

they represent. Hence, to a certain extent, hypoicons have a representative function; and as such, albeit of a degenerate kind, they are triadic signs. However, there are a good number of passages in Peirce's writings, which authorizes us to think about other levels of iconicity of a diadic and monadic kind. This article discusses these two kinds of iconicity and their role in cognition.

Lucia Santaella es profesora titular en el programa de posgrado en Comunicación y Semiótica de la Universidad Católica de San Pablo, directora del Centro de Investigación en Medios Digitales y directora del Centro de Estudios Peirceanos en la misma universidad. Ha sido vicepresidenta de la Asociación Internacional de Semiótica de 1989 a 1999 y también vicepresidenta y presidenta de la Federación Latinoamericana de Semiótica de 1996 a 1999 y de 1999 a 2002, respectivamente. Ha publicado 23 libros, entre los cuales 3 en coautoría. Fue también la organizadora de 7 libros y ha publicado más de dos centenares de artículos en periódicos brasileños e internacionales. E-mail: lbraga@pucsp.br

LA ICONICIDAD EN UN MARCO ECOLÓGICO

GÖRAN SONESSON

No se puede hablar de la iconicidad sin pasar por Peirce. Sin embargo, existen al menos dos maneras muy diferentes de realizar esa gira ritual en torno al principal héroe cultural de la semiótica: o bien teniendo la meta de descubrir lo que Peirce "realmente quiso decir"; o bien indagando qué fenómeno es en realidad la iconicidad. Creo que numerosos semióticos tienen la tendencia desastrosa de confundir sin más esas dos tareas muy distintas. Pero Peirce no inventó la iconicidad: en lo fundamental, la heredamos de las primeras reflexiones sobre los signos en la Antigüedad; y después hemos aprendido demasiadas cosas de la fenomenología husserliana, de la psicología de la percepción, de la psicología cognitiva así como de las otras ciencias cognitivas, como para poder seguir leyendo a Peirce como los cristianos estudian la Biblia y los marxistas a Marx. Sin embargo, eso no implica que no valga la pena empezar nuestros estudios interpretando a Peirce.

1. LA ICONICIDAD ANTERIOR A LA RELACIÓN Y AL SIGNO

Me falta aquí el espacio necesario para entrar en los detalles de la tarea, siempre ardua, de interpretar a Peirce, así que voy a tener que contentarme con anunciar algunas conclusiones que debemos aceptar, si queremos a la vez asegurar cierta coherencia a la "doctrina de los signos" y preservar su utilidad en los análisis concretos. Para empezar, no se puede dividir al mundo en "co-

sas" separadas como íconos, índices y símbolos: la iconicidad, *tal como se aplica a los signos*, es una relación, y, por lo tanto, dos entidades (que podemos llamar aquí expresión y contenido, para no complicar las cosas inútilmente¹) pueden entrar en esa relación, sin excluir la posibilidad de que también participen en las relaciones de indexicalidad y de simbolicidad, sea de manera mutua, o cada una en relación con otras entidades.

En segundo lugar, la iconicidad de por sí no tiene nada de particularmente visual: hay una iconicidad de la lengua, como nos ha enseñado Jakobson, e incluso de la matemática, como suele insistir Peirce. Es más: contrariamente a lo que pretenden semióticos tan importantes como Greimas y Courtés (1979: 148, 177) y el Grupo μ (1992), ni siquiera la iconicidad visual se identifica con "la representación de la realidad exterior", o sea la ilusión perceptiva. La balanza es, de cierta manera, un signo icónico de la justicia, porque el equilibrio, que se puede ver, aunque a un nivel muy abstracto, en la balanza, es también una propiedad, esta vez puramente cognitiva, que atribuimos (o que se supone que deberíamos atribuir) a la justicia.

Ahora bien, como los lectores de Peirce saben, la iconicidad en sí misma ni siquiera es una relación, porque implica a una sola entidad (es una primeridad): cuando mucho, es una lista de las propiedades de una cosa que percibimos de manera "inmediata". En uno de sus textos, Peirce habla del fundamento ("ground") que es el punto de vista desde el cual la expresión representa al contenido (2.228). Según mi interpretación, el fundamento constituye el momento en el cual la iconicidad se vuelve relación, o sea segundidad. Por lo tanto, Greenlee (1973: 64) no tiene enteramente razón cuando identifica el fundamento con el aspecto pertinente del contenido, por ejemplo el viento en el caso de la veleta, y tampoco la tiene Savan (1976: 10), que lo identifica con un aspecto de la expresión, o sea, en el caso de la veleta, la propiedad de moverse en la dirección del viento. Podríamos igualmente decir que los dos tienen razón, porque, a mi modo de ver, el fundamento implica a la vez a la expresión y al contenido.² Sin embargo, quisiera insistir en la doble referencia del fundamento, porque es una relación, una segundidad. De hecho, Peirce mismo dice que el fundamento es una abstracción, y da como ejemplo lo negro de dos cosas negras (1.293). Se trata entonces de un fundamento icónico, mientras que el fundamento de la veleta es indexical.

