir que las longitudes de onda pueden cambiar a causa de los nuevos mensajes emitidos y que, por lo tanto, las posibilidades de atracción y repulsión cambian con el tiempo.

Efectivamente, el modelo Q admite que el código pueda alimentarse con nuevas informaciones y que de los datos incompletos se puedan inferir otros. *El modelo Q es un modelo de la creatividad lingüística*. Además, da una imagen que abarca incluso las discusiones de Wittgenstein sobre el significado. Cuando Wittgenstein (1953, I, 67) cita la existencia de “semejanzas de familia” (*Familienähnlichkeiten*), ofrece el ejemplo del /juego/. La idea de juego se refiere a una familia de actividades muy diversas, que van del ajedrez a la pelota y que pueden tener componentes en común (entre el ajedrez y el juego de la pelota entre dos personas está la idea de la victoria o de la derrota) y pueden estar separadas

por desemejanzas radicales (juego del ajedrez y juego en solitario del niño que tira la pelota contra una pared, o bien juego del ajedrez y juego del corro). Wittgenstein saca la conclusión de que “cualquier cosa recorre todo el hilo, es decir, la superposición ininterrumpida de esas fibras”. Esa imagen de una continua superposición de correlaciones recuerda la del modelo Q: el modelo Q es ya, en la fase en que Quillian lo presenta, una porción del Universo Semántico en que el código ha intervenido para establecer atracciones y repulsiones.

2.13. ESTRUCTURA DEL ESPACIO SEMANTICO

Todo lo que hemos dicho sobre el sistema semántico nos obliga a examinar una vez más la idea de código.

Se supone que el código vuelve equivalentes los elementos de dos sistemas, bien término a término, bien ristra a ristra, etcétera. Pero el estudio de los sistemas semánticos muestra que (cuando, por ejemplo, se habla de la lengua como código) es necesario considerar una vasta serie de sistemas parciales (o campos) del contenido, que están en diferentes correlaciones con conjuntos de unidades de la expresión.

Este hecho genera una situación en que pueden existir muchos árboles componenciales para un solo significante, que lo conecten simultáneamente con diferentes posiciones en campos semánticos distintos. Por consiguiente, el sistema de los campos semánticos, estando como está implicado en ese juego de desplazamientos múltiples, resulta atravesado (a lo largo de una dimensión que difícilmente conseguiría un grafo homogeneizar con las anteriores) por los diferentes recorridos de lectura de cada uno de los sememas. La suma de esos cruces crea lo que hemos llamado Modelo Q.

Por tanto, un código como 'lengua' debe entenderse como una suma de nociones (algunas relativas a reglas combinatorias de los elementos sintácticos y otras referentes a las reglas combinatorias de los elementos semánticos) que constituyen la competencia total del hablante. Pero esa competencia generalizada es la suma de las competencias individuales que dan origen al código como convención colectiva.

Por consiguiente, lo que hemos llamado 'el código' es un *retículo complejo de subcódigos* que va mucho más allá de lo que puedan expresar categorías como 'gramática', por am-

plia que sea su comprensión. Habría que llamarlo HIPERCODIGO (de igual forma que se habla de 'hipercubo') que reúne varios subcódigos, algunos de los cuales fuertes y estables, otros más débiles y transitorios.

De igual forma, los códigos reúnen varios sistemas, algunos fuertes y estables (como el fonológico, que permanece inalterado durante siglos), otros más débiles y transitorios (como muchos campos y ejes semánticos).

La teoría de los códigos sólo se interesa por los resultados de ese juego, tal como se presenta después de la intervención de la magnetización. La teoría de la producción de signos y del cambio de los códigos se interesa por el proceso por el cual se impone la regla a la indeterminación de la fuente (cf. capítulo 3).

Pero esa dificultad de definir todas las reglas que forman el código, en su característica y en su número, no depende sólo del hecho de que la investigación se encuentre en una fase todavía primitiva. Depende del hecho de que, como es de suponer, el código no es una condición natural del Universo Semántico Global ni una estructura subyacente, de forma estable, al complejo de vínculos y ramificaciones que constituye el funcionamiento de cualquier asociación de signos.

Volvamos a la metáfora de la caja con las bolitas. Hemos dicho que, si las bolitas representan un modelo de fuente informacional de alta entropía, el código es la regla que magnetiza las bolitas de acuerdo con el sistema de atracciones y repulsiones. Ahora bien, sostener que existe una estructura del Espíritu Humano, que es la propia estructura de cualquier clase de comunicación, significa que la magnetización ES INHERENTE a las bolitas como propiedad suya. En cambio, si el código es una convención social que puede cambiar en el tiempo y en el espacio, la magnetización es una condición TRANSITORIA del sistema. Rechazar el llamado estructuralismo "ontológico"²⁶ significa precisamente entender las magnetizaciones como fenómenos culturales y ver como máximo la caja-fuente como *el lugar de una combinatoria*, de un juego muy indeterminado que no interesa a la semiótica antes de que intervenga la magnetización.

²⁶ Cf. la oposición entre estructuralismo metodológico y estructuralismo ontológico en Eco (1968), en particular la sección D, "La estructura y la ausencia".

En caso de que eso sea cierto, habrá que admitir también que lo que llamamos subcódigos (por ejemplo, cierto tipo más que otro, complementario, de asociación connotativa entre los elementos de dos campos semánticos) son fenómenos bastante transitorios que debería ser imposible establecer y describir como estructuras estables, salvo en casos de magnetización 'fuerte' y duradera (las definiciones científicas). Además, el hecho de que cada elemento del juego pueda mantener relaciones al mismo tiempo con muchos otros elementos, hace que sea difícil simplificar los casos de sustitución simple, como por ejemplo el emparejamiento entre dos campos semánticos aislados, elemento a elemento, o la constitución de grafos explicativos, pero simplificadores, como un árbol KF.

Un árbol componencial, incluso el propuesto por el MSR, debe entenderse como un artificio hipotético y transitorio ESTABLECIDO con el fin de explicar determinados mensajes, una hipótesis de trabajo elaborada para controlar el ambiente semántico inmediato de una unidad de contenido determinada.

Consideremos, por ejemplo, el caso de un mensaje muy simple, emitido por un semáforo. De acuerdo con un código internacional, //rojo// significa «stop» y //verde// significa «paso». Pero «stop» puede connotar también «obligación», mientras que //verde// (por lo menos, para los peatones) connota también «opción» (dado que con el verde puedo también decidir no pasar, mientras que con el rojo estoy obligado a detenerme). A un nivel connotativo posterior, «stop» connota «multa», mientras que //verde// puede connotar «apresurarse», especialmente si quien recibe la señal es un automovilista.

Así, pues, una representación componencial de verde y rojo se presentaría como en la figura 26:

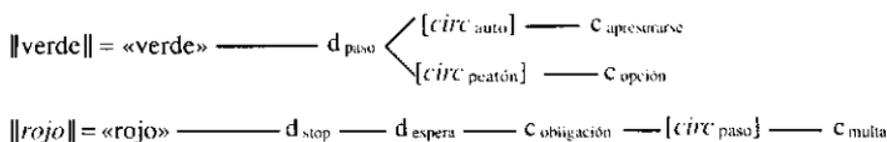


Figura 26

Ambos árboles explican cómo significa la señal del semáforo. Pero, ¿a partir de qué ejes semánticos subyacentes es posible elaborar esas funciones semióticas? Si usamos una representación hjelmsleviana clásica, sentimos la tentación, por gusto hacia la simetría, de representar los campos postulados a partir de la siguiente superelevación de connotaciones (fig. 27):

«multa»	expresión de		expresión de		apresurarse
	«obligación»	expresión de	expresión de	«opción»	
		«stop»	//rojo//	//verde//	«paso»

Figura 27

Pero ésta sería una solución engañosa. Aunque aquí haya un eje 'paso vs stop' que establece la oposición entre denotaciones inmediatas y aunque sea posible individuar una oposición 'obligación vs opción', no existe oposición alguna entre «multa» y «apresurarse».

Con lo que se verifica una vez más que: (a) un esquema determinado encuentra sus interpretantes 'pescando' en diferentes ejes semánticos, mientras que el semema que inmediatamente se les opone a nivel de la denotación primaria puede, en lo que se refiere a las connotaciones sucesivas posteriores, 'pescar' en otras posiciones de otros ejes que no tienen relación con el identificado por el primer esquema; (b) dos sememas pueden mantener relación de oposición en lo que se refiere a la denotación primaria, pero tener al mismo tiempo algunas connotaciones comunes; (c) el mismo semema puede derivar dos de sus connotaciones de dos posiciones opuestas del mismo eje semántico. Por ejemplo, «rojo» en su extrema periferia componencial, pesca en la posición «multa» (en el eje 'multa vs premio'), mientras que «verde» no tiene nada que ver con dicho eje. Y, sin embargo, puede existir otro semema, muy lejano por posición en el espacio semántico de «rojo» y de «verde», el cual 'pesca' en la posición «premio» sin que uno de sus puestos 'pescue' en la de «multa». Es exactamente el caso del /bachelor/ (en el sentido de B.A., licenciado de un *College* americano), que connota «premio» y «paso», ya que la ceremonia de entrega de títulos de fin de curso no es sino ¡un 'rito de paso'!

Por tanto, una representación *ad hoc* de esta embarazosa situación estructural, llena de homologías, oposiciones y discrepancias, asumiría la forma de la figura 28, que recuerda, y con razón, algo del Modelo Q:

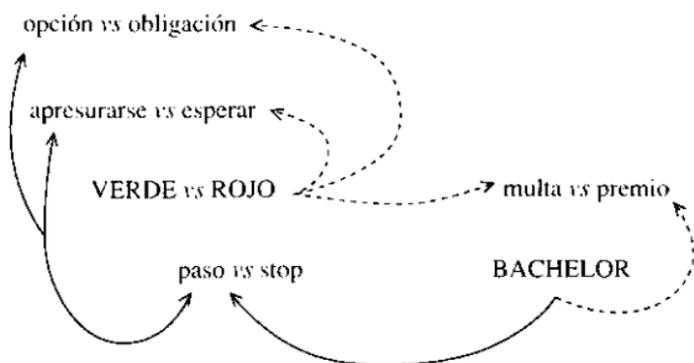


Figura 28

Por consiguiente, deberá ser un principio metodológico de la investigación semiótica aquel por el que la delimitación de campos y ejes semánticos, y la descripción de códigos tal como funcionan efectivamente, puede llevarse a cabo casi siempre sólo *con ocasión del estudio de las condiciones comunicativas de un mensaje determinado*.

Lo que equivale a decir que *una semiótica del código es un instrumento operativo que sirve a una semiótica de la producción de signos*. En el momento en que se afirma que es posible hacer una semiótica del código, se reconoce su continua parcialidad y revisabilidad; y hay que admitir que tiene oportunidad de constituirse, sólo cuando la práctica comunicativa la postula como su condición explicativa.

Así, pues, la constitución de un código completo debe seguir siendo sólo una HIPOTESIS REGULADORA: en el momento en que un código de esa clase fuera descrito enteramente, ya estaría cambiado y no sólo por la influencia de varios factores históricos, sino también por la propia erosión crítica que le habría producido el análisis que hemos dado de él. Siempre que se describen estructuras de la comunicación, se produce algo, en el universo de la comunicación, que hace que dejen de ser del todo creíbles. Sin embargo, esa condición de desequilibrio no es una contradicción de la semiótica: es una condición metodológica que la asemeja con otras disciplinas como la física, regidas por criterios de método como el principio de indeterminación o el principio de complementariedad. *Sólo en el caso de que adquiera ese cono-*

cimiento de sus propios límites, sin aspirar a ser un saber absoluto, podrá la semiótica aspirar a ser una disciplina científica.

2.14. HIPERCODIFICACION E HIPOCODIFICACION

2.14.1. *Los determinantes no codificados de la interpretación*

La movilidad del espacio semántico hace que los códigos cambien mediante procesos. Al mismo tiempo, impone a la actividad de producción de signos y de interpretación de los textos la necesidad de una PLUS-CODIFICACION continua.

El intérprete de un texto está obligado a un tiempo a desafiar los códigos existentes y a lanzar hipótesis interpretativas que funcionan como formas tentativas de nueva codificación. Frente a circunstancias no previstas por el código, frente a textos y a contextos complejos, el intérprete se ve obligado a reconocer que gran parte del mensaje no se refiere a códigos preexistentes y que, aun así, hay que interpretarlo. En consecuencia, deben existir convenciones todavía no explicitadas; y si no existen esas convenciones, deben postularse, aunque sea *ad hoc*.

Vamos a intentar aclarar esa situación limítrofe, en que la actividad de producción e interpretación de signos alimenta y enriquece el universo de los códigos.

La teoría de los códigos explica que poseemos reglas de competencia que permiten formar e interpretar mensajes y textos, y conferirles ambigüedad o eliminarla.

El ejemplo del semáforo (ofrecido en 2.13.) muestra que existe un sistema de subcódigos junto con una serie de selecciones contextuales y circunstanciales que el código prevé, dado que se han incluido institucionalmente en la representación de ciertas funciones semióticas. En el caso del semáforo

las selecciones previstas son suficientes para eliminar la ambigüedad de dichos signos en cualquier circunstancia.

Pero existen otros casos que el código no prevé en que, además de contextos imprevisibles, actúan circunstancias inéditas o tan complejas, que condensan en torno al signo una especie de factores extrasemióticos. En esos casos se puede perfectamente hablar de DETERMINANTES NO CODIFICADOS DE LA INTERPRETACION.

Un caso típico de contexto no codificado es el propuesto por Katz y Fodor durante su polémica contra una teoría de los contextos. La expresión /él sigue a Marx/ puede leerse como:

- | | | |
|---------------------------|---|------------------------------|
| (i) «él sigue a Karl» | { | «él es un discípulo de Karl» |
| | } | «él viene después de Karl» |
| (ii) «él sigue a Groucho» | { | |
| | } | |

En este caso existen dos recorridos de sentido (i) y (ii), que son dos significados denotativos de la expresión y cada uno de ellos transmite una posibilidad doble de lectura connotativa. Se puede eliminar la ambigüedad de las connotaciones recurriendo a posibles selecciones contextuales previstas por el árbol componencial de /seguir/: hemos de decir que el verbo permite una interpretación en sentido físico, cuando va seguido de un nombre concreto, y una interpretación metafórica, cuando va seguido de uno abstracto. Pero sigue siendo ambiguo el caso, aquí evidente, de nombres propios que pueden ser admitidos como metonimias por las ideas difusas de las personas nombradas. También podemos suponer que existe una selección (*cont_{estilo}*) que prescribe que se lea /seguir/ como «imitar» o «concordar con», cuando se usa el verbo en un contexto que se refiere a estilos de pensamiento o costumbres.

No existe ningún problema en lo relativo a la posibilidad de identificar a Karl o a Groucho: si, como hemos dicho en 2.9.2., los sememas correspondientes a nombres propios de persona pueden analizarse, en ese caso «Marx (Karl)» poseerá una marca de «política», mientras que «Marx (Groucho)» tendrá una de «cine» y no será difícil mezclar dichas marcas con otras unidades del contexto.

Pero lo que sigue siendo ambiguo en cualquier caso es la connotación 'ideológica' de la frase. En otros términos, ¿es algo bueno o malo seguir a Marx? Si un miembro de la mayoría silenciosa

dice que alguien sigue a Marx, es evidente que el enunciado es algo más que una atribución ideológica, es una clara sentencia de condena. Condena que forma parte del contenido global del enunciado, en vista de que el enunciado se ha pronunciado precisamente para que connote un juicio de valor. Así, pues, nos encontramos una vez más frente a situaciones contextuales y circunstanciales que determinan la interpretación del enunciado, pero esta vez no se puede hablar de posibilidades previstas por el código. ¿Cómo definiremos entonces ese tipo de interpretación?

2.14.2. *La abducción*

Ahora se trata de entender /interpretación/ en un sentido diferente del de «descodificación». Se trata de hablar de una interpretación que confiere sentido a vastas porciones de discurso a partir de descodificaciones parciales. Entonces, el término /interpretación/ adquiere el sentido que tiene en las discusiones hermenéuticas o en la crítica literaria y artística.

Hablando lógicamente, esa interpretación es una INFERENCIA. Más aún: es semejante a ese tipo de inferencia lógica que Peirce ha llamado 'abducción' (y en ciertos casos 'hipótesis'): "Supongamos que entre en una habitación y encuentre cierta cantidad de bolsitas que contienen diferentes tipos de judías. Sobre la mesa hay un puñado de judías blancas y después de una breve investigación descubro que hay una bolsita que contiene sólo judías blancas. De ello infiero la probabilidad, por suposición racional, de que ese puñado se haya sacado de esta bolsita. A ese tipo de inferencia se le llama *lanzar una hipótesis*" (2.623).

En el caso de las DEDUCCIONES lógicas existe una regla de la que, dado un caso, se infiere un resultado.

«Todas las judías de esta bolsita son blancas — Estas judías proceden de esa bolsita — Estas judías son blancas (seguramente).»

En el caso de la INDUCCION, dado un caso y un resultado, de ellos se infiere la regla:

«Estas judías proceden de esa bolsa — Estas judías son blancas — Todas las judías de esa bolsita son blancas (probablemente).»