Uno podría decir que la indexicalidad ya es un fundamento, y lo he hecho muchas veces; pero tal vez sería más exacto decir que, aunque es una relación, como el fundamento, es una relación diferente, porque cada contigüidad no es necesariamente un fundamento, o sea algo suficientemente pertinente para formar un signo. Por ejemplo, "César" se puede usar para hablar del libro *De bello gallico*, porque el último término es una parte de la totalidad que

describe el primer término; pero la expresión "las lenguas latinas" no se puede usar en el mismo sentido, aunque también es una totalidad que incluye al libro escrito por César (véase Sonesson 1989a: 47f). En cualquier caso, ahora vemos que la iconicidad, que es una primeridad, se vuelve segundidad cuando es comparada con otro objeto mediante un fundamento (una abstracción o punto de vista); pero se vuelve terceridad solamente si hay también una relación de signo. La indexicalidad empieza como segundidad, pero necesita la relación de signo para transformarse en terceridad. El símbolo peirceano, sin embargo, es terceridad desde el principio, o sea, sin otras presuposiciones.

Hasta ahora, nuestro razonamiento se ha desarrollado dentro de cierto marco más o menos peirceano, pero ha llegado el momento de tratar de ensancharlo. Para empezar, podemos observar que el fundamento, tal como lo hemos interpretado, corresponde bastante bien a la noción de pertinencia en la lingüística estructural (la diferencia entre forma y sustancia), pero también al principio de relevancia de la fenomenología (Gurwitsch, Schütz) y de la pragmática (Sperber y Wilson): en todos esos casos sirve para separar lo que nos interesa, el tema, de un horizonte más largo y no tan bien estructurado. En un primer momento, esa interpretación tiende a relativizar un entusiasmo icónico demasiado exagerado: también la similitud es un punto de vista. Pero ese punto de vista no es necesariamente convencional: puede formar parte de los universales antropológicos. Por lo tanto, podemos considerar que el signo icónico, como el indexical, involucra dos principios de pertinencia, que no coinciden más que en parte, el fundamento, icónico o indexical según el caso, y la función semiótica (figura 1). El símbolo peirceano, en cambio, requiere de un solo principio de pertinencia.

Como es sabido, Peirce distingue tres tipos de signos icónicos (o hipóconos): las *imágenes*, donde hay una semejanza entre las propiedades sencillas; los *diagramas*, donde la similitud concierne a las relaciones entre relaciones, y las *metáforas*, donde la similitud es todavía más mediada. Lamentablemente, esas distinciones ya no pueden ser admitidas: una imagen en el sentido de la lengua ordinaria ya no es una imagen en el sentido de Peirce, sino más bien un diagrama o una metáfora, porque, como lo ha demostrado la psicología de la percepción (Gibson, en particular), entre la imagen y la escena real sólo existe una semejanza de relaciones entre relaciones. Esa es la verdadera respuesta a la crítica de iconicidad formulada por Eco (1968, 1976): la nariz de la reina Isabel, los poros de su piel, etc., sí corresponden a algo en el retrato de Annigoni, pero no a propiedades sencillas, sino a relaciones entre relaciones. Sólo la prueba de colores que nos enseña el pintor para dejarnos escoger el matiz con que pintar las paredes en nuestra casa sería realmente una imagen en el sentido de Peirce.

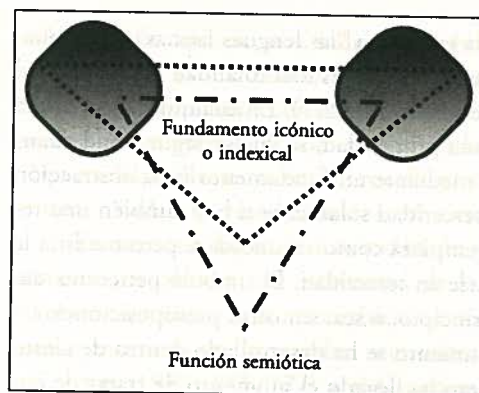


Figura 1. Fundamentos y función semiótica como principios de pertinencia en el signo.

Sin embargo, se podría decir que el *efecto* de una imagen (en el sentido de todos los días) es darnos la ilusión de ver una identidad de propiedades sencillas. Pero la iconicidad, como la indexicalidad y la simbolicidad, no conciernen a efectos, sino a causas; por lo tanto, como subcategorías de la iconicidad, la imagen, el diagrama y la metáfora deberían hacerlo también.

	Fundamento ("Ground")	Signo
Ícono	★ ☆	★ ↔ ☆
Índice	☾ ↔ ●	☾ ↔ ●
Símbolo	☞ ☹	☞ ↔ ☹

Figura 2. Interpretación de la diferencia entre fundamento y signo en la teoría de la iconicidad.

2. LA NECESIDAD DE LA FUNCIÓN DEL SIGNO

No queda muy claro en las obras de Peirce si quería afirmar que hay tres maneras en que una cosa puede volverse signo, teniendo o bien un fundamento icónico o un fundamento indexical, o bien estando dotado de una función de signo; o si, por el contrario, quería decir que, entre los tres tipos de cosas que son signos, porque están dotados de una función de signo, unos tienen además un fundamento icónico, otros un fundamento indexical, mientras un tercer grupo no tiene ninguna propiedad relevante aparte de la función de signo. Creo que hay razones para pensar que la segunda versión es la correcta, sin importar la opinión de Peirce. Es la única manera de contestar al argumento de regresión.

En lo que sigue voy a considerar solamente dos de los muchos argumentos que han sido expuestos para demostrar que los signos icónicos no pueden existir: el argumento de regresión y el argumento de simetría. Los dos fueron formulados inicialmente por Bierman (1963) y luego repetidos por Goodman (1968). Según el *argumento de regresión*, la relación de semejanza no puede servir de fundamento a un signo, porque todos los objetos que existen se parecen a todos los demás de una manera u otra, al menos en la medida en que comparten propiedades muy generales como la de ser objetos físicos, seres vivos, etc. En otros términos, la semejanza es necesariamente demasiado *genérica* para servir de signo. El caso imaginado por Bierman no es tan fantástico como uno puede creer, porque así era realmente el mundo del neoplatonismo, de los cuentos del Santo Grial, y, tal vez menos en serio, del Simbolismo en las artes del fin de siglo antepasado y del Deconstruccionismo de la filosofía de nuestro propio fin de siglo más reciente. Peirce mismo no parece tener miedo de regresiones infinitas cuando sugiere que Rumford puede constituir un signo de Franklin porque los dos son norteamericanos.

Sin embargo, es difícil imaginarse cómo alguien puede vivir en el mundo del neoplatonismo o del Santo Grial, para no hablar del Deconstruccionismo: no es un contexto de interpretaciones que permite sostener la vida práctica de todos los días. Tal vez haya que ver en el ejemplo de Peirce nada más un fundamento, o sea, un signo potencial. Se vuelve signo, precisamente, una vez que se añade la función de signo. Sabemos que, en el "teatro pobre", para tomar un ejemplo extremo, una silla puede representar a un ser humano, aunque no comparten más que la propiedad muy abstracta de tener una extensión vertical acentuada. Pero se vuelve posible sólo porque el comportamiento de los actores u otros detalles de la puesta en escena sirven para hacer pertinente esa propiedad (véase Sonesson 1998, 2000).

Nuestra conclusión provisional es que la iconicidad puede ser defendida contra el argumento de regresión, si aceptamos que un signo icónico, para ser icónico, requiere un fundamento icónico, pero para ser signo tiene también que manifestar la función semiótica. Como lo veremos más adelante, esta no es una explicación completamente satisfactoria, porque tenemos que distinguir, desde ese punto de vista, los íconos primarios y secundarios.

3. SEMEJANZAS SIMÉTRICAS Y ASIMÉTRICAS

Según el *argumento de simetría*, la semejanza no puede servir de justificación a un signo, porque mientras la relación que une la expresión con el contenido es asimétrica (la expresión representa al contenido, no a la inver-

sa), la semejanza es una relación simétrica y reflexiva. Dicho de otra manera, si una cosa X se parece a otra cosa Y, Y también se parece a X, y X, tanto como Y, se parecen a sí mismas. Eso es lo que se llama en lógica la relación de equivalencia. Ahora bien, yo creo que hay motivos muy buenos para pensar que la semejanza, tal como la concebimos en la vida cotidiana, o sea en el mundo de la vida, no es necesariamente simétrica.

Afortunadamente, también existen experimentos realizados en la psicología cognitiva por Tversky (1977) y Rosch (1973, 1978) que demuestran que la manera habitual de concebir la semejanza no implica ninguna simetría, sino, en cambio, un principio de prominencia. Es prominente lo que es más grande, mejor conocido, o más importante de otra manera. Los sujetos de Rosch, por ejemplo, afirman que Corea se parece más a China que viceversa, porque es un país más grande, ha tenido un papel más importante en la historia de la humanidad, se menciona más a menudo en los periódicos, etc. Utilizan a China como un estándar con el cual comparan a Corea. Es fácil imaginarse otros ejemplos de todos los días. Si descubrimos que un compañero de clase tiene un gemelo idéntico, pensamos que el último se parece al primero, y no lo contrario. El signo icónico es simplemente un caso particular de esa regla de prominencia: el contenido, lo que queda representado en el signo, es más prominente que la expresión. En el caso de la imagen, en particular, hay toda la razón de suponer que un objeto tridimensional, más bien que algunas líneas en una superficie, contaría como el estándar de comparación.

Mientras esa relación entre los objetos tridimensionales y bidimensionales puede ser algo universal, como deben de ser también las relaciones entre lo estático o lo dinámico, lo inanimado y lo vivo, es más fácil ver el principio en función en casos que varían entre las diferentes culturas. Entre las numerosas historias apócrifas de tribus que se supone son incapaces de reconocer las imágenes como tales, hay también un caso certificado en que los miembros de la tribu (el Me' estudiado por Deregowski 1976) no solamente no conocían las imágenes, sino desconocían hasta el material, el papel, sobre el cual estaban impresas. No podían interpretar las imágenes porque no se fijaron en ellas: el papel era demasiado interesante. Cuando la experiencia se repitió imprimiendo las imágenes sobre tela, un material que ellos mismos utilizaban en la vida diaria, reconocieron inmediatamente lo que las imágenes representaban. Para esas personas, el papel, siendo un material desconocido, adquirió tal prominencia que era imposible verlo como un vehículo de algo más importante; en cambio, es precisamente porque el papel es un material tan trivial para nosotros que no tenemos ningún problema para identificar hojas de papel como significantes pictóricos (véase Sonesson 1989a:

251ff). También Uspenskij cuenta (comunicación personal) que cuando veía unas pinturas al óleo por primera vez, no se fijaba en la representación, sino en el óleo. Por la misma razón, es natural que una mujer mexicana que viene por primera vez a Suecia se asombre de descubrir diferentes ejemplares de "Barbies" por todas partes: en su experiencia anterior del mundo, las mujeres rubias reales son mucho menos prominentes, porque son menos conocidas que las muñecas hechas a su imagen.