En el caso de la hipótesis o ABDUCCION, hay inferencia de un caso a partir de una regla y de un resultado:

«*Todas las judías de esa bolsita son blancas — Estas judías son blancas — Estas judías proceden de esa bolsita (probablemente).*»

La abducción es un caso de inferencia sintética “en que encontramos una circunstancia muy curiosa que podría explicarse por la suposición de que es el caso específico de una regla general, y, por tanto, adoptamos dicha suposición” (2.624). “Una vez desembarqué en el puerto de una provincia turca; y, cuando caminaba hacia la casa donde debía dirigirme, encontré a un hombre a caballo, rodeado de cuatro caballeros que llevaban un baldaquín sobre su cabeza. Como el gobernador de la provincia era el único personaje al que habría podido atribuir honores de aquella clase, inferí que se trataba del gobernador. Se trataba de una hipótesis” (2.625). Peirce no sabía que (ni si) un baldaquín era el signo ritual que distinguía a un gobernador (en cuyo caso se habría tratado de un acto de simple descodificación). Inventó o SUPUSO UNA REGLA SEMIOTICA GENERAL.²⁷

Este caso no parece diferente del de una interpretación en ausencia de selecciones contextuales. En realidad, suponiendo

²⁷ La abducción no interviene sólo cuando se interpreta un mensaje en referencia a contextos o circunstancias no codificados. Sirve también para identificar el código (o el subcódigo) correcto para un mensaje impreciso. Supongamos que tenemos tres cartulinas sobre las que hay escrito (i) /perro/, (ii) /y gato/ y (iii) /sugar/. Se nos pide que combinemos dos y no sabemos si /perro/ (en italiano *cane*) representa la transcripción grafemática del inglés [kan] o del italiano [kane]. En vista de que la cartulina puede asociarse tanto con /y gato/ ('perro y gato') como con /sugar/ ('sugar cane'), sólo el contexto y la circunstancia pueden sugerir la elección entre las dos combinaciones (se trata de saber si se debe componer un sintagma inglés o italiano). Interviene entonces un acto de abducción. Pensándolo bien, en principio se requiere un acto de esa clase siempre que oímos una palabra y debemos decidir a qué lengua adscribirla (aunque la costumbre suele prevalecer y supone automáticamente la elección, que no por ello se elude); y, por lo tanto, la abducción interviene en cualquier tipo de descodificación, es decir, siempre que hay que reconocer la naturaleza 'emic' de un enunciado 'etic'.

que existiera una regla, aún no expresada, pero compartida comúnmente del tipo de

//baldaguín//—d_x—(cont_{por encima de la persona})—c_{honor}

lo que hizo Peirce fue simplemente aventurar una selección circunstancial *ad hoc* del tipo de:

[circ_{en esta provincia}]—d_{gobernador}

A primera vista, la abducción parece más un movimiento libre de la imaginación alimentado por emociones (como una vaga 'intuición') que un proceso normal de descodificación. Y, de hecho, Peirce acentúa en otros pasajes esa su naturaleza emotiva: "La hipótesis substituye una concepción particular por un nexo complicado de predicados atribuidos a un sujeto... ahora bien, existe una sensación particular típica del acto de pensamiento por la que dichos predicados parecen ser inherentes al sujeto. En la inferencia hipotética, esa sensación tan compleja va substituida por una sensación simple de gran intensidad... De igual modo, los diferentes sonidos emitidos por instrumentos de una orquesta conmueven el oído y el resultado es una emoción musical especial, totalmente distinta de los propios sonidos" (2.643). Lo que hay que retener de esta cita no es la descripción de un estado emotivo particular, sino la idea de que el oyente, al escuchar la música, capta algo más complejo que la suma de los significados particulares de los sonidos. Si ese movimiento interpretativo se detuviera en el goce de esa emoción imprecisa, no existiría abducción ni ninguna otra cosa relevante para los fines de nuestra exposición. Pero el movimiento abductivo se realiza cuando se asigna un nuevo sentido (una nueva cualidad combinatoria) a cualquier sonido, en cuanto componente del significado contextual de todo el pasaje.

El último ejemplo parece más que nada un caso de interpretación estética, pero el del gobernador turco es más transparente. Al final del esfuerzo abductivo, Peirce estaba en condiciones de asignar a //baldaguín// la connotación, hasta entonces no codificada, de gobernador. Peirce repite varias veces que también las inferencias son fenómenos semióticos, que una regla puede considerarse como el signo que repre-

senta su resultado deducible y que un caso específico puede ser el signo que representa la regla que de él se deduce; no obstante, sería difícil reconocer como signo la regla a la luz de la cual la abducción interpreta el caso. *A menos que la reducción, una vez realizada, se convierta en un reflejo social adquirido.*

Diremos, entonces, que la abducción, como cualquier otra interpretación de contextos y circunstancias no codificados, representa el primer paso de una operación metalingüística destinada a enriquecer el código. Constituye el ejemplo más evidente de PRODUCCION DE FUNCION SEMIOTICA.

Un contexto ambiguo y no codificado, una vez interpretado coherentemente, da origen, en caso de que la sociedad lo acepte, a una convención y, por lo tanto, a una correlación codificante. En ese caso, el contexto se convierte, paso a paso, en una especie de sintagma formado previamente, como ocurre en el caso de una metáfora, que en el primer momento debe interpretarse abductivamente y después se va convirtiendo poco a poco en catacrexis. Una teoría semiótica no puede negar que existen actos concretos de interpretación que producen sentido —y un sentido que el código no preveía—; de lo contrario, la evidencia de la flexibilidad y de la creatividad de los lenguajes no encontraría fundamento teórico: pero esas interpretaciones producen a veces nuevas porciones de código, en la medida en que constituyen procesos embrionarios de HIPERCODIFICACION o de HIPOCODIFICACION.

2.14.3. *La hipercodificación*

Si volvemos a considerar los dos ejemplos de Peirce: el del gobernador turco y el del pasaje musical, vemos que, de hecho, Peirce reproduce en la categoría de abducción dos movimientos hipotéticos diferentes. En el caso del gobernador turco, la abducción se basa en sistemas de convenciones anteriores: el hecho de que un baldaquín signifique «concesión de honores» era ya materia de convención, y se trataba sólo de complicar una función semiótica existente con la selección circunstancial *ad hoc* referente a aquella provincia.

Al hacerlo, Peirce produjo una hipercodificación: a partir de una regla anterior, propuso una regla adicional para una complicación muy particular de la regla general.

Todas las reglas retóricas y estilísticas que operan en cualquier lengua constituyen ejemplos de hipercodificación. Un código establece que determinada combinación gramatical es comprensible y aceptable, y una regla retórica posterior (que no niega la anterior, sino que la admite como punto de partida) establece que esa combinación sintáctica debe usarse en circunstancias específicas con determinada connotación estilística. La hipercodificación actúa también al nivel de reglas gramaticales como, por ejemplo, la elisión del futuro (*'will' deletion*) en enunciados que dan por seguro el acontecimiento que deberá verificarse y que, según Lakoff (1971b), subrayan la función de las presuposiciones semánticas en la sintaxis. En realidad, podemos decir /el Milán *juega* mañana contra la Juventus/, porque el acontecimiento, aunque todavía no se haya producido, se presupone como seguro, mientras que decimos /el Milán *vencerá* mañana contra la Juventus/, porque el éxito favorable se afirma, pero no se presupone. No obstante, no creemos que se deba afirmar que la presuposición impone la eliminación del futuro, sino al contrario: la eliminación del futuro, al introducir una marca de «factualidad», impone al destinatario la presuposición. Y, por tanto, el hecho de que se use el presente al hablar de acontecimientos futuros es un fenómeno de hipercodificación que expresa un contenido determinado de «seguridad» mediante la formulación sintáctica hipercodificada. También, fuera del lenguaje verbal, podemos concebir el objeto de la iconografía como producido por hipercodificación: admitido que existe un código icónico que permite reconocer la imagen de una mujer que lleva un par de ojos en un plato, la hipercodificación iconográfica establece que dicha mujer representa a santa Lucía.

La hipercodificación actúa en dos direcciones. Por un lado, mientras que el código asigna significados a expresiones mínimas, la hipercodificación regula el sentido de ristas más macroscópicas: las reglas retóricas e iconológicas son de este tipo. Por otro, dadas determinadas unidades codificadas, se las analiza en unidades menores a las que se asignan nuevas funciones semióticas, como ocurre cuando, dada una palabra, la paralingüística hipercodifica los diferentes modos de pronunciarla asignándoles diferentes matices de significado.

Todas las fórmulas de cortesía y las expresiones fácticas son lenguaje cotidiano hipercodificado: una expresión como /por favor/ se comprende en su sentido cortés en virtud de una hipercodificación. Naturalmente, la hipercodificación, cuando surte efecto, produce lo que en 2.3. hemos llamado un subcódigo: en ese sentido, la hipercodificación es una actividad innovadora que va perdiendo poco a poco su capacidad de provocación y produce aceptación social.

Pero es más frecuente que las entidades hipercodificadas fluctúen, por decirlo así, entre los códigos, en el umbral que separa la convención de la innovación. A través de un lento y prudente proceso, una sociedad las va admitiendo gradualmente dentro de las reglas reconocidas. A veces las reglas de hipercodificación funcionan, permiten el intercambio de signos, pero la sociedad no las reconoce todavía y no las institucionaliza. Un caso típico es el de las reglas narrativas individuadas por Propp: durante centenares y quizá millares de años las sociedades primitivas han permitido construir y comprender historias basadas en funciones narrativas, pero la enumeración de dichas funciones introducida por Propp tenía el valor de una tentativa abductiva que intentaba revelar leyes no expresadas. Dichas leyes son hoy materia de subcódigos narrativos aceptados, pero la gramática textual está intentando en el fondo hipercodificar porciones más amplias de discursos.

De igual modo, el sistema 'ideológico' de expectativas por el que el miembro de la mayoría silenciosa asigna una connotación negativa a /él sigue a Marx/ (cf. 2.14.1.) es un ejemplo de hipercodificación validada por un grupo político determinado.

Y en modelos de hipercodificación se basa un crítico, cuando liquida a veces una obra con juicios como "*déjà vu*", "kitsch puro", "vanguardia de segunda mano" o "narrativa de consumo"; y, en efecto, el artista malo, el manierista, el repetidor de un éxito, no hace otra cosa que coser entre sí unidades hipercodificadas y cargadas ya de connotaciones artísticas.²⁸

²⁸ Sobre un procedimiento de esa clase, véase el análisis del kitsch en "La struttura del cattivo gusto" (Eco, 1964). Pero toda la

2.14.4. *La hipocodificación*

Pasemos ahora al segundo ejemplo de Peirce, el de la melodía. ¿Qué ocurre cuando el oído capta, entre los sonidos de una composición, esa forma unitaria que no consigue definir de otro modo que como “una emoción particular”? ¿Y qué ocurre cuando, al oír varios pasajes de compositores diferentes, se capta algo calificable de ‘un aire de familia’, aunque no se hayan analizado debidamente los estilos respectivos ni se los haya reducido a fórmulas operativas?

Este parece un caso típico de codificación imprecisa, una especie de ‘gesto’ abductivo que incluye una o más porciones bastante amplias de textos en una etiqueta común.

vida de la interpretación textual está regida por los mismos principios, Verón (1973a) recuerda el principio de ‘intertextualidad’ sostenido por Kristeva (1969) y por Metz (1968) que se relaciona con el de la hipercodificación, dado que sólo en virtud de hipercodificación somos capaces de referir un texto que hay que interpretar a una serie de textos precedentes: “una buena parte de las propiedades del discurso de los semanarios de información resulta incomprensible, si no se tienen en cuenta sus relaciones sistemáticas con los discursos de los diarios; desde este punto de vista, los semanarios constituyen un auténtico ‘metalenguaje’ cuyos presupuestos sólo pueden describirse como operaciones intertextuales... Existe una relación intertextual a la que no se ha prestado tanta atención como a las anteriores. Se trata de la función desarrollada en el proceso de producción de un discurso determinado por otros discursos relativamente autónomos, que, aunque funcionan como momentos o etapas de la producción, no aparecen en la superficie del discurso ‘producido’ o ‘terminado’... El análisis de esos textos y de esos códigos que no aparecen en la superficie de un discurso determinado, pero que, aun así, forman parte de su proceso de producción, me parece esencial: su estudio puede ofrecernos aclaraciones fundamentales sobre el propio proceso de producción y sobre la lectura del discurso al nivel de la recepción... Esos discursos ‘ocultos’ (se puede pensar también en los dibujos, en los esbozos y en los proyectos de arquitectura) desempeñan un papel fundamental en la producción de ciertos objetos discursivos y, en ese sentido, constituyen un lugar preferente donde se transparentan ciertos mecanismos ideológicos que funcionan en la producción. Tienen que ver, si podemos decirlo así, con una ‘intertextualidad de lo profundo’, porque son textos que, al formar parte de la producción de otros textos, no llegan nunca (a no ser raras veces, por canales restringidos) al consumo social de los discursos”.

Supongamos que visito una nación extranjera cuya lengua no conozco. Poco a poco empiezo a comprender algo: no precisamente una gramática, sino algunas tendencias generales, comportamientos cargados de sonidos, gestos, expresiones del rostro. Después de un poco, empiezo a comprender que algunos de dichos comportamientos corresponden a cierto significado genérico. Por ejemplo, suponiendo que el país extranjero sea Estados Unidos, advierto que, cuando van acompañadas de una sonrisa, expresiones como */I love you - I like you - I am fond of you - I adore you - Hi, man! - Hello, my friend! - How are you?/* significan todas ellas MAS O MENOS «amistad». Basta conocer un poco el inglés para saber que esas diferentes expresiones pueden diferenciar un encuentro entre colegas de oficina de una apasionada noche de amor, pero, en el fondo, se puede decir tranquilamente que, para los fines de establecer relaciones sociales no demasiado profundas, ese tipo de codificación aproximada puede servirme también, por lo menos, para distinguir los amigos de los enemigos. A ese tipo de operación 'aproximada' la llamamos una '*hipocodificación*'.

Así, pues, la HIPOCODIFICACION puede definirse como la operación por la que, a falta de reglas más precisas, se admiten provisionalmente porciones macroscópicas de ciertos textos como unidades pertinentes de un código en formación, capaces de transmitir porciones vagas, pero efectivas, de contenido, aunque las reglas combinatorias que permiten la articulación analítica de dichas porciones expresivas sigan siendo desconocidas.

Como veremos en 3.6.7., varios tipos de textos, como, por ejemplo, las imágenes producidas por una civilización lejana, se comprenden por hipocodificación.

Por tanto, si la hipercodificación avanza desde códigos existentes hasta subcódigos más analíticos, la hipocodificación avanza desde códigos inexistentes (o desconocidos) hasta códigos potenciales o genéricos. Ese movimiento doble, tan fácil de reconocer en muchos casos (la paralingüística es un ejemplo de hipercodificación; los juicios estéticos, habitualmente tan vagamente apoyados en la oposición 'bello vs feo', proceden por hipocodificación), substancia la actividad de la producción de signos, tan a fondo que a veces resulta difícil

determinar si nos encontramos ante fenómenos de hiper- o de hipo-codificación. En esos casos ambiguos, podremos hablar más genéricamente de EXTRACODIFICACION (categoría que abarca ambos fenómenos). Los movimientos de extracodificación son temas de estudio bien de una teoría de los códigos bien de una teoría de la producción de signos.

2.14.5. *La competencia discursiva*

También en la actividad personal e idiosincrásica de memorización de las propias experiencias semióticas se da una actividad de extracodificación. Existen frases y discursos enteros que ya no tenemos que interpretar, porque ya los hemos experimentado en contextos o circunstancias análogas. Existen circunstancias en que el destinatario sabe ya lo que dirá el emisor. El comportamiento interactivo se basa en reglas de redundancia de este tipo, y si tuviéramos que escuchar, leer, observar cada expresión que se nos comunica, analizándola elemento a elemento, la comunicación sería una actividad bastante fatigosa. En realidad, continuamente nos adelantamos a las expresiones de los demás, llenamos los espacios vacíos de los textos, prevemos palabras que el interlocutor dirá y presuponemos palabras que el interlocutor no ha dicho o que debería haber dicho antes, aunque no las haya dicho en ningún momento.

La LOGICA DE LAS PRESUPOSICIONES depende en el fondo de la actividad de extracodificación, como también dependen las llamadas reglas de la conversación, los procedimientos interpretativos, todas ellas reglas de interacción que rigen los actos de habla y que estudian la filosofía del lenguaje, la sociosemiótica, y la etnometodología (Austin, 1966; Ducrot, 1972; Goffman, 1971; Verón, 1973; Cicourel, 1969; Gumperz, 1971; Hymes, 1971, etc.).

Todas las elipsis usadas en el habla común y el propio uso de artificios anafóricos (/dámelo/, /acuérdate para mañana/, /es uno de esos.../, etc.) se basan indudablemente en operaciones abductivas 'frescas', pero en la mayoría de los casos siguen a extracodificaciones precedentes. Y eso no ocurre sólo en la interacción

verbal, ni sólo en la gestual: la mayor parte de los procedimientos estilísticos en pintura, donde la parte sugiere el todo mediante pocos signos, la propia convención por la que el recuadro hace suponer que más allá de él la vida retratada debe 'continuar', esos y otros fenómenos dependen de un mecanismo de esa clase.

Naturalmente, existe diferencia entre la decidida extracodificación que ejerce un grupo al establecer públicamente la naturaleza convencionada de un mensaje formado de antemano (como las fórmulas de cortesía) y la débil y lábil extracodificación que depende de la memoria individual, de la regla no explicitada e imprecisa, de la convención apenas esbozada, del acuerdo tácito entre algunos miembros del grupo.

En resumen, existe una escala de extracodificaciones que va de los procedimientos constrictivos (en la tragedia el protagonista *debe* morir) a una especie de COMPETENCIA DISCURSIVA en la que las presuposiciones se aventuran, se adivinan casi y, en cualquier caso, se lanzan como hipótesis *ad hoc*. En otras palabras, existe diferencia entre lo que se da a entender CONVENCIONALMENTE y lo que se da a entender CONVERSACIONALMENTE (cf. Katz, 1972, pág. 144, y Grice, 1968).