4. LA JERARQUÍA PROTOTÍPICA EN EL MUNDO DE LA VIDA

Los ejemplos que hemos considerado precedentemente varían con la cultura y hasta con la persona. Pero para explicar que pueda haber imágenes, debemos suponer relaciones de prominencia que son comunes a todos los mundos humanos posibles. Tenemos que postular una *jerarquía de prominencia presupuesta entre las cosas del mundo de la vida*. Para ser signo de algo, una cosa debe encontrarse relativamente baja en la escala de prototipicalidad que se aplica a las cosas de todos los mundos humanos posibles. Una escala de ese tipo podría revelarse muy similar a la metáfora básica subyacente en la lengua ordinaria que Lakoff y Turner (1989: 160ff) llaman "la gran cadena del ser". En realidad, estas regularidades del *Lebenswelt* (Husserl 1980), junto con las leyes similares de la física ecológica, formuladas por Gibson (1982), forman la base de un dominio aun más ancho de estudios que hemos llamado la ecología de lo semiótico (Sonesson 1993, 1994a, 1994b, 1996a, 1996b, 1997, 2000). Husserl, Gibson y Greimas postularon la necesidad de una ciencia del "mundo de la vida", porque comprendieron que la naturaleza que experimentamos no es idéntica a la que conocen las ciencias físicas, sino se construye culturalmente. Exactamente como el *Lebenswelt* de Husserl y la física ecológica de Gibson, pero a diferencia del "mundo natural" de Greimas, la ecología semiótica supondrá que ese nivel particular es una versión privilegiada del mundo, "el mundo dado por obvio", en la frase de Schütz (1967), identificado como el punto de vista desde el cual pueden inventarse y ser observados otros mundos, como aquellos de las ciencias naturales (véase Sonesson 1989a, I.1.4, I.2.1). Ese mundo se caracteriza por una estructura espacial y temporal particular, por los tipos y por las regularidades, o como lo dice Husserl, "la manera típica en que las cosas tienden a comportarse". Esos últimos se pueden identificar con las leyes de "la física ecológica", en el sentido de Gibson, que se reconocen porque la magia las transgrede, y también forman las bases de la abducción en el sentido de Peirce.

En mis publicaciones anteriores me he referido a la jerarquía de promi-

nencia de las cosas del mundo de la vida, de dos maneras que son diferentes pero complementarias. Por un lado, ciertos objetos, como el propio cuerpo humano, en particular la cara, pero también los objetos que encontramos siempre en la vida diaria, como las sillas, son tan básicos a la esfera humana que sus imágenes se reconocen con evidencia muy escasa, aunque los invariantes que aparecen en una imagen particular también se encuentran en otros objetos (figura 3). En este caso, los objetos que se ubican a niveles más altos de la escala tienen una mejor probabilidad de seleccionarse. Por otro lado, he sostenido que sólo objetos relativamente bajos en la escala se reconocen como susceptibles de incluir una función de signo, sin ser designados como tales explícitamente, lo que en nuestra cultura es cierto de una hoja de papel, un lienzo o una pantalla. El ser humano, una forma que se reconoce como tal con indicaciones muy escasas, es quizás al mismo tiempo el objeto que nos resulta más difícil ver como sólo el significante de otra cosa, a menos de recibir ese papel explícitamente, como en el teatro o en una ceremonia. Sin embargo, la cara humana, que tal vez es el objeto que se identifica más fácilmente entre todos, sirve también como el fondo sobre el cual se manifiestan otros signos, en particular las expresiones de sentimientos y de actitudes; pero entonces no es la cara sino sus movimientos los que constituyen los significantes de estos otros signos. El caso es que, al contrario de la sonrisa del gato de Cheshire, la sonrisa humana no puede existir independientemente.

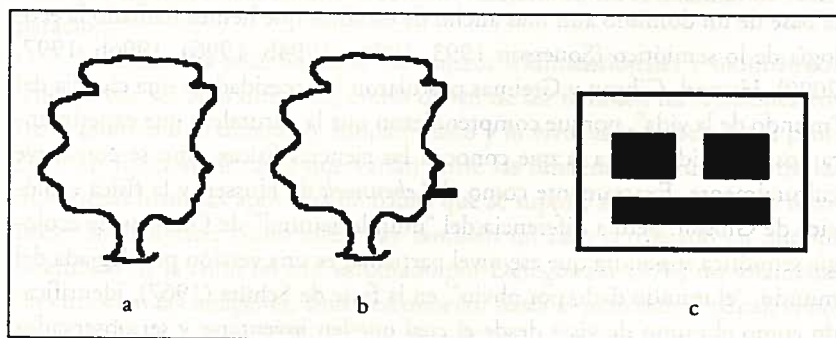


Figura 3. El árbol de Gregory que enseña la diferencia mínima entre dos interpretaciones: a) como árbol; b) como perfil de una mujer fumando un cigarro; c) un objeto que se reconoce con un rudimento de semejanza, la cara humana.

Contrariamente al argumento de regresión, por lo tanto, el argumento de simetría puede rechazarse, sin introducir una función de signo suplementaria y sin enmendar la definición del fundamento icónico.

5. LAS ICONICIDADES PRIMARIAS Y SECUNDARIAS

Como hemos visto, Peirce nunca dice si, en un signo icónico, es la iconicidad en sí misma la que debe ser considerada como una condición suficiente para producir una función semiótica entre un objeto considerado como la expresión y otro objeto dado como el contenido, o si la función semiótica definida independientemente debe agregarse a la iconicidad, para que el conjunto dé por resultado un signo icónico.³ Sin embargo, los dos casos existen en la realidad (Sonesson 1992a, 1993, 1998). En el caso de la imagen, no cabe duda de que la iconicidad precede y justifica la función semiótica, porque se ha demostrado que los niños de más de 19 meses, así como los "primitivos" que nunca en su vida han visto imágenes, son capaces de interpretarlas sin problemas (véanse Hochberg 1980; Kennedy 1974). Cuando la relación de parecido precede a la función del signo en la percepción y la justifica, hablaremos de una *iconicidad primaria*; por otro lado, podemos identificar una *iconicidad secundaria* cada vez que la función de signo debe reconocerse antes de que uno pueda ver un parecido entre la expresión y el contenido.⁴

La imagen descansa por consiguiente sobre una función icónica primaria. Sin embargo, existe cierto tipo de dibujo que no es realmente una imagen, porque sólo puede interpretarse una vez que se conoce la "llave". Es el caso de lo que Arnheim (1969: 92f) denomina el "doodle", como por ejemplo las líneas que pueden representar, alternativamente, una aceituna cayendo en una copa de Martini, o una muchacha en bikini vista de cerca; o también la famosa "llave de Carracci" que enseña, según explica la llave, un albañil y una trulla detrás de una muralla (véanse figuras 4a-b). Un caso particularmente significativo es la figura 4c, que puede representar la imagen de una ca-

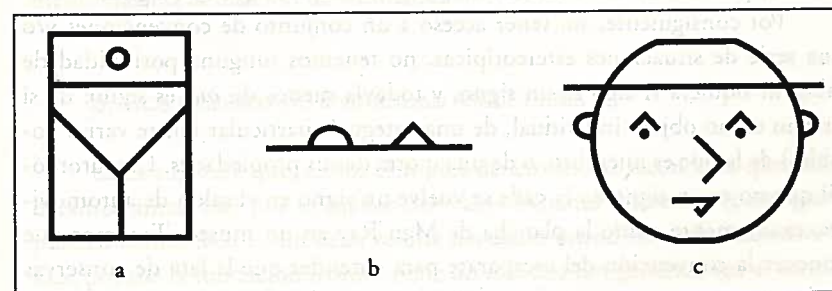


Figura 4. Iconicidades primarias y secundarias: a) aceituna cayendo en una copa de Martini, o una muchacha en bikini vista de cerca (ejemplo de Arnheim); b) la famosa "llave de Carracci" que enseña un albañil y una trulla detrás de una muralla; c) imagen de una cara, u olla vista desde arriba con asas a los dos lados, un palo encima de la apertura y algunas ramas esparcidas en el fondo.

ra, o el "doodle" de una olla vista desde arriba con asas a los dos lados, un palo encima de la apertura, y algunas ramas esparcidas en el fondo. Según Hermerén (1983: 101), sólo a causa de "las limitaciones de la imaginación humana" resulta más fácil ver la cara que la olla. Todo depende de lo que se entiende aquí por los límites de la imaginación humana: los principios de la Gestalt, la cara como un objeto de percepción privilegiado, etc., todo coopera para hacer la primera lectura más natural. Mientras es posible encontrar en el dibujo los elementos que Hermerén sugiere deben estar allí, resulta imposible ver esa segunda interpretación sin que sea perturbada por la primera lectura. Por lo tanto, parece que cuando una expresión tiene similitudes con contenidos o referentes diferentes, uno de estos puede resultar favorecido debido a las propiedades de la propia expresión, y la convención no logra cancelarlas (Sonesson 1989a, III.2. y 1994b).

Según el análisis iconoclasta de Goodman, Greenlee y Eco (primera y segunda manera), el referente de cada imagen tiene que ser individualmente designado, pero hemos visto que esa concepción es incompatible con lo que nos enseñan la psicología de la percepción y la antropología. En cambio, todos tenemos que aprender que, en ciertas situaciones y según unas convenciones particulares, objetos que normalmente se usan para lo que son se convierten en signos de su uso, de algunas de sus propiedades, o de la clase de cosas de las que forman parte: un automóvil en un salón de automóviles, un hacha de piedra en el escaparate del museo o una lata de conservas en el anaquel de una tienda, el suplente del emperador cuando el emperador no está en su palacio y un urinario (si resulta ser la obra de Marcel Duchamp) en una exhibición de arte. En todos esos casos, no existe nunca ninguna duda sobre su iconicidad, o sobre su capacidad de formar parte de un fundamento icónico, pero hace falta una convención para decirnos que son signos.

Por consiguiente, sin tener acceso a un conjunto de convenciones y/o una serie de situaciones estereotípicas, no tenemos ninguna posibilidad de saber ni siquiera si algo es un signo, y todavía menos de *qué* es signo: de sí mismo como objeto individual, de una categoría particular (entre varias posibles) de la que es miembro, o de una u otra de sus propiedades. Un automóvil que no es un signo en la calle se vuelve un signo en el salón de automóviles, exactamente como la plancha de Man Ray en un museo. Tenemos que conocer la convención del escaparate para entender que la lata de conservas en la vitrina representa muchos otros objetos de la misma categoría; necesitamos estar familiarizados con la convención de la exhibición de arte para comprender que cada objeto se significa a sí mismo; y para poder entender que la prueba que nos enseña el sastre es un signo de la textura y del color del traje que nos podría hacer, pero no de su forma, tenemos que haber asi-

milado la convención asociada con su profesión (véanse Sonesson 1989a, II.2.2 y 1994a, b, 1998).