Por esas razones, hiper- e hipo-codificación se quedan a medio camino entre teoría de los códigos y teoría de la producción e interpretación de signos, al producir (i) enunciados metasemióticos que introducen en los códigos nuevas funciones de signo, (ii) simples abducciones conversacionales *ad hoc*, (iii) acopios personales de suposiciones experimentales, que acaso formen concreciones idiolectales y a veces provocan equívocos de todas clases.²⁹

²⁹ El consumo de extracodificación permite también aclarar la diferencia entre tipos distintos de presuposición de la nota 21. En ésta distinguíamos: (a) presuposición referencial, materia para una teoría de la referencia; (b) presuposición pragmático-contextual; (c) presuposición pragmático-circunstancial; (d) presuposición semántica, la única que es objeto de una teoría de los códigos. Parece que las presuposiciones del tipo (b) y (c) son en gran parte materia de interpretación libre y de trabajo inferencial, pero que en varios casos son materia de extracodificación. Cuando los etnometodólogos postulan PROCEDIMIENTOS INTERPRETATIVOS para explicar la interacción comunicativa, pien-

El concepto de extracodificación (junto con los de hiper- e hipo-codificación) permite utilizar en este contexto la diferencia entre culturas GRAMATICALIZADAS y culturas TEXTUALIZADAS. Esta diferencia puede referirse a distintos modos de organización de los códigos y más adelante podrá ser útil para distinguir diferentes tipos de producción de signos (cf. 3.6.).

san probablemente en reglas extracodificadas: tales son, por ejemplo, en Cicourel (1971, pág. 52) los procedimientos enumerados como "reciprocidad de las perspectivas" y las "suposiciones de etcétera" (todo lo que en la comunicación se da por 'obvio' remite a conocimiento institucionalizado). Según Fillmore y los demás autores, la expresión /cierra la puerta/ supone por lo menos cinco presuposiciones, a saber: (i) una relación particular entre emisor y destinatario; (ii) la posibilidad por parte del destinatario de acceder a la petición del emisor; (iii) la idea de una puerta precisa por parte del emisor; (iv) el hecho de que la puerta esté abierta, cuando se enuncie la expresión; (v) el deseo de mantener la puerta cerrada. De todos estos requisitos el (i) y el (v) son materia de hipercodificación: reglas discursivas establecen que quien mande hacer algo esté en condiciones de mandar (a menos que no viole las reglas) y que quiera o desee que se haga lo que se pide; el (ii) es materia pragmático-circunstancial, pero otra regla discursiva exige que se mande lo que quien recibe el mandato esté en condiciones de hacer (exceptuando casos de sadismo, que precisamente violan las reglas discursivas); el (iii) se convierte en materia de código, porque el artículo determinado, al hacer de índice, transmite un contenido de «especificidad»; por lo demás, se trata de inferencia circunstancial y de mención; por último, el (iv) es materia de presuposición semántica, porque en la representación de /cerrar/ debe registrarse el hecho de que se cierran puertas, ventanas, cajas o cosas en general que estén abiertas. Si alguien ordena cerrar una puerta cerrada, nos encontramos frente a un uso ilícito del lenguaje, exactamente como si señalase a un gato diciendo /esto es un armario/ (se comprendería el contenido, pero la referencia sería incorrecta cf. 3.3.). Ducrot (1970) enumera por último una serie de presuposiciones implícitas en la expresión /Pietro ha venido/ que ningún código puede prever (que otras personas tuvieran la posibilidad de venir, que Pietro sea conocido del destinatario, que este último esté interesado en la venida de Pietro, etcétera). Pero, en una sociedad profundamente ritualizada, también esas presuposiciones podrían ser materia de extracodificación a partir de reglas de conversación muy estrechas que vuelvan prácticamente insignificantes o carguen de significados negativos las expresiones pronunciadas 'fuera de lugar'.

Lotman (1969, 1971) afirma que existen culturas regidas por sistemas de reglas y otras gobernadas por repertorios de ejemplos o modelos de comportamiento. En el primer caso, la combinación de unidades discretas es la que genera los textos y se consideran correctos éstos si se ajustan a las reglas de combinación; en el otro caso, la sociedad genera directamente textos que se presentan como macrounidades (de las que, en caso necesario, pueden inferirse las reglas) las cuales proponen ante todo modelos que imitar. Un buen ejemplo de cultura gramaticalizada podría ser el derecho romano, que prescribe minuciosamente las reglas para cada caso y excluye toda clase de desviación; mientras que un ejemplo de cultura textualizada podría ser la *Common Law* anglosajona, que propone las sentencias anteriores como textos en los que inspirarse para resolver de modo análogo casos análogos.

Lotman sugiere que las culturas gramaticalizadas se orientan más hacia el contenido, mientras que las textualizadas dan preferencia a la expresión. La explicación estriba en el hecho de que sólo en caso de haber elaborado un sistema de contenido profundamente segmentado, existen condiciones para poner en correspondencia con él un sistema 'gramatical' muy articulado, mientras que una cultura que no haya diferenciado suficientemente sus contenidos expresa nebulosas de contenido mediante acumulaciones expresivas.

Para Lotman la cultura gramaticalizada descansa en el Manual; la textualizada, en el Libro (Sagrado). Efectivamente, un manual proporciona reglas para construir un número indefinido de objetos, mientras que el libro es un texto que produce sólo modelos que imitar y sólo puede retraducirse a manual, cuando se haya llegado a conocer la regla que lo ha producido.

Lotman recuerda la experiencia común del aprendizaje lingüístico e identifica dos caminos: los adultos suelen aprender una lengua en forma gramaticalizada, es decir, aprendiendo sus reglas (reciben un conjunto de unidades con las instrucciones combinatorias y las articulan entre sí); en cambio, los niños aprenden tanto su lengua como una posible lengua extranjera exponiéndose a actuaciones textuales continuas y 'absorben' poco a poco una competencia sin ser conscientes de todas las reglas que ésta supone. Está claro que la adquisición lingüística en el niño parte de actos de hipocodificación y pasa por etapas de codificación gra-

matal sucesiva para llegar por último a dominar fenómenos de hipercodificación (lo que continúa durante toda la vida y se identifica con la maduración cultural de una sociedad).

En caso de que podamos concebir la filogénesis cultural en función de la ontogénesis lingüística, diremos que con la sociedad ocurre lo mismo. Las sociedades primitivas suelen estar por regla general textualizadas (y se basan en la mayoría de los casos en procesos de hipocodificación), mientras que las sociedades 'científicas' están gramaticalizadas. Pero la distinción no puede ser tan simplista, porque una sociedad científica resulta estar profundamente gramaticalizada sólo a nivel conceptual (sistemas científicos, clasificaciones, categorizaciones filosóficas), mientras que al nivel de los comportamientos parece, en cambio, característico de las sociedades más desarrolladas (piénsese en la influencia de los *mass media*) que se refieran a masas de textos hipocodificados, a modelos de tolerancia, a reglas muy abiertas (cf. Fabbri, 1973); por el contrario, es típico de las sociedades primitivas que tengan comportamientos rituales y de etiqueta mucho más gramaticalizados que los nuestros.

En cualquier caso, no vamos a afirmar que los dos pares 'hipo- e hiper-codificación', por un lado, y 'textos y gramática', por otro, constituyan dos oposiciones homólogas y coextensivas. La actividad de extracodificación está en conexión con el movimiento que va de la producción de signos hacia los códigos y llega a constituir una categoría de la teoría de los códigos, mientras que la oposición 'gramática vs texto' se refiere a la teoría de la producción de signos *tout court*, de la que volveremos a hablar en el capítulo 3.

2.15. LA INTERACCION DE LOS CODIGOS Y EL MENSAJE COMO FORMA ABIERTA

La actividad de extracodificación (junto con la interpretación de circunstancias no codificadas) no sólo impele a escoger abductivamente el código más apropiado o a identificar el subcódigo que conducirá a las connotaciones correctas. También cambia la repercusión informativa de los signos: una calavera sobre una botella significa veneno, pero la información cambia de valor, si en vez de encontrar la botella en el armario de los detergentes la encuentro en el armario de los licores.

Así, al entrecruzamiento de las circunstancias y de las presuposiciones se anuda al entrecruzamiento de los códigos y de los subcódigos para hacer que cada mensaje o texto sea una FORMA VACIA a la que pueden atribuirse varios sentidos posibles. La propia multiplicidad de los códigos y la indefinida variedad de los contextos y de las circunstancias hace que un mismo mensaje pueda codificarse desde puntos de vista diferentes y por referencia a sistemas de convenciones distintos. La denotación básica puede entenderse como el emisor quería que se entendiera, pero las connotaciones cambian simplemente porque el destinatario sigue recorridos de lectura diferentes de los previstos por el emisor (pues ambos recorridos están autorizados por el árbol componencial a que se refieren los dos).

Hemos visto que, al recibir un mensaje como /él sigue a Marx/ emitido por un comunista, un destinatario anticomunista puede captar exactamente todas las denotaciones y parte de las connotaciones deseadas por el emisor (cuya ideología presupone) y, a pesar de ello, cargar el semema con marcas connotativas ne-

gativas a partir de un subcódigo axiológico y, por tanto, recibir, a fin de cuentas, un mensaje sustancialmente diferente.

En situaciones límite, hasta las denotaciones primarias son diferentes y, aunque raras, son simbólicas aquellas situaciones lingüísticas en que una expresión, si se la individúa como perteneciente a una lengua determinada, dice una cosa, y, si se la entiende como generada por otra lengua, dice otra (/cane Nero/, etcétera). Incluso dentro de una lengua determinada son posibles cambios de vía de ese tipo, que encantan a los creadores de pasatiempos (/campo incolto/ que, en italiano significa bien «terreno no cultivado» bien «vivo sin cultura» o /la fiera africana/ que, también en italiano, podría ser bien un león bien la exposición universal de Mombasa).

Al llegar a este nuevo punto, es necesario incluso formular de nuevo la definición 'informativa' del mensaje, tal como la hemos propuesto en el capítulo 1.

En aquel contexto el mensaje parecía una reducción de la información, dado que la señal que constituía su funitivo representaba una selección entre los símbolos equiprobables existentes en la fuente. Pero, cuando el mensaje llega al destinatario, resulta ser en ese momento fuente de información ulterior. Paradójicamente, posee, aunque en grado diferente, las mismas características de equiprobabilidad de la fuente, por lo menos teóricamente. Pasa a ser la fuente de varios contenidos posibles y diferentes. De modo que se puede hablar correcta (y no ya sólo metafóricamente) de INFORMACION DEL MENSAJE (además de la información de la fuente y de la información del código, como hemos hecho en 1.4.4.).

Las marcas semánticas que se pueden atribuir al mensaje son elementos computables de un repertorio sistematizado (de un s-código) e identificables mediante elecciones binarias sucesivas. Si la información depende de la riqueza de las elecciones posibles, en ese caso los diferentes recorridos de lectura propuestos por un semema, complicados por las elecciones binarias de selección contextual y circunstancial, constituyen un retículo de opciones binarias posibles.

Quien reduce definitivamente dicha información del mensaje es, exclusivamente, el destinatario, que escoge la interpretación definitiva. En el caso de mensajes estéticos que

requieren expresamente la coexistencia de sentidos múltiples, la información sigue siendo irreductible.

Es dudoso que, aun admitiendo el proyecto de una descripción exhaustiva del Campo Semántico Global, pueda computarse la información del mensaje en términos cuantitativos, pero, aun así, constituye una serie de posibilidades. No representa una fuente de equiprobabilidad estadística, pero, a fin de cuentas, es siempre la matriz de una vasta, aunque no indeterminada, gama de probabilidades.

Tanto la información de la fuente como la información del mensaje se pueden definir como un estado de desorden en relación con un orden posterior; como una situación de ambigüedad en relación con una posterior eliminación de la ambigüedad; como una posibilidad de elección alternativa por referencia a un sistema de elecciones realizadas definitivamente.

Añádase que, como hemos dicho, lo que comúnmente se llama 'mensaje' suele ser un 'texto': un retículo de mensajes diferentes dependientes de códigos y subcódigos distintos, que a veces pone en correlación diferentes unidades expresivas con el mismo contenido (un mensaje verbal va, por ejemplo, acompañado siempre de mensajes paralingüísticos, cinésicos, proxémicos, que transmiten el mismo contenido, al tiempo que lo refuerzan) y a veces pone en correlación diferentes contenidos con la misma substancia expresiva.

Por tanto, el modelo comunicativo sugerido normalmente por las teorías de la comunicación de formulación informacional, debería formularse de nuevo como en la figura 29:

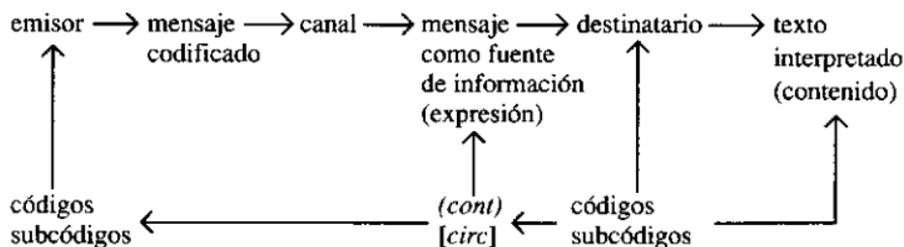


Figura 29

El mensaje como fuente constituye una matriz de construcciones que permiten resultados opcionales. Algunos de éstos pueden considerarse inferencias fértiles que enriquecen el mensaje original, otros son 'aberraciones'. Pero hay que entender 'aberración' exclusivamente como traición a las intenciones del emisor. Dado que un nudo de mensajes, una vez interpretado, adquiere una autonomía textual propia, es dudoso que, desde el punto de vista del texto en sí mismo (referido a la naturaleza contradictoria del Espacio Semántico), deba considerarse dicha 'traición' en forma negativa.

A veces el sistema de las unidades culturales del destinatario (y las circunstancias concretas en que vive) autorizan una interpretación que el emisor no habría podido prever (o desear). Ese fenómeno es conocido de la sociología de las comunicaciones de masas que ha reconocido la existencia de los 'efectos boomerang', del *'two step flow'*, del filtraje realizado por los *dirigentes* de opinión, etc.

En virtud de esas descodificaciones imprevisibles el mensaje puede 'consumarse' a uno solo de sus niveles de sentido, mientras que otros, igualmente legítimos, permanecen ocultos. Greimas (1966) ha llamado a esos niveles de sentido ISO-TOPIAS. Muchas veces, por 'aberrante' que pueda ser la interpretación, las diferentes isotopías se influyen mutua y diversamente, en un proceso sugerido por la figura 30.

Cuando el destinatario no consigue individuar el código del emisor ni sustituirlo por ningún otro código, el mensaje se recibe como simple 'ruido'. Cosa que ocurre cuando, en el circuito de las comunicaciones de masas a nivel planetario, pasan mensajes desde los centros del poder comunicativo y llegan a la periferia extrema y subproletaria del mundo.

Nuevos estudios sociológicos orientados semióticamente (cf. Fabbri, 1973) se preguntan actualmente si no serán precisamente esos fenómenos de ruido los que produzcan nuevas culturas, como la reorganización de una especie de 'tercer mundo semántico'.³⁰

³⁰ En la figura 30 tanto las circunstancias que desvían como las que orientan constituyen el conjunto no codificado de los factores biológicos, de los fenómenos económicos, de las interferencias exteriores que aparecen como el marco inevitable de cualquier relación comunicativa. Constituyen la presencia de la 'realidad material' que flexio-

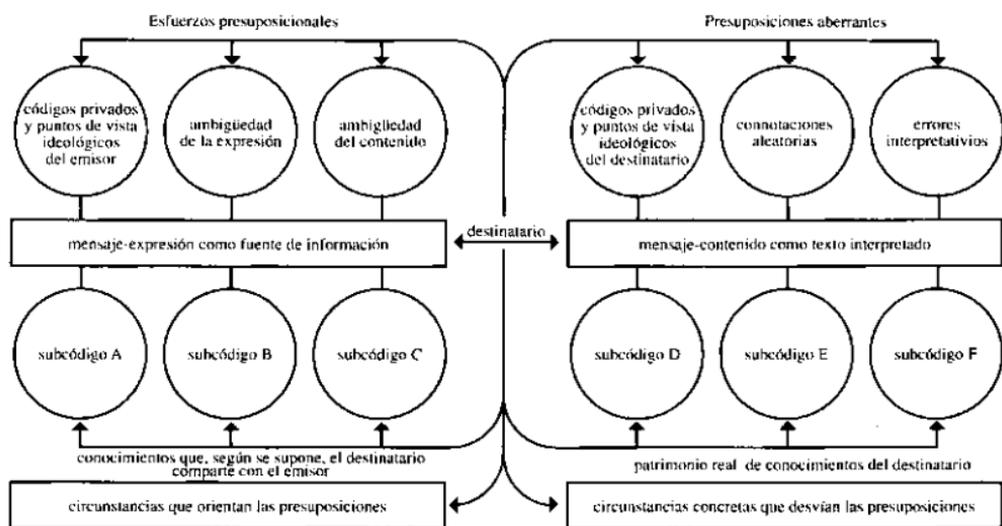


Figura 30

Pero, al examinar estos problemas, la presente discusión ha sobrepasado los límites de una teoría de los códigos: lo que hace cada cual con el mensaje recibido es materia para

na y modula cualquier proceso comunicativo. Al llegar aquí, no queda más remedio que preguntarse (como habíamos hecho ya en Eco, 1968) si el proceso comunicativo es capaz de aprovechar las circunstancias en que se produce. Es decir, se trata de preguntarse si la circunstancia puede convertirse en elemento intencional del proceso de comunicación. Si es la circunstancia la que orienta la identificación de los subcódigos gracias a los cuales escoger las posibles interpretaciones de los mensajes, debemos preguntarnos si, en lugar de cambiar los mensajes o controlar su producción, se puede cambiar su contenido actuando sobre las circunstancias en que serán recibidos. Este es un aspecto revolucionario de la empresa semiótica, y en una era en que las comunicaciones de masas aparecen como manifestación de un 'dominio' que contribuye al control social de los mensajes, quizá siga siendo posible cambiar las circunstancias de recepción para cambiar las interpretaciones del destinatario. Es lo que en otras obras nuestras hemos llamado la GUERRILLA SEMIOLOGICA. En oposición a una estrategia de la codificación (volver los mensajes redundantes para asegurar su interpretación unívoca de acuerdo con códigos indiscutibles), ahí tenemos la posibilidad de una táctica de la descodificación en que el mensaje en cuanto expresión no cambia, pero el destinatario redescubre su libertad de respuesta.

la teoría de la producción e interpretación de signos, que se presenta, por tanto, como la forma más articulada de la pragmática, aunque abarque muchos de los problemas de competencia tradicional de la semántica; mientras que la teoría de los códigos, al incluir dentro de su dominio la teoría de los contextos y de las circunstancias, ha asumido en el dominio semántico tareas que en otro tiempo correspondían a la pragmática.