Cuando Man Ray hace un cuadro representando una mesa de billar, no necesitamos ninguna convención para reconocer lo que pinta. Sin embargo, si la mesa de billar (real y tridimensional) de Sherrie Levine debe representar al cuadro de Man Ray, debe haber una etiqueta que invierta la jerarquía de prominencia del mundo de la vida. Esto demuestra que entre las propiedades que determinan la probabilidad que tiene un objeto para funcionar como la expresión de un signo icónico se encuentra la tridimensionalidad más bien que lo contrario. Desde el principio del Modernismo, y particularmente en la fase conocida como el Posmodernismo, la función de signo de las imágenes ha estado en el centro de interés de los artistas: no es sorprendente que artistas como Levine se ocupen de invertir la jerarquía de *Lebenswelt* normal que hace que los objetos bidimensionales representen a los tridimensionales, más bien que lo contrario. Pero para hacerlo ella necesitaba la convención de la galería de arte y una etiqueta.

Por lo tanto, podemos decir que un signo icónico primario es un signo en el cual la percepción de una similitud entre una expresión E y un contenido C es por lo menos una razón parcial para identificar a E como la expresión de un signo que tiene a C por contenido. O sea, la iconicidad es la motivación (el fundamento), o más bien una de las motivaciones, para suponer la existencia de una función de signo. Un signo icónico secundario, por otro lado, es un signo en el cual es de nuestro conocimiento que E es la expresión de un signo que tiene a C como contenido, en algún sistema particular de interpretación, lo que constituye por lo menos una razón parcial para percibir la similitud entre E y C. En ese caso, entonces, la relación de signo parcialmente motiva la relación de iconicidad.

6. DOS GÉNEROS DE ICONICIDAD SECUNDARIA

Salta a la vista que, en los ejemplos de iconicidad secundaria que consideramos antes, hay por lo menos dos casos bastante diferentes (pero que se pueden combinar): en un caso, resulta necesario introducir la función semiótica, porque la fundación icónica tiene un carácter tan genérico (en el sentido de Bierman), que corresponde a una clase demasiado grande de contenidos. Los ejemplos característicos son los "doodles" de Arnheim, pero también "los signos manuales" de los cuales dijo Mallery (1972) que el parecido se podía descubrir una vez que había sido señalado. En el otro caso, por el contrario, uno se ve obligado a introducir una función semiótica para separar lo pareci-

do de lo que es idéntico, en el sentido de la adhesión simple a una categoría de objetos. Se trata entonces, por ejemplo, del automóvil que es sólo un miembro de la categoría de automóviles en la calle pero que se vuelve signo de una marca en el salón del automóvil; y del hombre que, en la escena, pero no en la calle, se vuelve signo de otro hombre. Por lo tanto, vamos a distinguir la iconicidad secundaria especificadora y la iconicidad secundaria semiotizante.

Al principio de su libro sobre la gestualidad, McNeill (1992: 37) introduce una fórmula que llama *la escala de Kendon* que va del ademán (los gestos que acompañan el discurso) a los lenguajes de gestos, pasando por los emblemas y las pantomimas. En un artículo más reciente, McNeill (2000: 2ff) divide esta escala en cuatro variedades diferentes, según si la gestualidad es más dependiente del discurso, si tiene más o menos propiedades en común con la lengua, si es más o menos convencional y si la semiosis es más o menos global y sintética. Ninguna de estas escalas, ni siquiera la escala de convencionalidad, involucran a la iconicidad, contrariamente a lo que uno podría imaginarse, porque incluso el grado más alto de convencionalidad no excluye necesariamente una parte de iconicidad.

Consideremos los casos diferentes de McNeill: es fácil ver que los gestos que acompañan al discurso son del tipo de la *iconicidad secundaria especificadora*, en la medida en que presentan un parecido con ciertos objetos, movimientos o pensamientos. A los primeros dos tipos, McNeill los llama “icónicos”, pero ese es un término demasiado general para un caso restringido de la iconicidad. Más vale decir, siguiendo la tradición de Efron y de Ekman, que se trata de unos *fisiográficos* y de unos *cinetográficos*, respectivamente, o sea unos signos donde la expresión siempre consiste en movimientos en el aire, pero donde la expresión puede ser otros movimientos, o los contornos de las cosas, según el caso. Como lo entendía bien Efron (1972), sin tal vez explicar bien por qué, los dos tipos son diferentes. En realidad, en los cinetográficos hay más semejanza que en los fisiográficos, porque la expresión y el contenido son de materias más semejantes, en relación con el tiempo y el espacio (véase Sonesson 1989b). En un caso, es como de ver una película; en el otro se trata más bien de observar un dibujo en el proceso de crearse.

También el tercer grupo de gestos que acompaña el habla, y que describen los pensamientos, las “metáforas” de McNeill, o los *ideográficos* de Efron, son del tipo de la iconicidad especificadora. En los tres casos, no hay ninguna contradicción respecto a la escala de prominencia del mundo de vida: las manos son normalmente más pequeñas, y los gestos que realizan más fugaces, que los objetos que representan, lo que probablemente los hacen menos prominentes. Como los fundamentos icónicos que unen los gestos y sus objetos son demasiado genéricos, el discurso sirve para especificarlos.

Los *emblemas* son normalmente más convencionales que los gestos que acompañan el discurso, pero pueden ser icónicos, una vez más en el sentido de la iconicidad especificadora. Así, el gesto que sirve para indicar que alguien es “cornudo” es perfectamente icónico, porque consiste en una imitación de los cuernos (aunque los cuernos a que se refieren son de naturaleza más bien metafórica). Por otro lado, otros emblemas como el que significa “OK” no tiene nada de icónico, a menos que se interprete el gesto como una imitación de las letras “O” y “K”. También en los lenguajes de signos, como los de los sordomudos, se encuentra la iconicidad especificadora. Según McNeill (2000: 3), el signo para “árbol” en el lenguaje de sordos norteamericanos (ASL) es icónico, porque describe la forma del tronco del árbol; pero el signo del lenguaje de sordos daneses también es icónico, porque muestra la silueta del árbol. Cuando el discurso no puede contribuir a hacer el fundamento icónico más específico, sólo un acuerdo convencional puede lograrlo. Se trata, pues, del mismo caso que Mallery había encontrado en el lenguaje de signos de los indígenas norteamericanos y que Arnheim descubría en los “doodles”.

Desde nuestro punto de vista, el caso de la pantomima es más interesante. Como se sabe, era a propósito del mimo que Saussure dijo que bastaba con un rudimento de arbitrariedad para que algo pudiera volverse objeto de la semiótica. Para nosotros, sin embargo, el problema es más bien determinar en qué medida —y de qué manera— la pantomima es icónica. El ejemplo que cita McNeill (2000: 2) resulta curioso: alguien pregunta “¿Es eso un torbellino?”, y el otro responde haciendo un círculo en el aire con su dedo. Pero este es como el caso del ademán, con la diferencia de que el discurso ocurre antes del gesto, en lugar de producirse al mismo tiempo. Por consiguiente, se trata otra vez de la variante especificadora de la iconicidad. Lo mismo se podría decir a propósito de un caso que McNeill (1992: 37) menciona en su libro, donde un gesto ocupa el lugar de una palabra en una oración; e incluso del caso, un poco más realista, en el que alguien hace un gesto invitando a otro a adivinar su significado. Sin embargo, lo que normalmente entendemos por la palabra (sin duda muy ambigua) “pantomima” se deja ilustrar mejor por la cita del *Neveu de Rameau* que se encuentra en el *Petit Robert*: “Mientras yo le hice ese discurso, él realizaba la pantomima correspondiente”. Porque allí ya no parece tratarse de una iconicidad especificadora, sino semiotizante: todo depende de si el sobrino de Rameau expresa los sentimientos, o si los representa. Esa es precisamente la diferencia entre los actores en la escena y el público en la sala. Pero también es la diferencia entre el auto en el salón del automóvil y en la calle, o entre la lata de conservas en el anaquel y en la mesa del comedor.

NOTAS

1. La distinción entre el objeto y el interpretante, que ha causado muchos malentendidos, se deja con más coherencia entender como el contenido visto desde el punto de vista del remitente y del destinatario, respectivamente (véase Peirce, MS 318, 1907, manuscrito citado por Jappy (2000)); según la ficción que aceptamos en el contexto actual, esos puntos de vistas son idénticos.
2. Eco (1997), que se refiere a textos diferentes de Peirce, interpreta "ground" como un sinónimo de primeridad, pero eso no parece coherente con las citas que lo pronuncia una abstracción.
3. Sin embargo, la cita siguiente parece favorecer la segunda interpretación: "Anything whatsoever, be it quality, existent, individual, or law, is and Icon of anything, in so far as it is like that thing and used as a sign of it" (CP 2.247: mi énfasis)
4. Extrañamente, Eco (1997: 336ff) introduce la distinción entre las modalidades alfa y beta en los mismos términos (sobre todo en la versión que vamos a dar más adelante), sin referirse a mi trabajo anterior, que sin embargo cita en su bibliografía (Sonesson 1993).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, R. (1969) *Visual thinking*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- BIERMAN, A. (1963) "That there are no iconic signs" en *Philosophy and phenomenological research* XXIII: 2: 243-249.
- DEREGOWSKI, J. (1976) "On seeing a picture for the first time", *Leonardo* 9 (1), 19-23.
- ECO, U. (1968) *La struttura assente*. Milán: Bompiani.
- (1976) *A theory of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1997) *Kant e l'ornitorinco*. Milán: Bompiani.
- EFRON, D. (1941 [1972]) *Gesture, race, and culture*. La Haya y París, Mouton.
- GIBSON, J. (1982) *Reasons for realism. Selected essays*. Hillsdale, NJ, y Londres: Lawrence Erlbaum Ass.
- GOODMAN, N. (1968) *Languages of art*. Londres: Oxford University Press.
- GREENLEE, D. (1973) *Peirce's concept of sign*. La Haya y París: Mouton.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, I*. París: Hachette.
- GROUPE µ (1992) *Traité du signe visuel*. París: Seuil.
- HERMERÉN, G. (1983) *Aspects of aesthetics*. Lund: CWK Gleerups.
- HOCHBERG, J. (1980) "Pictorial functions and perceptual structures" en *The percep-*