La tarea a que debía limitarse este capítulo era la de mostrar que la misma organización del universo semántico, tal como lo presenta y describe la teoría de los códigos, genera la imprevisibilidad de la producción y de la interpretación de signos.

TEORIA DE LA PRODUCCION DE SIGNOS

3.1. PLAN GENERAL

3.1.1. *El trabajo productivo*

¿Qué ocurre cuando se produce un signo o una secuencia de signos? Ante todo, se tiene que realizar una tarea en términos de *fatiga física*, ya que hay que 'emitirlo'. En este caso entendemos /emitir/ no sólo en el sentido de la emisión de sonidos, dado que se refiere a cualquier clase de producción de signos físicos.

Así, pues, hemos de decir que se 'emite' una imagen, un gesto, un objeto, que, más allá de sus funciones físicas, esté destinado a COMUNICAR algo.

En todos esos casos la emisión presupone un TRABAJO. Ante todo, el trabajo de producción de la señal, luego el trabajo requerido por la *elección* —entre las señales de que dispongo— de aquellas que hay que combinar entre sí para componer una expresión y, por último, el trabajo exigido por la identificación de unidades expresivas a las que combinar en secuencias expresivas, mensajes, textos. La fluidez y la dificultad de palabra, en la medida en que dependen del conocimiento más o menos perfecto de los códigos lingüísticos, son materia para una investigación semiótica, aunque aquí no vamos a ocuparnos de ella, y Rossi-Landi (1968) se ha interesado específicamente por ese fenómeno.

Pero supongamos que alguien, en lugar de emitir una palabra, emita una imagen: por ejemplo, que dibuje un perro para un cartel de aviso que poner en la cancela de su jardín.

Ese tipo de producción parece ser bastante diferente del requerido por la emisión de la palabra /perro/. *Impone un*

trabajo adicional. Además, para decir /perro/, basta con que escoja entre un repertorio de tipos lingüísticos preestablecidos a partir del cual se puede producir un espécimen de un tipo concreto, mientras que para dibujar un perro debo INVENTAR un tipo nuevo. Existen, pues, clases diferentes de signos, y algunas requieren más trabajo que otras.

Por último, cuando emito palabras, imágenes y demás, es necesario que trabaje también para articularlas en secuencias de funciones de signo ACEPTABLES y comprensibles.

Naturalmente, puedo elaborar dichas secuencias para REFERIRME a cosas o estados del mundo, para hacer afirmaciones sobre la organización de un CODIGO determinado, para INTERROGAR o MANDAR. Al enviar o recibir mensajes, tanto el emisor como el destinatario deben individuar redes de PRESUPOSICIONES y de posibles CONSECUENCIAS LÓGICAS. Y, al intercambiar mensajes, juicios, referencias, se contribuye a modificar los códigos; trabajo social que puede realizarse tanto pública como subrepticamente, por lo que el fenómeno de CAMBIO de signo se entrecruza con el de CONMUTACION de código, que se verifica en diferentes discursos retóricos e ideológicos.

Muchas de esas actividades las estudian ya disciplinas existentes, otras deben constituir el objeto de una investigación semiótica. Pero incluso las ya estudiadas por otras disciplinas deben incluirse entre las ramas de una semiótica general, aunque provisionalmente puedan dejarse en manos de quien hasta ahora las ha teorizado perfectamente.

3.1.2. Tipos de trabajo semiótico

Mientras que la teoría de los códigos se ocupaba de la estructura de la función semiótica y de las posibilidades generales de codificación y descodificación, la teoría de la producción de signos concierne a todos los problemas enumerados en la tabla 31. Dicha tabla se refiere al trabajo realizado al interpretar y producir signos, mensajes, textos, es decir, el esfuerzo físico y psíquico requerido para manejar la señal, para tener en cuenta los códigos existentes o para

negarlos, el tiempo requerido, el grado de aceptabilidad social, la energía empleada al comparar los signos con los fenómenos a que se refieren, la presión ejercida por el emisor sobre los destinatarios, etc. Las flechas que ponen en conexión mutua los diferentes tipos de trabajo enumerados intentan corregir la excesiva simplificación debida a la bidimensionalidad de la representación: todos los tipos de trabajo se influyen mutuamente, y el proceso de producción de signos, en su relación mutua con la propia vida de los códigos, representa el resultado de una red de fuerzas que se influyen recíprocamente.

Al lado derecho de la tabla aparecen enumerados los diferentes enfoques disciplinares que se ejercen sobre las diferentes zonas de interés y que tienen su historia y bibliografía propias, independientes del enfoque semiótico generalizado que aquí proponemos. La existencia de esas disciplinas debe considerarse como uno de los más obvios límites 'empíricos' ya citados en 0.4.

Examinemos una por una las voces de la tabla 31.

(i) Existe un trabajo ejercido sobre el *continuum* expresivo para PRODUCIR FÍSICAMENTE las señales. Dichas señales pueden producirse como entidades físicas carentes de papel semiótico; sin embargo, en la medida en que se las produce o selecciona entre entidades preexistentes, como plano de la expresión de una función semiótica, su modo de producción física interesa a la semiótica. Pueden componerse de UNIDADES discretas ya segmentadas o de GALAXIAS de materia que 'de algún modo' estén en correlación con un contenido. En ambos casos su producción utiliza *técnicas de trabajo diferentes* de las que aparecerán enumeradas en la figura 39.

(ii) Existe un trabajo realizado al ARTICULAR unidades de expresión, tanto si éstas existen previamente, por haberlas propuesto un sistema expresivo, como si se las propone como los funitivos, segmentados de algún modo, de una nueva correlación codificante. Ese tipo de trabajo concierne a *la elección y la disposición de los significantes*. Puede haber articulación de expresión en el acto de ORGANIZAR un

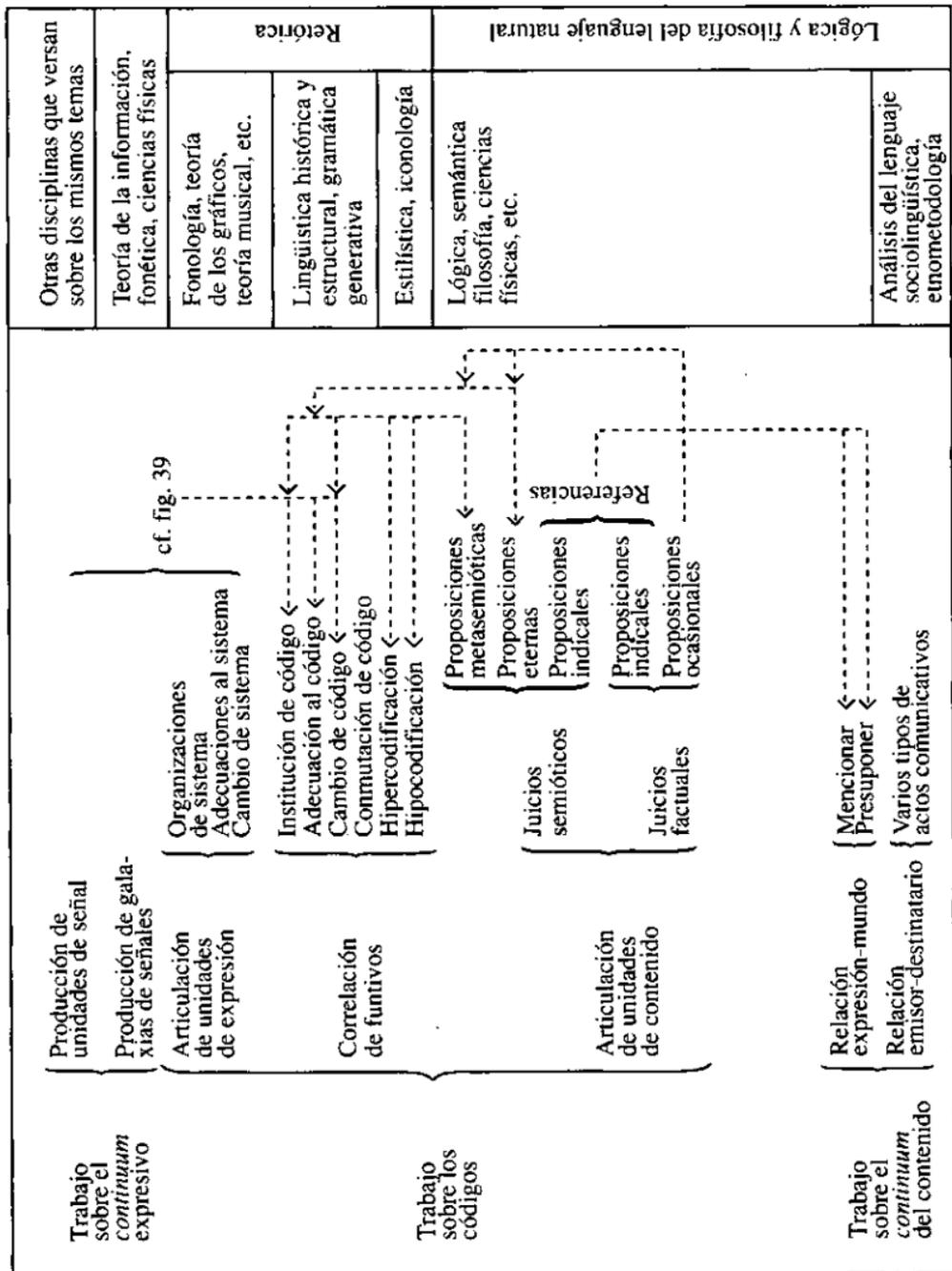


Figura 31

nuevo sistema, en el desarrollo de una operación expresiva en la que se intenta ADECUARSE al (o respetar el) código, en el ámbito de un texto en que el emisor inventa nuevas unidades expresivas, enriqueciendo y, por tanto, CAMBIANDO el sistema (por ejemplo, cuando Laforgue inventa la palabra */violupté/* y Joyce */meandertale/*, cf. Eco, 1971). Naturalmente, esas modificaciones en el plano de la expresión están en correlación con modificaciones en el plano del contenido para no quedarse en puros absurdos gramaticales; y, por tanto, los trabajos de organización, adecuación y cambio del sistema deben considerarse siempre en relación con trabajo análogo en el plano del contenido, a través de la mediación de un trabajo en el nivel de la correlación entre fúntivos (véase el punto iii).

(iii) Existe un trabajo realizado para poner en correlación por primera vez un grupo de fúntivos con otro, con lo que se establece un código: un ejemplo de INSTITUCION DE CODIGO es la operación realizada a propósito del sistema hidráulico de 1.1.

(iv) Existe un trabajo realizado tanto por el emisor como por el destinatario al producir o al interpretar un mensaje observando (ADECUANDOSE a) las leyes de un código determinado, como ocurre en el caso de los actos semióticos cotidianos (por ejemplo: */el tren para Turín sale a las 17,15 por la vía tercera/*). Hemos estudiado por extenso este tipo de trabajo en el capítulo 2.

(v) Existe un trabajo realizado para CAMBIAR LOS CODIGOS. Es un proceso complejo en el que intervienen JUICIOS SEMIOTICOS y JUICIOS FACTUALES (cf. 3.2.) y otras formas de manipulación textual; en ese sentido, concierne también a la manipulación ESTETICA de los códigos (cf. 3.7.).

(vi) Existe un trabajo realizado por diferentes tipos de discurso retórico y, ante todo, por los discursos 'ideológicos' (cf. 3.9.), en que se afronta el campo semántico fingiendo ignorar su carácter contradictorio. En esos casos, para abarcar la naturaleza contradictoria del Campo Semántico Global (cf. 2.13.), el discurso ideológico CONMUTA de código a

código sin volver evidente dicho proceso. La conmutación de códigos se realiza también en los textos estéticos, pero en esos casos no se trata de artificios subrepticios, sino de un procedimiento manifiesto que produce ambigüedad planificada e interpretaciones a varios niveles (cf. 3.7.1.).

(vii) Existe un trabajo realizado al interpretar textos mediante procesos inferenciales. Este aspecto muy importante de la interpretación textual, basado en abducciones que producen formas de HIPERCODIFICACION y de HIPOCODIFICACION, ha sido el objeto exclusivo del apartado 2.14.

(viii) Existe un trabajo realizado por emisor y destinatario para articular e interpretar enunciados cuyo contenido debe verificarse. El apartado 3.2. concierne precisamente a aquellas PROPOSICIONES (metasemióticas, eternas y empíricas) que suelen llamarse ASERTOS, mientras que el apartado 3.3. concierne a aquellos ENUNCIADOS INDICALES que se usan en los procesos de referencia o mención (punto ix).

Los juicios SEMIOTICOS predicen de una entidad semiótica lo que el código ya les atribuye (cf. 3.2.) y pueden revestir las siguientes formas: (a) proposiciones METASEMIOTICAS que suponen una forma performativa del tipo de «yo establezco que de ahora en adelante la expresión 'nave' se usará también para referirse a los vehículos espaciales»; (b) proposiciones ETERNAS del tipo de «los solteros son varones»; (c) proposiciones INDICALES que juntan ciertos objetos, establecidos como representativos de determinada serie de propiedades, a ciertas palabras («este objeto es un lápiz»); este último tipo de juicios semióticos, en la medida en que se pronuncia sobre objetos reales, se llama también ACTO DE REFERENCIA o MENCION y puede estudiarse en conexión con las proposiciones indicales factuales (cf. 3.3.1.).

Los juicios FACTUALES predicen de determinada entidad semiótica lo que el código no les ha atribuido nunca. Estos juicios pueden ser de dos tipos: (a) proposiciones INDICALES que atribuyen a un espécimen concreto de un tipo semiótico una propiedad factual que no pertenece por defi-

nición a otros especímenes del mismo tipo («este lápiz es negro»); este tipo de juicios, también llamados proposiciones OCASIONALES (cf. 2.5.3.), no modifica la representación semántica de la unidad en cuestión y una investigación semiótica puede dejarlo de lado, pues más que nada interesa a una *teoría de la verificación extensional o de la correspondencia entre proposiciones y estados del mundo*; pero siempre tiene relieve semiótico en la medida en que, para predicar una unidad semántica como propiedad de un objeto, hay que considerar las propiedades definidas por dicho objeto y esa operación reviste un aspecto semiótico (cf. 3.3.3.-3.3.6.); (b) proposiciones OCASIONALES no indicales, como «han llegado seres humanos a la Luna»; como veremos en 3.2.2., este tipo de juicio, cuando se pronuncia por primera vez, es una PROPOSICION FACTUAL INDICAL (se predica algo de una entidad a la que el código no atribuía esa propiedad, y esa inferencia se afirma por primera vez mediante artificios indicales del tipo de «desde este momento», «ayer apenas»); pero, cuando un grupo social acepta como Verdaderos esos juicios, asumen de repente función metasemiótica y poco a poco *van convirtiéndose en juicios semióticos* (en el sentido de que ahora todo el mundo piensa en la Luna como en un cuerpo celeste al alcance del hombre).

(ix) Existe un trabajo realizado para controlar si una expresión SE REFIERE a las propiedades reales de la cosa de que se habla. Es un trabajo vinculado íntimamente con el realizado para captar o verificar el contenido de un enunciado indicial, factual o semiótico (cf. 3.3.).

(x) Existe un trabajo realizado para interpretar expresiones a partir de circunstancias más o menos codificadas. Este trabajo de INFERENCIA está vinculado con el realizado para 'comprender' algo (y, en cuanto tal, concierne a una teoría de la percepción y de la inteligencia) y con el realizado dentro de un texto (véase vii), que hemos definido como trabajo de hiper- o hipo-codificación (cf. también 2.14.).

(xi) Existe un trabajo realizado por el EMISOR para centrar la atención del DESTINATARIO en sus actitudes e intenciones, con el fin de provocar respuestas de comportamiento. Este tipo de trabajo, que vamos a estudiar en varios de los

apartados que siguen, concierne generalmente a una teoría de los "speech acts". Después de aclarar que ese concepto de *speech acts* debe referirse también a actos no expresados verbalmente, podemos atenernos a la repartición canónica, aunque ahora insuficiente, entre actos LOCUTIVOS, que corresponden a juicios factuales y semióticos, actos ILOCUTIVOS (que realizan una acción, ordenando, prometiendo, bautizando, etc.) o PERLOCUTIVOS (encaminados a establecer un contacto, provocar emociones, etc.). A todos esos actos vamos a llamarlos ACTOS COMUNICATIVOS.¹

3.1.3. *Cómo leer las secciones siguientes*

Este capítulo tercero no trata todos los problemas que conciernen a la teoría de la producción de signos, y va a reseñar sólo algunas cuestiones que nos parece requieren una atención más urgente por parte de la teoría semiótica general.

Ahora vamos a intentar aclarar el sistema de prioridad que rige las páginas siguientes.