- tion of pictures. Volume II: Dürer's devices* de M. Hagen (ed.), 47-93. Nueva York: Academic Press.
- HUSSERL, E. (1980) *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*. Husserliana XXIII. La Haya: Nijhoff.
- JAPPY, T. (2000) "Iconicity, hypoiconicity" en *The Digital Encyclopedia of Charles S. Peirce* de J. Quiroz (ed.). www.digitalpeirce.org/jappy/hypjap.htm.
- KENNEDY, J. M. (1974) *A psychology of picture perception*. San Francisco: Jossey-Bas, Inc.
- LAKOFF, G. y TURNER, M. (1989) *More than cool reason*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- MALLERY, G. (1881 [1972]) *Sign Language among the North American Indians*. La Haya y París: Mouton.
- MCNEILL, D. (1992) *Hand and mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2000) "Introduction" en *Language and Gesture* de D. McNeill (ed.), 1-10. Cambridge: Cambridge University Press.
- PEIRCE, C. S. (1931-58) *Collected Papers*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- ROSCH, E. (1973) "On the internal structure of perceptual and semantic categories" en *Cognitive development and the acquisition of language* de Th. Moore (ed.), 111-144. Nueva York y Londres, Academic Press.
- (1978) "Principles of categorization" en *Cognition and categorization* de E. Rosch y B. Lloyd (eds.), 27-48. Hillsdale, Lawrence Erlbaum Ass.
- SAVAN, D. (1976) *An Introduction to Ch. S. Peirce's Semiotics*. Toronto: Toronto Semiotic Circle.
- SCHÜTZ, A. (1967) *Collected Papers I: The problem of social reality*. La Haya: Nijhoff.
- SONESSON, G. (1989a) *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*. Lund: ARIS/Lund University Press.
- (1989b) *Semiotics of photography. On tracing the index*. Lund: Institute of Art History.
- (1992a) *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Lund: Studentlitteratur.
- (1992b) "The semiotic function and the genesis of pictorial meaning" en *Center/Periphery in representations and institutions. Proceedings from the Conference of The International Semiotics Institute, Imatra, Finland, July 16-21, 1990* de E. Tarasti (ed.), 211-256. Imatra: Acta Semiotica Fennica.
- (1993) "Pictorial semiotics, Gestalt psychology, and the ecology of perception", *Semiotica* 99 (3-4), 319-399.
- (1994a) "Sémiotique visuelle et écologie sémiotique" *RSSI* 14 (1-2, primavera), 31-48.
- (1994b) "Prolegomena to the semiotic analysis of prehistoric visual displays", *Semiotica* 100 (2-4), 267-332.

- (1996a) "An essay concerning images", *Semiotica* 109 (1-2), 41-140.
- (1996b) "De la retórica de la percepción a la retórica de la cultura", *Heterogénesis* 15, 1-12.
- (1997) "Approaches to the Lifeworld core of visual rhetoric", *Visio* 1 (3), 49-76.
- (1998) "That there are many kinds of pictorial signs", *Visio* 3 (1), 33-54.
- (2000) "Iconicity in the ecology of semiosis" en *Iconicity - A Fundamental Problem in Semiotics* de T. D. Johansson, M. Skov y B. Brogaard (eds.), 59-80. Aarhus: NSU Press.
- TVERSKY, A. (1977) "Features of similarity", *Psychological Review* 84 (4), 327-352.

ABSTRACT

The interpretation of "what Peirce really meant" can only be the first step towards a theory of iconicity relevant to present concerns. To go further, it is not only important to take into account more recent contributions stemming from Husserlean phenomenology, but also from the psychology of perception and the different cognitive sciences. Most of all, the antinomies, which are found to be internal to Peircean theory, must be resolved; and the arguments addressed to the very idea of iconicity have to be countered. This can only be done by means of developing a semiotic ecology that accounts for the possibility of there being such things as iconic signs. Semiotic ecology itself forces upon us a division of iconicity into instances which are of the primary and the secondary kind, where the second type itself must be subdivided into two species.

Göran Sonesson, actual director del Departamento de Semiótica, en la Universidad de Lund, Suecia, presentó en 1978 su doctorado en lingüística general, bajo la dirección de Bertil Malmberg, así como su doctorado en semiótica, bajo la dirección de A. J. Greimas. Posteriormente trabajó en lingüística y semiótica en París y México. De regreso en Suecia (1983), llevó a cabo una investigación sobre la semiótica de imágenes que resultó en una revisión crítica de los trabajos realizados hasta entonces, en particular el tema de la iconicidad, que se publicó en el libro *Pictorial concepts* (Lund: LUP, 1989). Ha publicado una introducción a la semiótica visual, así como numerosos artículos (en inglés, francés, español y sueco) sobre semiótica de las imágenes, semiótica de la cultura, y la teoría de la semiótica. Es miembro fundador, así como el actual secretario general, de la Asociación Internacional de Semiótica Visual.

O PROBLEMA DO ICONISMO: UM DOGMA SEMIÓTICO

JOSÉ BENJAMIM PICADO

As relações entre significação e semelhança constituem uma fonte de considerável perplexidade para o campo das investigações semióticas: não obstante reconhecermos na linhagem lógico-filosófica dos discursos sobre a significação uma atenção devida a este tema, encontramos as teorias semióticas numa atitude de recusa sistemática a que se pense, em termos devidos, as implicações mais graves de um problema como o do iconismo: as matrizes que demarcam o discurso semiótico acerca da semelhança permanecem em boa medida uma herança da tradição semiológica e estruturalista, o que deixa conseqüentemente intocados os fundamentos propriamente psicológicos ou perceptuais da questão.

Abstraídos assim que fomos, pela força da argumentação dos semioticistas, das questões que vinculam a significação dos signos icônicos à materialidade da formação dos objetos visuais no interior do campo perceptivo, somente nos resta acolher o tema da similaridade entre signos e realidade, no plano de condições gramaticais muito específicas: as razões para que o campo das teorias semióticas mantenha tamanha reserva acerca do tema do iconismo são muitas, mais dentre elas podemos destacar as dificuldades da teoria em enfrentar questões que envolvam a admissão de uma idéia de referencialidade que implique a admissão de entidades extra-discursivas.

Resultante disto é que a pesquisa semiótica parece ter que se conformar em abordar os fenômenos associados ao iconismo, a partir de seus aspectos