El trabajo realizado para manejar el *continuum* expresivo, a partir del cual producir especímenes concretos de sig-

¹ Cada uno de los juicios enumerados en (viii) puede traducirse en un acto no locutivo. Por ejemplo, los juicios semióticos pueden producir 'speech acts' como /¿Es verdad que todos los solteros son varones?/, /¿Si sólo los solteros fueran varones!/, /¿Es un lápiz este objeto?/, /¿Mira! Un lápiz/, /¿Qué lápiz más horrible!/, etc. También los juicios factuales permiten traducciones de esta clase: /¿Es cierto que han llegado a la Luna seres humanos?/, /Pero, ¿es realmente negro este lápiz?/, /Defino este lápiz como negro/, /¿Dios mío! ¡¡Seres humanos en la Luna!/, /¿Ecólogos de todo el mundo, unfos! ¡El hombre ha llegado también a la Luna!/. Aunque, hablando lógicamente, todos esos actos pueden reducirse a asertos, y aunque, hablando transformacionalmente, su indicador de frase puede transformarse en el de un enunciado declarativo (salvo en el caso de la inserción de marcas específicas de petición o de exclamación), plantean una serie de problemas de no fácil solución. En este libro, no vamos a ocuparnos de esos problemas, y remitimos a las diferentes investigaciones que están realizándose, y en particular a las de las escuelas analíticas inglesas y a los estudios de los etnometodólogos (Austin, 1962; Searle, 1969; Gumperz & Hymes, 1972; Cicourel, 1973).

nificantes determinados, revela de forma inmediata el hecho de que *existen diferentes tipos de signos*. Si bien la teoría de los códigos, en su esfuerzo por ofrecer una definición unificada de la función semiótica, había dejado de lado *voluntariamente* esas diferencias, la teoría de la producción de signos, *al considerar el trabajo efectivo y material que es necesario para producir los significantes*, se ve obligada a reconocer que existen diferentes modos de producción y que éstos se deben a un proceso triple: (i) el proceso de MANIPULACION del *continuum* expresivo; (ii) el proceso de CORRELACION de la expresión formada con un contenido; (iii) el proceso de CONEXION entre esos signos y fenómenos, cosas o estados del mundo reales. Estos tres procesos están en conexión estrecha: una vez planteado el problema de la formación del *continuum expresivo*, nace el de su relación con el contenido y con el mundo. Pero al mismo tiempo se comprende que *aquellos que normalmente se llamaban 'tipos de signos' no son el resultado claro e inequívoco de esas operaciones*, sino el resultado de su compleja relación mutua.

Se comprende, entonces, que existan signos que parecen más aptos para expresar correlaciones abstractas (como los SIMBOLOS) y otros que parecen guardar una relación más directa con los estados del mundo, como los INDICES y los ICONOS, que intervienen de forma más directa en los actos de mención de objetos. Dado que los llamados 'tipos de signos' parecen por definición ir unidos a su uso más o menos referencial, parece más oportuno hacer que la investigación sobre los procesos de referencia preceda a la investigación sobre la tipología de los signos.

Por tanto, los apartados siguientes no siguen el orden de los temas delineado en la tabla 31, y proceden de acuerdo con prioridades que llamaremos más 'fenomenológicas'.

Hablar de las menciones sirve para identificar varios tipos de signos utilizados (desde el dedo apuntado hasta los objetos mostrados como representantes de una clase): y, una vez identificadas diferencias y semejanzas en los diferentes modos de producir dichos signos, se descubre también que esas diferencias no caracterizan a los llamados 'signos' en sí mismos, *sino al modo en que se producen* o, mejor, a una serie de modalidades productivas que no corresponden directamente

a tipos de signos, de modo que *los tipos de signos resultan ser más que nada el resultado de diferentes modalidades operativas.*

Así, pues, una tipología de los signos deberá ceder el paso a una tipología de los modos de producción de signos: al mostrar una vez más la vacuidad del concepto clásico de 'signo', ficción del lenguaje cotidiano, cuyo puesto teórico debe ocupar el concepto de *función semiótica como resultado de diferentes tipos de operación productiva.*

3.2. JUICIOS SEMIOTICOS Y JUICIOS FACTUALES

3.2.1. *Analítico vs Sintético y Semiótico vs Factual*

Comunicar significa hablar sobre circunstancias extrasemióticas. El hecho de que dichas circunstancias puedan traducirse en términos semióticos no elimina su continua presencia en el fondo de cualquier fenómeno de producción de signos. En otras palabras, la significación se confronta *con* (y la comunicación se produce *dentro de*) un marco global de condiciones materiales, económicas, biológicas, físicas.

El hecho de que *la semiosis exista como hecho en un mundo de hechos* limita la pureza absoluta del universo de los códigos. La semiosis se produce entre fenómenos, y ocurren fenómenos que ningún código preveía. La creatividad semiótica permitida por los códigos requiere entonces que *se nombre y describa* dichos fenómenos. A veces asertos innovadores, que se refieren a fenómenos que la organización del sistema del contenido no preveía, pueden hacer entrar en crisis la organización de los códigos. ¿Qué ocurre, entonces, cuando un mensaje se refiere a algo que el sistema del contenido no había segmentado ni organizado todavía? ¿Modifica el nuevo conjunto de unidades culturales así introducido en la competencia social los campos semánticos preestablecidos? ¿Y cómo?

Una clave nos la ofrece una distinción filosófica clásica: la que existe entre JUICIOS ANALITICOS y SINTETICOS.

Considerada desde el punto de vista de una semántica referencial, dicha distinción se ha prestado a críticas por lo demás jus-

tificadas. Ha habido autores que se han preguntado, por ejemplo (White, 1950), por qué ha habido de juzgarse tradicionalmente como analítica una proposición como «todos los hombres son animales racionales», mientras que «todos los hombres son bípedos» se ha considerado sintética. En efecto, si las propiedades que se predicán son 'objetivas', no se ve la razón para esa diferencia.

Pero Cassirer (1906) ha dado una respuesta satisfactoria al hacer la historia de la teoría del conocimiento en la filosofía moderna: el juicio analítico lo es, porque predica lo que va contenido *implícitamente* en el concepto del sujeto, mientras que el juicio sintético atribuye al sujeto un atributo nuevo, debido a la *síntesis de los datos de la experiencia*.

Por eso, cuando Kant afirma que «todos los cuerpos tienen extensión» es analítico y «todos los cuerpos tienen peso» es sintético, se refiere al 'patrimonio de pensamiento' compartido por sus contemporáneos. Es decir, que también para Kant «cuerpo» no era un referente, sino una unidad cultural, y desde los tiempos de Descartes hasta Newton y los enciclopedistas la «extensión» se atribuía a esa unidad cultural como cualidad esencial que formaba parte de su definición, mientras que el «peso» se consideraba como cualidad contingente y accesorio, que no entraba a formar parte de la definición de «cuerpo». Así, pues, los juicios, también en la tradición filosófica moderna, se han presentado como analíticos o sintéticos de acuerdo con los códigos culturales vigentes, no con las presuntas propiedades naturales de los objetos o de los fenómenos del mundo. Por otra parte, Kant afirma explícitamente en la primera *Crítica* que "la actividad de nuestra razón consiste, por una parte... en el análisis de los conceptos que ya tenemos nosotros mismos de los objetos".

Así pues, puesto que la oposición 'analítico vs sintético' supone tantos problemas filosóficos, *vamos a intentar traducirla en los términos del presente contexto semiótico*, dándole una nueva formulación más manejable.

Entonces, llamamos SEMIOTICO a un juicio que predica de un contenido determinado las marcas semánticas que ya le ha atribuido un código preestablecido; y llamamos FAC-TUAL a un juicio que predica de un contenido determinado marcas semánticas que no le haya atribuido previamente el código.

Por tanto, /todo hombre no casado es soltero/ es un juicio semiótico en la medida en que existe un código que asigna a soltero la marca no casado. En cambio, /Luis es soltero/ es juicio

factual. El 28 de octubre de 1922 /Mussolini ha tomado el poder en Italia/ constituía un juicio factual. Pero desde aquel momento el mismo enunciado empezó a representar un juicio semiótico, porque la sociedad institucionalizó aquel dato de la experiencia del conocimiento y en una representación enciclopédica de «Benito Mussolini» tuvo que figurar la característica de haberse hecho con el poder el 28 de octubre de 1922. En cambio, suponiendo que se pronunciara, el enunciado /el 28 de octubre Mussolini ha bebido una taza de café/ fue o podría haber sido un juicio factual que tenía escasas posibilidades de transformarse en un juicio semiótico.

Por tanto, tiene razón White (1950), cuando afirma, al criticar la distinción analítico-sintético, que *un juicio es analítico a partir de una convención* y que, cuando cambia la convención, los juicios analíticos se vuelven sintéticos y viceversa. Pero lo que él entiende como un límite lógico de la distinción tradicional es, en cambio, una condición para la validez de la distinción entre juicio semiótico y juicio factual.

3.2.2. Asertos

Ahora vamos a considerar un tipo particular de juicios, es decir, los ASERTOS semióticos, metasemióticos y factuales, que no hay que confundir con los juicios indicales o referencias.

Hay que recordar que:

(a) /éste es un billete de banco de un dólar/ no es un aserto: es una mención (cf. 3.3.);

(b) /un dólar vale 625 liras/ era un aserto semiótico en 1972 y, por lo tanto, expresaba una relación significativa codificada;

(c) /un dólar vale 58 liras/ representó un aserto factual enunciado durante 1972;

(d) /un dólar vale 580 liras/ se convirtió en un aserto semiótico del tipo (b) durante 1972 y buena parte de 1973;

(e) durante 1974, /un dólar vale 580 liras/ siguió siendo un aserto semiótico de tipo 'histórico', de igual forma que la

afirmación /la ballena es un pez/ (útiles ambos para comprender el universo semántico de sociedades 'antiguas'); de 1974 en adelante cualquier aserto factual sobre la convertibilidad dólar-lira se transforma en aserto semiótico para períodos muy breves, e inmediatamente el código se reestructura, con gran embarazo de los especialistas en economía que se ven obligados a manejar códigos denotativos extraordinariamente lábiles;

(f) en cualquier caso, para que un aserto factual se vuelva semiótico, es necesario que revista la forma de un aserto metasemiótico que explicita (o presuponga) una fórmula performativa del tipo de /el Presidente de Estados Unidos (o bien el Gobernador del Banco de Italia, el Mercado Común, etcétera) *establece* que de hoy en adelante todo el mundo aceptará la convención financiera por la cual un dólar equivale a x liras/. Por lábil que sea el código, el aserto metasemiótico fija la validez de los asertos semióticos posteriores hasta que no lo 'desbanque' otro aserto metasemiótico.

El ejemplo de la convertibilidad de las monedas es especialmente apropiado, porque el mercado financiero representa un caso bastante ejemplar de acoplamiento o correlación entre unidades pertenecientes a sistemas diferentes, pues cada unidad queda definida semánticamente por la oposición que guarda con las demás unidades.

Entonces, diremos, como conclusión de este ejemplo, que los asertos factuales tienen a veces la propiedad de hacer que los códigos entren en crisis y se reestructuren.²

² Cuando se emite un juicio factual, la actitud más adecuada es verificarlo. Esa verificación constituye el primer deber del científico, del historiador, del periodista y, en definitiva, de cualquier persona prudente. Por lo tanto, sería equivocado decir que la semiótica no se ocupa de esa actividad de verificación (idea parcialmente sugerida en Eco, 1971): sólo que, en el caso de la verificación de las referencias, los juicios factuales no remiten inmediatamente a un percepto, sino que requieren operaciones de mediación, cada una de las cuales supone otros niveles de convenciones semióticas (por ejemplo, un historiador debe controlar un juicio factual a partir de testimonios escritos u orales, hallazgos arqueológicos, etcétera). Ese tipo de trabajo, registrado en la figura 31 bajo la rúbrica 'Relación expresión-mundo' debe profundizarlo una teoría semiótica general. Hasta hoy dicho trabajo ha

3.2.3. *Asertos no verbales*

Aunque para designar el trabajo de articulación del contenido se hayan empleado términos tomados prestados a la lógica (que en la mayoría de los casos se refiere a expresiones verbales), es evidente que todos los tipos de asertos ejemplificados aquí pueden encontrar su equivalente en expresiones no verbales. La *Encyclopaedia Britannica* es un texto que organiza muchos asertos metasemióticos, porque reúne definiciones verbales de varias unidades semánticas, y usa al mismo tiempo dibujos y fotografías para analizar los componentes semánticos de las mismas unidades (por ejemplo, cuando representa visualmente las partes del cuerpo humano o las fases de un motor de cuatro tiempos). *El Corriere della Sera* elabora muchos asertos factuales bien mediante palabras bien mediante fotografías o diagramas.

La demostración gráfica del teorema de Pitágoras es un aserto semiótico. Una señal de tráfico que anuncia un cruce peligroso es a un tiempo un acto de referencia y un aserto factual. Otras señales que ordenan «stop» o «¡atención!» son, en cambio, actos comunicativos del tipo señalado en 3.1.2.(xi).

El dibujo de un caballo con la leyenda /caballo/ representa un juicio semiótico indicial; el retrato del ganador del último premio Nobel con la leyenda /(éste es) el ganador del premio Nobel/ constituye un juicio factual indicial.

El gesto napolitano para indicar que se tiene hambre es un juicio factual indicial. Y así sucesivamente.

sido objeto de investigaciones en semántica filosófica, además de en la metodología de las diferentes ciencias. El hecho de que hasta hoy semiótica y lógica parezcan haber avanzado de forma bastante independiente (a pesar de las sugerencias de Peirce), se debe a que, excepto en el caso de Morris, la semiótica estaba más vinculada con la lingüística y la antropología cultural que con la filosofía y la lógica. Pero ese umbral entre lógica y semiótica está volviéndose cada vez más sutil: las investigaciones recientes en SEMANTICA GENERATIVA lo han sobrepasado indudablemente y hoy estamos contemplando un acercamiento de los lógicos y de los analistas del lenguaje común (a través de la problemática de la lógica de los lenguajes naturales) a los problemas de la semiótica. El primer Congreso Internacional de Semiótica (Milán, junio de 1974) ha visto realizado ampliamente ese encuentro (cf. las relaciones de J. Pelc, J. Cohen y otros).

3.2.4. Otras cuestiones

La dialéctica entre códigos y mensajes, en la que los códigos controlan la emisión de los mensajes, pero nuevos mensajes pueden reestructurar los códigos, constituye la base para una discusión sobre la creatividad de los lenguajes en su doble aspecto de 'creatividad regida por las reglas' y 'creatividad que cambia las reglas'.

Los asertos factuales son un ejemplo de creatividad permitida por las reglas del código. Se pueden definir verbalmente nuevas partículas físicas usando y combinando elementos preestablecidos por la forma de la expresión, para introducir algo inédito en la forma del contenido; se puede expresar un nuevo compuesto químico combinando elementos preexistentes y, aun así, llenando un espacio *todavía vacío* en un sistema preestablecido de oposiciones semánticas; se puede alterar tanto la estructura del sistema de la expresión como la del sistema del contenido adecuándose a sus posibilidades dinámicas, a su capacidad combinatoria, como si el código 'exigiera' que se lo reestructure continuamente a niveles ulteriores: como en una partida de ajedrez, en que cada movimiento de una pieza reconstituye una unidad sistemática del conjunto a un nivel superior de desarrollo del juego.

Así, pues, la posibilidad de asertos metasemióticos, que alteran el espectro componencial de un lexema y reorganizan los sentidos de un semema, se basa también en los elementos preestablecidos y en las posibilidades combinatorias del código.

El modo como los juicios factuales y semióticos pueden cambiar el código debe servir para resolver un grave problema epistemológico, es decir, el de las relaciones entre *lógica estructural* y *lógica dialéctica* (cf. Eco, 1971). Si los sistemas semióticos son estructuras dadas por la solidaridad mutua de sus elementos (lo que supone una permanencia 'homeostática' del todo estructurado) ¿cómo es que las estructuras se transforman? Lo que equivale a preguntarse: ¿cómo cambian los códigos?

Las respuestas son de varias clases: Sève (1967) sugiere que las estructuras son sólo configuraciones transitorias de procesos materiales y que una lógica estructural es sólo *la*

ciencia de los segmentos internodales de la contradicción dialéctica. Por tanto, constituiría una 'razón analítica' que no capta el proceso dialéctico en su complejidad y globalidad. Godelier (1966) ha sostenido que existen dos tipos de contradicción, una que se establece *en el interior* de las estructuras, la otra *entre* las estructuras: la primera corresponde en el fondo al carácter autocontradictorio de los códigos examinado en 2.12.-13., la segunda depende de la aparición de nuevos fenómenos materiales y puede identificársela con la necesidad de los juicios factuales. Lotman (1970) considera el cambio de código en su tipología de las culturas, y habla de cambio *desde fuera* y de cambio *desde dentro*.

Apostel (1960) y Piaget (1968) han estudiado los aspectos matemáticos y cibernéticos de este problema. Y es concebible que el desarrollo de las *teorías de los sistemas* (mecánicos y vivos) pueda arrojar nueva luz sobre este problema que, en el marco del presente enfoque, no puede reconocerse (los códigos *de hecho* cambian) ni definirse desde el punto de vista teórico, y sólo pueden aventurarse explicaciones en términos de 'mecanismo interno' en algunos casos específicos, como, por ejemplo, las discusiones sobre la retórica y la ideología (cf. 3.8. y 3.9.).³

³ Véase un primer enfoque de las discusiones sobre los sistemas: Edgar Morin, *El paradigma perdido*, Barcelona, Kairós, 1974; Ludwig von Bertalanffy, *Teoria generale dei sistemi*, Milán, Isedi, 1971; Paul Garvin (al cuidado de), *Cognition - A Multiple View*, Nueva York, Sparthan Books, 1970 (en particular los escritos de Humberto Maturana, Heinz von Foerster, Gordon Pask).

3.3. LA REFERENCIA O MENCION

3.3.1. Juicios indiciales

Los signos se usan también para NOMBRAR objetos y estados del mundo, para INDICAR cosas existentes efectivamente, para decir que hay algo y que ese algo está hecho de determinado modo.

Los signos se usan con tanta frecuencia para ese fin, que muchos filósofos han creído ingenuamente que un signo lo es, cuando se lo usa de ese modo. Por esa razón, dichos filósofos han intentado privar de utilidad alguna a un concepto de signo que no vaya unido estrechamente al '*denotatum*' real y verificable del objeto mismo, es decir, al ESTADO DEL MUNDO o al OBJETO a que el signo se refiere. E incluso cuando aceptaban una distinción entre significado y referente (o *denotatum*), su interés se centraba exclusivamente en la correspondencia entre signo y referente. Tenían en cuenta el significado sólo en la medida en que 'reflejaba' de algún modo el referente.

La teoría de los códigos del capítulo 2 ha intentado devolver al significado su posición autónoma y ha eliminado cualquier clase de relieve referencial o extensional del término /denotación/.

La presente sección 3 del capítulo 3, a pesar de haber reconocido la existencia de asertos o juicios indiciales FACTUALES no ha aclarado todavía qué consecuencias tiene *la comparación de dichos juicios con los hechos en relación con los cuales se emiten*. En realidad, los juicios factuales de que hemos hablado hasta ahora, pueden perfectamente emi-

tirse para afirmar algo sobre hechos *inexistentes* y, por lo tanto, para MENTIR.

Si afirmo que el hombre que inventó las gafas no fue fray Alessandro della Spina, sino su compañero de celda, no pongo en crisis ningún juicio semiótico institucionalizado de forma particular, porque el inventor de las gafas es, para las enciclopedias, una entidad histórica algo incierta; pero, en cualquier caso, pronuncio un aserto factual y una proposición ocasional. Sería bastante difícil establecer si esa proposición es Verdadera o Falsa y sería útil disponer de alguna verificación más detallada; pero, en cualquier caso, se trataría de un aserto factual, tanto si es Verdadero como si es Falso, dado que afirma algo que el código no había establecido todavía definitivamente... Así que resulta que pueden existir asertos o, en cualquier caso, juicios factuales no verificados por estado alguno del mundo. *Dichos asertos tienen un significado independiente de su verificación* y, aun así, una vez que se comprende su significado, requieren una verificación.

Ahora vamos a considerar otro tipo de juicios factuales, los indicales, por ejemplo el acto de mencionar algo presente, como en */este lápiz es azul/* o */esto es un lápiz/*. Como hemos sugerido en 3.1., existe una diferencia entre los dos ejemplos, y el segundo representa un caso de juicio indicial semiótico (y no factual). No obstante, ambos juicios parecen mencionar (o referirse a) algo. Podemos afirmar que su significado depende del objeto real que mencionan, pero en ese caso se comprometería esa independencia del significado tan vigorosamente sostenida en 2.5.

3.3.2. *Significado y referencia*

Strawson (1950) dice que “mencionar o referirse no es algo que haga una expresión; es algo que puede hacer alguien usando una expresión”. Desde este punto de vista, significar es la función de un enunciado, mientras que mencionar y referirse, de igual modo que verdad y falsedad, son funciones del uso de un enunciado: “Dar el significado de una expre-

sión... es dar *instrucciones generales* para usarla al referirse a (o mencionar) objetos o personas particulares: dar el significado de un enunciado es dar *instrucciones generales* para usarlo al hacer aserciones verdaderas o falsas".⁴

Ahora vamos a intentar traducir las sugerencias de Strawson en los términos de la teoría de los códigos. Dar instrucciones para usar una expresión equivale a decir que *el análisis semántico de un semema establece una lista de propiedades semánticas que deberían corresponder a las supuestas propiedades extrasemióticas de un objeto*. Y, si esta explicación da la impresión de ser exageradamente bizantina, se la puede formular de esta otra forma: dar instrucciones generales para usar una expresión en actos de referencia quiere decir establecer *a qué experiencias reales pueden aplicarse ciertos nombres, ciertas descripciones o ciertos enunciados*.

Claramente, la segunda definición, aunque sea más comprensible, dice bastante poco. Sobre todo falta dar una respuesta a la pregunta sobre *cómo* establecer las reglas de tal aplicación.

Así, pues, volvamos a la primera formulación del problema. Pero, al llegar a este punto, surge un problema ulterior: ¿cómo se establece una correspondencia entre propiedades semánticas de un semema (materia exquisitamente semiótica) y las supuestas propiedades no semánticas de una cosa? *Es*

⁴ Después de haber elaborado su crítica a la dicotomía de Russell entre significado y denotación (y haberla reducido a la complementariedad, más aceptable, entre significar y mencionar), Strawson saca una conclusión que coincide con sus principios filosóficos, pero no nos ayuda para el desarrollo de una teoría semiótica. Dice: "Ni siquiera las reglas de Aristóteles y Russell nos ofrecen una lógica exacta para cualquier expresión del lenguaje ordinario, porque el lenguaje ordinario no tiene lógica exacta". El propósito de la teoría de los códigos era mostrar que los lenguajes, aunque no tengan lógica exacta, tienen por lo menos cierta lógica. Y probablemente el problema no radique en encontrar una lógica, si por lógica se entiende sólo una teoría estrictamente axiomatizada. Se trata de encontrar una *teoría semiótica*. Sin duda alguna, ésta es diferente de la lógica formal, pero, aun así, debería estar en condiciones de disolver la sombra de escepticismo sugerida por la cita de Strawson, de la que resulta fácil deducir que los lenguajes naturales, puesto que no tienen lógica, carecen de una teoría.

decir: ¿cómo puede la cosa revestir el aspecto de una entidad que se pueda captar semióticamente?

De hecho, o bien la cosa mencionada adquiere en el acto de referencia la condición de una entidad que se pueda tratar semióticamente o bien la referencia no se puede definir en términos semióticos. Así que es necesario considerar de nuevo todo el proceso de aquélla.

3.3.3. *El proceso de referencia*

El acto de referencia pone un ENUNCIADO (o bien la PROPOSICION correspondiente) en contacto con una CIRCUNSTANCIA CONCRETA mediante un artificio INDICAL. Podríamos llamar a esos artificios indicales APUNTA-DORES. Un dedo apuntado, una mirada imperativa, un indicio verbal como /esto/ son apuntadores. Aparentemente, éstos se caracterizan por el hecho de que su significado va dado por el objeto con que están en conexión físicamente. Pero en 2.11.5. hemos demostrado la falacia de esa suposición. Todos los apuntadores tienen ante todo un contenido, una marca de «proximidad» que es independiente de la proximidad real del objeto. Pero, para los fines de la presente discusión, vamos a fingir dar por bueno el concepto tradicional de índice como algo que apunta efectivamente hacia *alguna otra cosa*.

Supongamos que apunte con el índice a un gato diciendo /esto es un gato/. Todo el mundo estaría de acuerdo en reconocer que la proposición /el objeto que he indicado con el dedo es un gato/ es Verdadera o, mejor, que es Verdadera la proposición “el percepto hacia el que he apuntado el índice en el momento x era un gato” (diciéndolo de forma más sencilla, todo el mundo estaría de acuerdo en decir que lo que he llamado un gato era un gato).

Pero, para que las proposiciones que acabamos de citar se verifiquen como Verdaderas, me veo obligado a darles la nueva traducción siguiente: “el percepto que está en conexión con mi dedo apuntado en el momento x representa el espécimen concreto de un tipo perceptivo definido con-

ceptualmente de tal modo, que las propiedades poseídas por el modelo perceptivo correspondan sistemáticamente a las propiedades semánticas del semema gato y que ambos conjuntos de propiedades suelen ir representados por los mismos significantes”.

En este punto, el referente-gato ya no es un mero objeto físico. Ya se ha transformado en una entidad semiótica. Pero esa transformación metodológica introduce el problema de la DEFINICION SEMIOTICA DE LOS PERCEPTOS (cf. 3.3.4.). Si bien el enunciado /esto es un gato/ era un acto semiótico, y el gato un percepto empírico, sería bastante difícil decir qué era la expresión /es/. No sería un signo, porque /esto es/ representa el artificio conectivo que une un enunciado a un percepto. No sería un apuntador, porque se dice que los apuntadores apuntan al percepto que hay que conectar, mientras que /es/ parece sancionar más que nada la conexión. Y, en ese caso, la única solución sería afirmar que /esto es un gato/ significa “las propiedades semánticas que generalmente el código lingüístico pone en correlación con el lexema /gato/ coinciden con las propiedades semánticas que un código zoológico pone en correlación con ese percepto determinado establecido como artificio expresivo”. En otros términos, tanto la palabra /gato/ como el percepto u objeto //gato// *representan culturalmente al mismo semema*. Solución que parece algo bizantina, pero sólo en el caso de que estemos acostumbrados a pensar que una percepción ‘verdadera’ representa una *adaequatio rei et intellectus*, una *simplex apprehensio* que refleja la cosa. En cambio, intentemos concebir la expresión /esto es un gato/ emitida en presencia del *dibujo* de un gato... En cuyo caso, la propuesta que acabamos de citar resulta totalmente aceptable: tenemos un significante *x* que es una expresión lingüística a la que corresponde un contenido determinado, y tenemos un significante *y* que es una expresión visual a la que también corresponde un contenido determinado. En ese caso, estamos comparando dos conjuntos de propiedades semánticas y la cópula /es/ debe leerse como /coincide satisfactoriamente/ (o lo que es lo mismo: los elementos del plano del contenido de un código coinciden satisfactoriamente

con los elementos del plano del contenido de otro código; entonces, se trata de un simple proceso de transliteración).⁵

¿Por qué nos parece tan diferente el acto de referencia realizado en presencia de un gato auténtico? Porque no nos atrevemos a considerar el percepto como el resultado de un proceso semiótico anterior, como se atrevieron a hacer, en cambio, Locke, Peirce y otros pensadores.

3.3.4. *Las ideas como signos*

Existe un breve pasaje de Peirce (5.480) en el que sugiere un modo nuevo de considerar los objetos reales. Según dice, frente a la experiencia elaboramos ideas para conocerla. “Esas ideas son los *primeros interpretantes lógicos* de los fenómenos que los sugieren y que, en la medida en que los sugieren, son signos.”

Este pasaje nos conduce al problema de la *percepción como interpretación de datos sensoriales inconexos* que van organizados por un proceso transaccional a partir de hipótesis cognoscitivas basadas en una experiencia anterior (cf. Piaget, 1961). Supongamos que paso por una calle oscura y vislumbro una forma imprecisa en la acera. Si no la reconozco, me pregunto: “¿qué es?”, pero con frecuencia esta pregunta se formula como “¿qué significa?”. Si, después,

⁵ Una vez dicho esto, estamos de acuerdo en que existe una diferencia notable entre la función semiótica desempeñada por una fotografía o por un dibujo y la desempeñada por un objeto correspondiente. Pero, en el contexto de la presente exposición, las identidades eran más importantes que las diferencias. Otra objeción podría ser que nuestra teoría de la referencia no tiene en cuenta la referencia a individuos. ¿Qué significa /este hombre es Giovanni/? Remitiéndonos a lo dicho en 2.9.2. (a propósito de la denotación de nombres propios), la expresión significa que las propiedades semánticas que determinado grupo social atribuye al lexema /Giovanni/ coinciden con las propiedades semánticas atribuibles a ese percepto determinado. Significa que hay que asociar con el espécimen perceptivo las mismas nociones que, como es de suponer, se asocian con el lexema /Giovanni/, es decir: «un hombre que es hermano de María, director de los grandes almacenes locales, al que el hablante ha llamado con frecuencia su mejor amigo, etc.».

fijo mejor los ojos en la obscuridad y valoro con más ponderación los datos sensoriales de que dispongo, reconozco al final el objeto misterioso como un gato. No he hecho otra cosa que aplicar la unidad cultural «gato» a un campo impreciso de estímulos sensoriales. En ese momento puedo incluso traducir la experiencia perceptiva en experiencia verbal y decir: /he visto un gato/, elaborando un interpretante lingüístico de mi percepción. En esta ocasión el campo estimulante se me ha presentado como el significante de un posible significado que ya formaba parte de mi competencia, antes del fenómeno perceptivo en cuestión.⁶

Peirce afirma: “Ahora bien, la función representativa de un signo no estriba en su cualidad material ni en su pura aplicación demostrativa; porque aquélla es algo que el signo no es en sí mismo o en una relación real con su objeto, sino algo que es *para un pensamiento*, mientras que las dos características ahora definidas pertenecen al signo independientemente de que éste vaya dirigido a un pensamiento. Y, sin embargo, si cojo todas las cosas que tienen ciertas cualidades y las conecto físicamente con otra serie de cosas, una por una, se convierten en signos por derecho propio” (5.287).

Para sostener que los objetos (en cuanto percibidos) pueden considerarse como signos, hay que sostener también que los propios *conceptos de los objetos* (como resultante de un esquema perceptivo) deben considerarse semióticamente. Lo que conduce sin la menor duda a la afirmación de que *también las ideas son signos*. Peirce hace esta afirmación sin términos medios: “Sea cual sea el modo como pensemos, tenemos presente en la conciencia algún sentimiento, imagen,

⁶ “Una casa es el icono de la forma cultural o de la compleja combinación de formas cuya expresión material es. Un árbol, además de ser un objeto natural que interesa al botánico, es un icono que significa una forma cultural, la misma forma que significamos con la palabra *árbol*. Cualquier objeto, fenómeno o acto tiene el valor de un estímulo para los miembros de una sociedad sólo en la medida en que es un signo icónico que significa una forma correspondiente en su cultura” (Goodenough, 1957). Claramente, esta posición, sostenida desde el punto de vista del antropólogo, es afín a la que hemos expuesto en la *Introducción* y que continuaremos en 3.6.3.; y tiene puntos de contacto con la posición de Peirce.

concepción u otra representación que hace de signo" (5.283). Pero también pensar es poner signos en relación: "cualquier pensamiento precedente sugiere algo al pensamiento que lo sigue, es decir, que es el signo de algo para este último" (5.284).

Estas afirmaciones de Peirce están relacionadas con una tradición filosófica antigua. Ockham (*I Sent.*, 2.8.; *Ordinatio*, 2.8.; *Summa totius logicae*, 1.1.) insiste en el hecho de que, si bien un signo lingüístico remite a un concepto como su contenido, el concepto, por su parte, es una especie de significante que expresa cosas particulares como contenido suyo propio. La misma solución encontramos en Hobbes (*Leviatán*, i,4), por no hablar de Locke, que, en el *Ensayo sobre la inteligencia humana* (IV, 20) sostiene la identidad de lógica y semiótica y la naturaleza semiótica de las ideas. Las ideas no son (como querían los escolásticos) la imagen especular de las cosas, sino que son el resultado de un proceso abstractivo (en que —conviene señalarlo— se retienen sólo algunos elementos pertinentes) que no nos da la esencia individual de las cosas, sino su *esencia nominal*, la cual en sí misma es un resumen, una reelaboración de la cosa significada. El procedimiento que conduce de la experiencia indiferenciada al nombre es el mismo que conduce de la experiencia de las cosas a ese signo de las cosas que es la idea. Las ideas son para Locke un producto semiótico.

Naturalmente, en Locke el concepto de idea va unido a hipótesis mentalistas, pero basta con sustituir el término 'idea' (como algo que, según se presume, se produce en una mente humana) por el de 'unidad cultural' (como algo que puede verificarse mediante la remisión a sus interpretantes dentro de un contexto cultural) y resulta que la propuesta lockiana revela su actualidad para un discurso semiótico. Por otra parte, esa actitud está presente en todos los pensadores ingleses del siglo XVII e, incluso Berkeley, (*Tratado*, Intr., 12) dice que una idea es *general*, cuando representa a todas las ideas particulares del mismo género.

Naturalmente, ese capítulo de la historia de la semiótica merece una consideración más atenta (cf. Formigari, 1970). Y aquí nos hemos limitado a rastrear las líneas maestras de un discurso continuado desde el punto de vista de la moderna psicología de la percepción y de la inteligencia. Pero ya estas breves indicaciones nos revelan por qué a lo largo de toda la historia de la filosofía ha ido el concepto de *significado lingüístico* asociado con el de *significado perceptivo*, usando el mismo término en

ambos casos, con lo que a muchos ha parecido una simple homonimia.⁷

Husserl, por ejemplo (*Investigaciones lógicas*, I y IV), recuerda que el acto dinámico de conocer supone una operación de “relleno”, que es la atribución de sentido al objeto de la percepción: “Ahora bien, puesto que desde el punto de vista fenomenológico encontramos, en lugar de una mera suma, una unidad muy estricta que es precisamente una unidad *intencional*, tenemos razones para decir que ambos actos, uno de los cuales constituye

7 Un ejemplo de ‘estupor’ ingenuo ante esta homonimia (o mejor, de intento consciente de negar sus motivaciones semánticas) figura en Guido Morpurgo Tagliabue, “La chiave semiologica dell’architettura” (*Rivista di Estetica*, XIV, 1, 1969): “El término *significado* tiene un doble empleo. Un libro significa un libro. El ‘libro’ significa el libro. La cosa significa, y también significa la palabra; pero son dos operaciones inconfundibles. La cosa se representa a sí misma. La palabra (o, lo que es lo mismo, el signo) representa a la cosa, algo diferente a sí misma. En el primer caso, el significante coincide con el significado, en el otro no. Son consideraciones demasiado obvias...” (pág. 9). Las consideraciones son tan obvias, que llegan a ser sospechosas. ¿Qué quiere decir, entonces, que la cosa ‘se representa’ a sí misma? ¿O que un libro “significa” un libro? ¿Y por qué usar, en relación con la cosa, la metáfora por la que el significante coincidiría con el significado? Como vamos a ver más adelante, Husserl había comprendido perfectamente lo que se oculta bajo esas homonimias. Por no comprenderlo, se llegan a hacer manifestaciones curiosas, que encontramos también en el artículo de Morpurgo Tagliabue: “Cualquier cosa que yo experimente o que haga está dotada de significación, por definición... En cualquier aprehensión nos referimos a un significado: es un acto semántico. No por ello cualquier acto *semántico* es una operación *semiósica*... Y, a la inversa: no todo lo que es semiósico es semántico” (pág. 10). La última afirmación es aceptable; la primera, no tanto, salvo si se restringe el dominio de la semiósis a la emisión de palabras. Pero, a fuerza de ser respetuosos para con la autonomía de la lingüística, nos volvemos irrespetuosos para con los derechos de la teoría del conocimiento. De hecho, que un libro ‘represente’ un libro para mí (es decir, que *ese* libro represente para mí El Libro), no es un problema reciente en que, a diferencia de lo que afirma Morpurgo Tagliabue, lo que hace de significante no coincide en absoluto con lo que entiendo como significado. Probablemente Morpurgo Tagliabue no ha profundizado en el tema, porque atribuía esas opiniones sobre el carácter significativo del objeto a la “astuta operación” de un “joven semiólogo” (el autor de este libro, que entonces contaba sólo treinta y siete años). No advertía que detrás se movía la sombra de filósofos de tan avanzada edad por lo menos como sus puntos de vista.

para nosotros la palabra completa y el otro la cosa, confluyen intencionalmente en una *unidad de acto*. Naturalmente, se podrá describir adecuadamente esta situación bien diciendo: *el término 'rojo' denomina como rojo el objeto rojo*, bien con las palabras: *el objeto rojo se reconoce como rojo y se denomina como rojo mediante ese reconocimiento*. A fin de cuentas, *denominar como rojo* —en el sentido de la denominación *actual*, que presupone la intuición subyacente de lo denominado— y *reconocer como rojo* son expresiones de significado idéntico” (VI, 7). Sería interesante verificar hasta qué punto coincide el concepto fenomenológico de significado con el de ‘unidad cultural’. Releer a Husserl desde este punto de vista quizá condujera a descubrir que el significado semiótico es la codificación socializada de la experiencia perceptiva que la *epoché* fenomenológica intenta, en cambio, recuperar en su frescura originaria. Y ese significado de la experiencia cotidiana que la *epoché* intenta eliminar no es otra cosa que la atribución de unidades culturales al campo todavía indiferenciado de los estímulos perceptivos, de que hablábamos al poner el ejemplo del gato vislumbrado en la oscuridad. En virtud de lo cual se delinearía una especie de relación quiasmática entre semiótica y fenomenología, pues la segunda pretende recrear desde el comienzo las condiciones de formación de unidades culturales que la semiótica *debe* aceptar, en cambio y ante todo, como ‘dadas’, porque constituyen el armazón de los sistemas de significación y las condiciones de la comunicación común. La *epoché* fenomenológica conduciría, entonces, la percepción a una etapa de recodificación de los propios referentes, entendiéndolos como mensajes muy ambiguos, afines en gran medida a los textos estéticos.

Ahora bien, éste no es el lugar para profundizar ese problema. Pero esta rápida investigación ha servido por lo menos para delinear otro límite o umbral de la semiótica, el nudo en que *una semiótica pide que se la substituya por la hermenéutica* (o el nudo en que también una hermenéutica se presenta como una forma de semiótica de lo ambiguo, creativa o gnoseológicamente programado): que, por cierto, es el umbral en que se debaten hoy las semióticas de la ‘textualidad’, que no se deciden a calificarse todavía de ciencia de signos ni se atreven a declararse como lo que son: formas renovadas, en otras latitudes, de fenomenología de la experiencia, en la medida en que el texto poético la refleja o substituye (cf. cap. 4).

3.3.5. /Es/ como artificio metalingüístico

Volvamos ahora a nuestro ejemplo de 3.3.3.: /esto es un gato/. Ahora estamos dispuestos a aceptar la idea de que lo que haga posible un acto de referencia sea un progreso semiósico precedente, bastante complejo, durante el cual el objeto ya percibido se constituye como entidad semiótica: (i) yo RECONOZCO que el gato es un gato, es decir, que le aplico un esquema cultural (o idea, o concepto); (ii) en este punto interpreto el ESPECIMEN-gato como el significante del TIPO-gato (que en esta ocasión es la unidad cultural correspondiente), fijándome en las propiedades semánticas mostradas por el tipo y excluyendo las propiedades físicas individualizantes mostradas por el espécimen (naturalmente, lo mismo ocurre también, si afirmo /este gato es blanco y negro/); (iii) entre las propiedades semánticas de la unidad cultural «gato» selecciono sólo las que coinciden con las propiedades semánticas expresadas por la palabra /gato/.

Por tanto, comparo dos objetos semióticos, es decir, el contenido de una expresión lingüística con el contenido de un acto perceptivo.

En este punto acepto la ecuación representada por la cópula. En la medida en que dicha ecuación representa un acto metalingüístico (que asocia un constructo lingüístico con un constructo perceptivo semiotizado, es decir, comparando y equiparando significantes pertenecientes a códigos diferentes), puede aceptársela o rechazársela. De hecho, satisfará o no las reglas semánticas que imponen predicar determinadas propiedades de una unidad dada, y la cópula /es/ no será otra cosa que una expresión metalingüística que significa «posee algunas de las propiedades semánticas de».⁸ En ciertas

⁸ Sin embargo, existen dos modos de entender el empleo de la cópula /es/ y de los señaladores. Si, al tiempo que indico un pingüino, digo /esto es un gato/, entiendo por ello «este objeto tiene la propiedad de ser un gato», resulta que pronuncio un juicio indicial semiótico que representa un uso impropio del código; desde el punto de vista de la referencia, eso conduce a una aserción falsa. En cambio, si entiendo por ello «el nombre de este animal es /gato/», en ese

circunstancias se puede usar un metalenguaje no verbal: como cuando se substituye la cópula por un apuntador gestual que significa /esto/ y /es/ al mismo tiempo, aunque comunicaciones del tipo de /(dedo apuntado) ¡gato!/ pertenezcan sólo al lenguaje de los niños y a la relación entre individuos de lenguas diferentes, y constituyan ese tipo de lenguaje que los americanos llaman '*me Tarzan, you Jane*'.

3.3.6. *Predicar nuevas propiedades*

Toda la discusión de 3.3.3. a 3.3.5. ha aclarado las características de los JUICIOS INDICALES SEMIOTICOS. Falta por aclarar la naturaleza de los JUICIOS INDICALES FAC-TUALES.

Por ejemplo, en el caso de /este gato tiene un solo ojo/ se asigna a un espécimen del tipo-gato una propiedad que el código no considera oportuno reconocerle, a causa de su idiosincrasia. De forma que de nuevo nos encontramos ante la relación entre un constructo semiótico (la frase verbal) y un percepto puro. Pero ocurre que la propiedad de tener un solo ojo no es un mero percepto, sino una especie de propiedad semántica 'errante', que procede de algún subsistema organizado ('monóculo vs binóculo') y que se reconoce como tal y, por esa razón, se atribuye a *ese* gato; de modo, que también la propiedad idiosincrásica se entiende como espécimen de un tipo general. El problema consiste en que el espécimen-gato puede tener muchas propiedades que el tipo no prevé, con tal de que no tenga propiedades en contradicción con la representación semántica del tipo. El caso es que es muy diferente decir /he visto un gato monóculo/ y decir /he visto un gato con un solo ojo (es decir, sin un ojo)/; en el primer caso, se afirma algo anómalo semánticamente, de igual forma que es anómala semánticamente la figura del cíclope, en el segundo se afirma algo que el código

caso pronuncio un juicio metasemiótico arbitrario que puede aceptar únicamente quien no conozca la lengua en que hablo.

reconoce como posible, es decir, el carácter precedero de ciertas características anatómicas.

En ese sentido predicar nuevas propiedades de un objeto no es muy diferente de producir frases aceptables, o no, semánticamente. Puedo aceptar frases *bien construidas* como /este lápiz es verde/ o /ese hombre canta/ y puedo rechazar frases como /ese lápiz canta/ y /ese hombre es verde/ (exceptuando los casos de uso retórico). Se trata de un problema normal de amalgama semántica. Por las mismas razones acepto la idea de que un objeto-lápiz sea verde y de que un objeto-hombre cante. Mientras que me parece inaceptable semánticamente y extraño desde el punto de vista de la experiencia el hecho de que /este lápiz tiene diez kilómetros de largo/ o /este hombre es movido por un motor de explosión/.

Queda el caso de juicios factuales indicales que prediquen de un objeto algo que no pertenezca ni al semema ni al concepto correspondiente ni, por esa razón, al esquema perceptivo con él relacionado; como en caso de que dijese /este gato tiene dos metros de largo/. En este caso hay dos posibilidades: o estoy usando la expresión impropriamente, porque el objeto vivo a que la refiero no da pie para un constructo perceptivo que ostente esa propiedad; o digo la verdad, pero en tal caso me veo obligado a poner en cuestión tanto mi experiencia perceptiva como mi competencia semántica. Puede ser que no haya visto un gato en realidad, sino una pantera; pero si, en una inspección más minuciosa, el objeto en cuestión mostrase todas las propiedades de un gato y ninguna propiedad característica de la pantera, me encontraría frente al embarazoso contraste entre el resultado de una percepción y el constructo conceptual que la corrobora: y me vería obligado a dar una nueva formulación a dicho constructo (y al semema correspondiente), admitiendo en mi universo semántico la posibilidad de que los gatos tengan dos metros de largo. Por tanto, debería emitir el juicio metasemiótico apropiado que sanciona esa mutación del código.

Supongamos también que yo diga /este hombre es calvo/, al tiempo que indique a un cantante *pop* provisto de una cabellera larguísima: ahí tenemos otro caso de uso impropio del lenguaje. Basta con traducir el enunciado por /este hombre es un hombre calvo/ para que una vez más resulte que estoy

atribuyendo propiedades semánticas a un percepto que no puede considerarse como espécimen de un tipo general de «hombre calvo».

3.3.7. *¿Es soltero el rey actual de Francia?*

El gato de dos metros representa un caso bastante extraño de proposición en que se predica una propiedad bastante extraña. Existen otros casos en que el predicado no plantea problemas, pero el sujeto (o el tema) sí. El ejemplo clásico es el enunciado /el rey actual de Francia es calvo/ que ha provocado auténticos juegos olímpicos de semántica filosófica, sin que nadie haya conseguido todavía batir el *record* definitivo de sutileza resolutoria.

Todo el mundo está de acuerdo en reconocer que este enunciado, emitido en nuestros días, resulta embarazoso. Se ha dicho que carece de significado, porque las *descripciones definidas* del tipo /rey de Francia/ son significantes sólo en el caso de que tengan índices referenciales, es decir, si existe un objeto al que representen. En las páginas precedentes hemos demostrado de forma suficiente que también esas expresiones tienen un significado y no es necesario que la descripción en cuestión deba ser verificada por una presuposición, porque esto es necesario sólo cuando se pretenda atribuir un valor de Verdad a la proposición; sólo en esos casos plantean serios problemas extensionales enunciados como /el marido de Juana de Arco viene de Bretaña/, porque la descripción /el marido de Juana de Arco/ carece de índice referencial.

Pero /el rey de Francia/ no representa a una persona, sino a una unidad cultural, a una clase, y no sólo comparte con el marido de Juana de Arco la característica de significar algo, sino que además también puede corresponder a algo que haya existido en otro tiempo y que podría existir todavía en un mundo no del todo imposible.

Supongamos, entonces, que se diga /el rey de Francia es sabio/, como sugiere Strawson: la expresión está llena de significado y, como máximo, de lo que se trata es de saber en qué circunstancias históricas se la pronuncia; referida a Luis XIV parece aceptable, pero no tanto referida a Luis XVI.

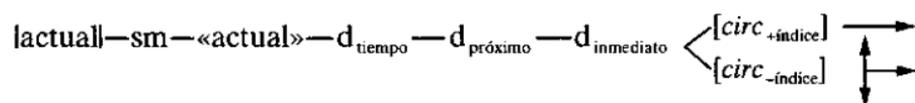
Supongamos ahora que yo diga /éste es el rey de Francia/, al tiempo que indico al Presidente de la República Francesa. No sería diferente de decir /esto es un gato/, al tiempo que se indicara un perro. Habría incompatibilidad semántica entre las propiedades del semema y las de la unidad cultural representada por la persona indicada, tomada como espécimen de un constructo conceptual.

Por último, supongamos que se diga /el rey de Francia es calvo/: en sí misma esta expresión es profundamente significativa y puede pasar a ser Verdadera o Falsa, según se use para mencionar a Carlos el Calvo (elegido emperador en el 875) o para mencionar a Luis XVI (que, como hemos visto, no era sabio ni calvo).

En cualquier caso, ambas menciones presuponen un artificio indicial, un APUNTADOR de algún tipo. Cosa que ocurre también, cuando digo /el presente (o el actual) rey de Francia es calvo/. La expresión /actual/ es de hecho un apuntador y tiene todas las propiedades de los apuntadores examinados en 2.11.5.

Si intentamos delinear la estructura semántica profunda del enunciado en cuestión, podemos traducirlo por: «hay un rey de Francia - el rey de Francia es calvo». Pero /hay/ significa dos cosas: «existe» y «aquí»; el segundo sentido, en el presente contexto, asume el significado de «en el momento histórico preciso (en las coordenadas espaciotemporales precisas) en que el emisor emite su mensaje».

Ese es exactamente el significado de /actual/, cuyo árbol componencial puede representarse como sigue:



en el que la ausencia de indicio gestual sugiere una *proximidad imprecisa y multidireccional*. Desde el punto de vista del significado, el destinatario recibe un contenido de tipo imperativo: «apunta tu atención hacia el contexto espaciotemporal inmediato». Desde el punto de vista de la referencia, el destinatario no consigue descubrir en dicho contexto espaciotem-

poral un objeto que satisfaga las propiedades postuladas por el semema. Por tanto, la comunicación 'aborta': la proposición no es Verdadera ni Falsa, sino simplemente inaplicable y, por tanto, está *usada impropriamente*. Es lo mismo que si yo dijese */éste es el rey de Francia y es calvo/*, al tiempo que apuntara con el dedo hacia el vacío.

Por tanto, */el actual rey de Francia es calvo/* es un enunciado dotado de significado que, cuando se lo considera como mención, constituye hoy un ejemplo de uso inadecuado del lenguaje (o de producción sin destreza de signos para fines de referencia). En cambio, */el rey de Francia es calvo/* es un enunciado dotado de significado que, cuando se usa para referencias imprecisas, más que *mal* utilizado resulta *inutilizable*. Tanto es así, que la reacción más normal es la de preguntar */pero, ¿qué rey de Francia?/*, con lo que se exige una marca circunstancial y un artificio indical, que transformen el segundo enunciado en algo semejante al primero.⁹

⁹ Dado que este análisis se ha inspirado en el MSR propuesto en 2.11. y que las páginas de más arriba representan un intento de resolver un problema tradicional de la semántica filosófica desde el punto de vista de una semiótica general, habría sido más interesante, además de más ingenioso, verificar el poder de nuestras hipótesis sobre la expresión */el actual rey de Francia es soltero/*. Por tanto, con esta frase hemos titulado el presente apartado, a modo de auspicio, con la esperanza de una colaboración más fructífera entre enfoque lógico y enfoque lingüístico-semiótico.

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.

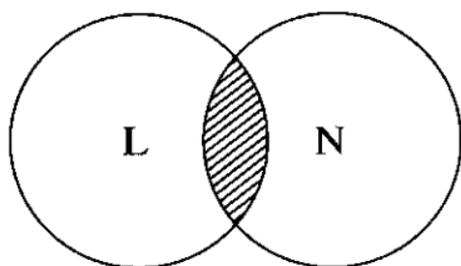


Figura 33

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):

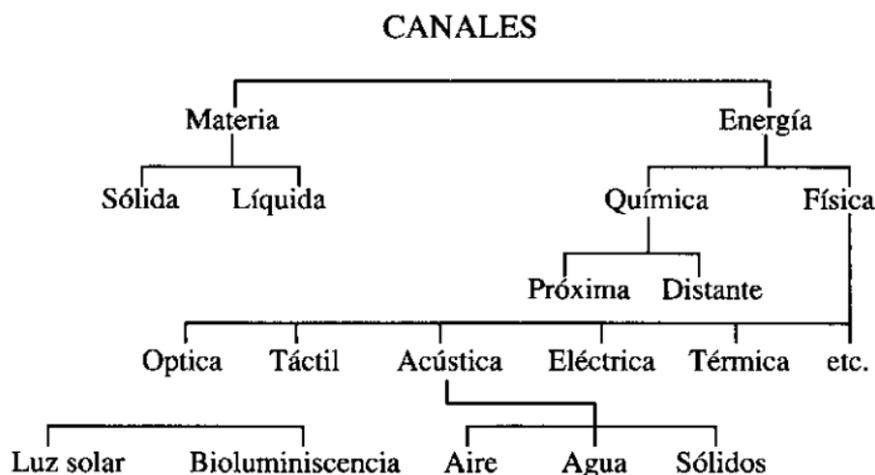


Figura 34

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

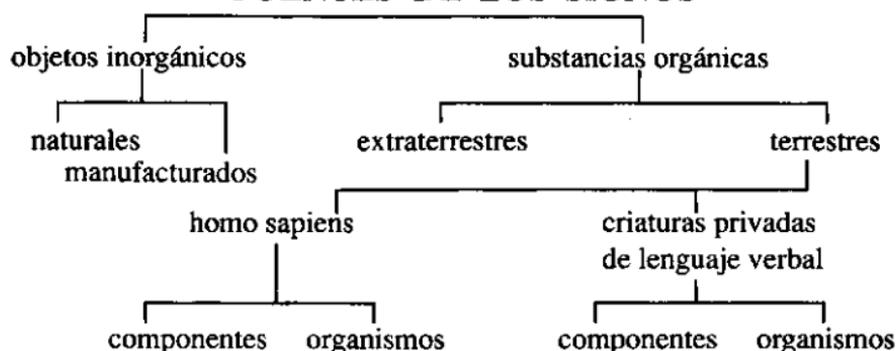


Figura 35

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-gradados.

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:

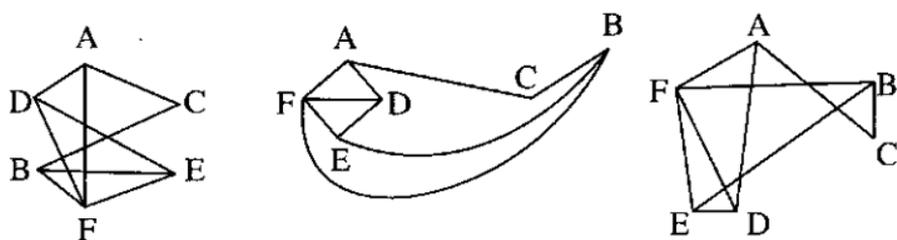


Figura 36

Los tres grafos transmiten la misma información, por ejemplo, sobre las posibles conexiones interdisciplinares 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

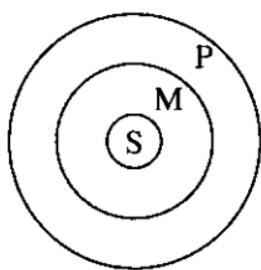


Figura 37

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

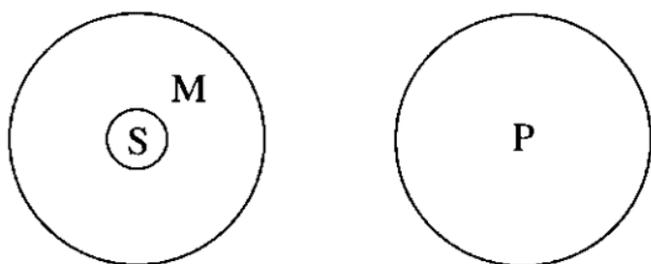


Figura 38

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 funtivo: 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 funtivo, 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 síntomas; indicios	ejemplos; muestras ficticias	vectores	estilizaciones	estímulos programados	congruencias proyecciones grafos Transformaciones
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 funtuivo 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 diagnósticos médicos 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

lentos de estilizaciones e invenciones entrelazadas de modo intricada: 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:

$$x \left\langle \begin{array}{l} (cont_v(x,y)) - d_{\text{Agente}} \\ (cont_v(y,x)) - d_{\text{Objeto}} \end{array} \right.$$

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

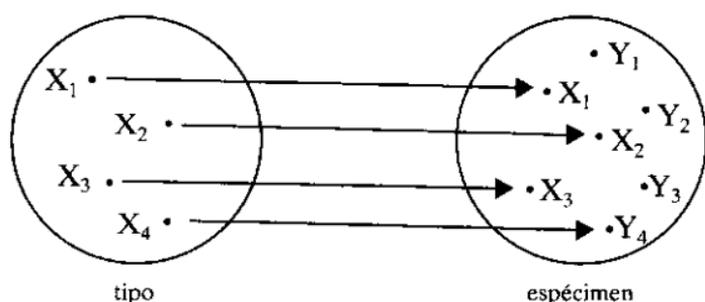


Figura 40

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:

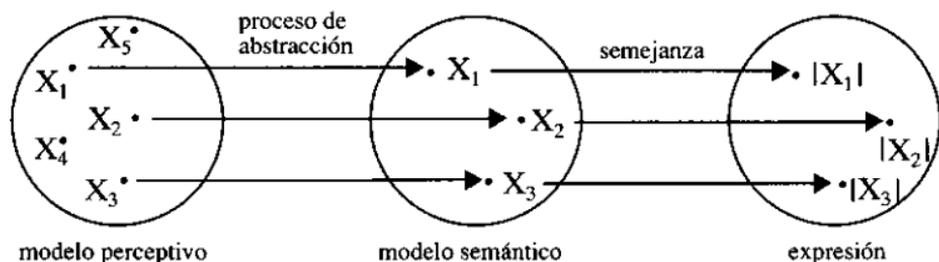


Figura 41

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 *finge* 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 funitivos 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:

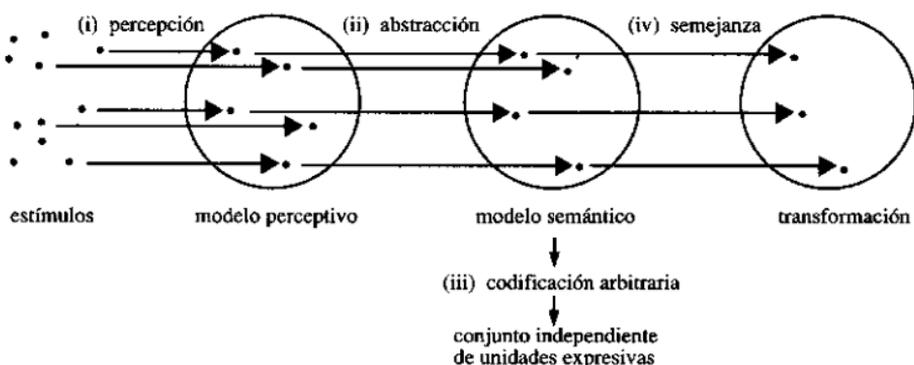


Figura 42

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):

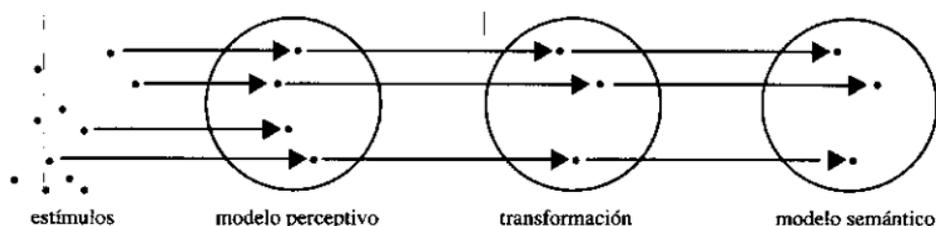


Figura 43

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):

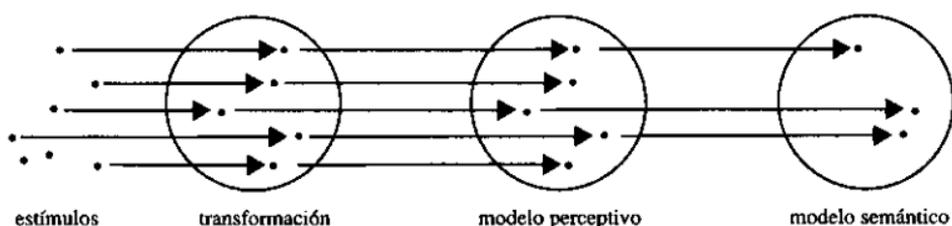


Figura 44

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-

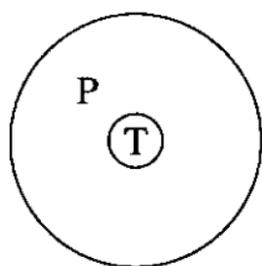


Figura 45

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 /wxdsrtb 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 /wxdsrtb 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, "Linguística e poética", 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-

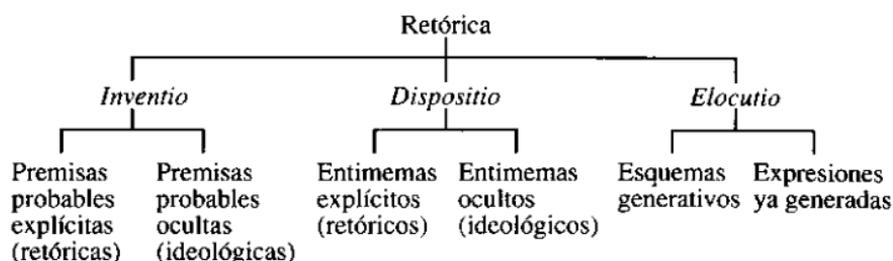


Figura 47

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*:

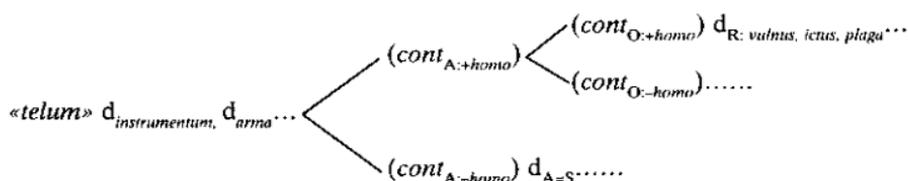
vulnera dirigere et calamos armare veneno

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 substitución 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} ; $d_{A:+\text{homo}}$, $d_{O:+\text{homo}}$, $d_{P:\text{vulnus}}$ $d_{S:\text{telum}} \dots c_{\text{directio}}$
factum *percutere*
motus *icere*

De hecho, «vulnus» en lugar de «vulnerare» es una substitución de la causa eficiente por el efecto, pero hay también una substitución 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 substitución 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 inusual, 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:

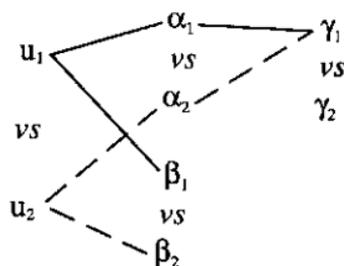


Figura 48

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 modelo⁷⁰

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:

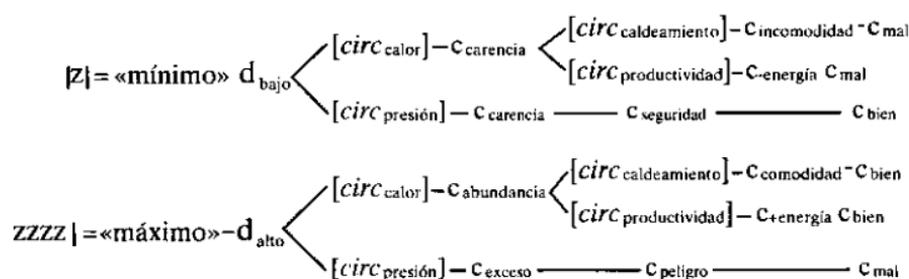


Figura 53

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):

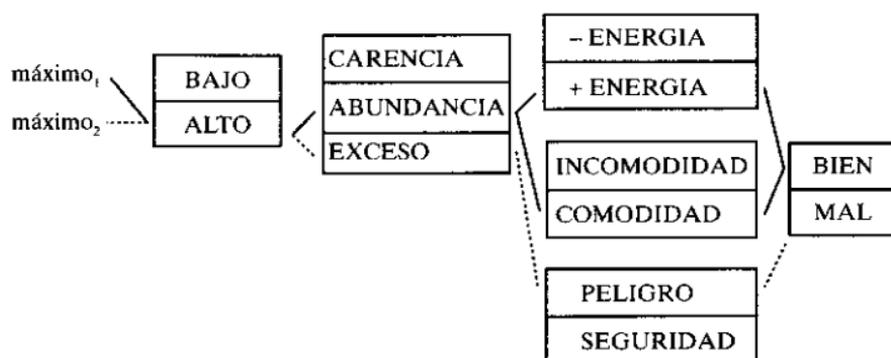


Figura 55

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.

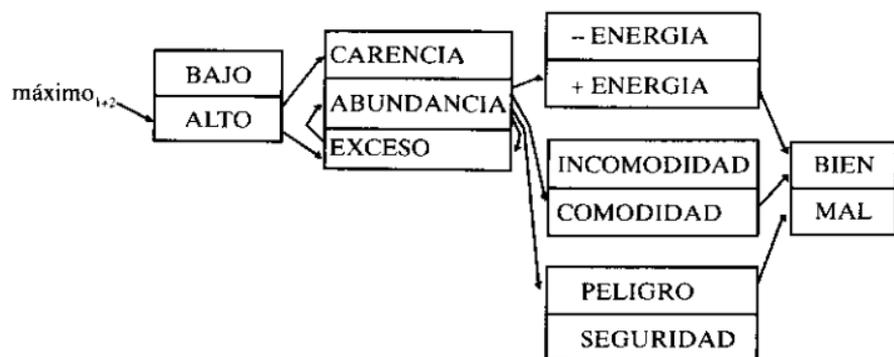


Figura 56

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 substituciones 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 substitución del efecto por la causa, y viceversa, proporciona un ejemplo excelente de metonimia.

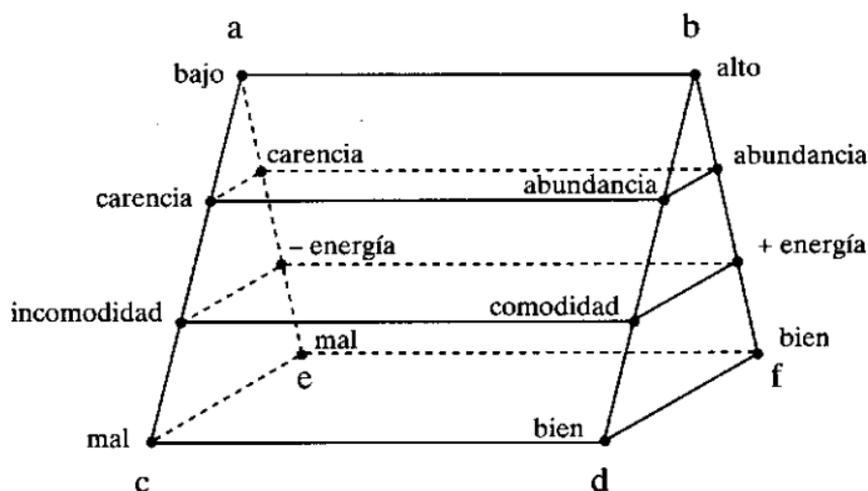


Figura 57

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').

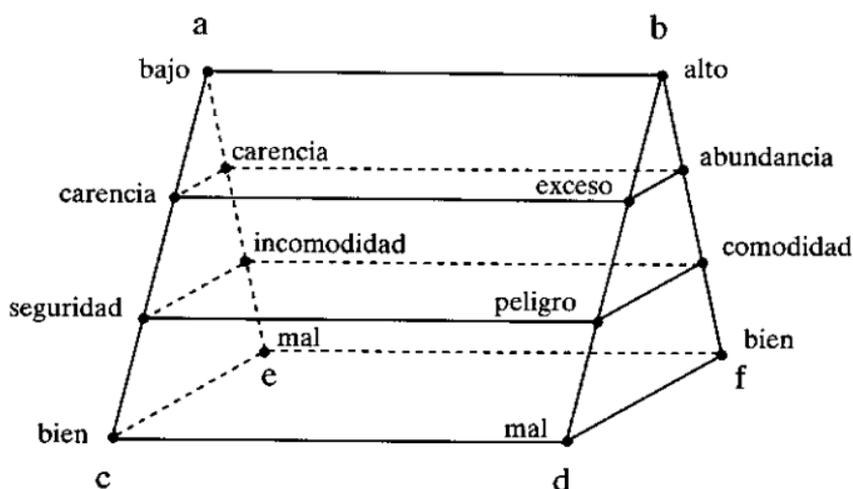


Figura 58

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').

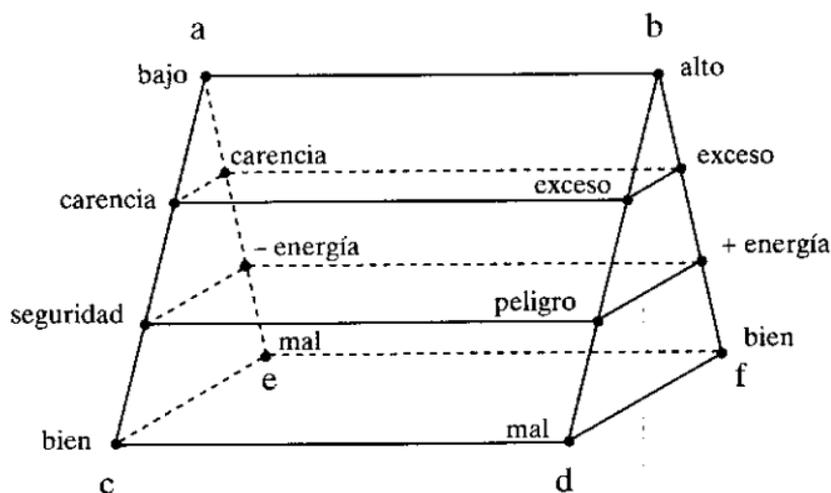


Figura 59

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):

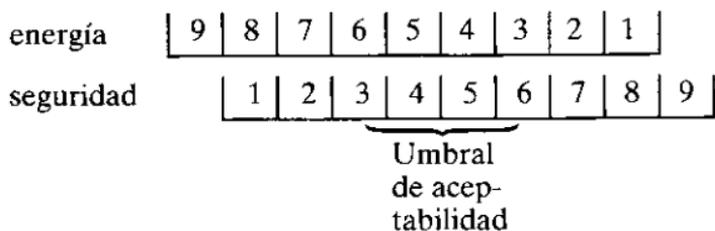


Figura 60

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", *Diogenes* 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").
- EKMÁN, PAUL & FRIESEN, WALTHER**
- 1969 "The Repertoire of Non-Verbal Behavior Categories. Origins, Usage and Coding", *Semiotica* I, 1.
- EKMÁN, 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* (París: P. U. F.).
- GUILHOT, JEAN
1962 *La dynamique de l'expression et de la communication* (La Haya: Mouton).
- GUIRAUD, PIERRE
1955 *La sémantique* (París: 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-París: 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-répresentation", *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: Lerici).

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*, novembre.

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* (Mos-cú) (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* (Mos-cú) (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 poeticeskich 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