

El ícono peirceano: ¿un espejismo epistémico o un camino confiable a la cosa real? Revisitando la iconicidad a través del relato “La cosa real” de H. James

Fernando Andacht
(Univ. de la República)
fernando.andacht@fic.edu.uy

¿Por qué deben ser quemados los íconos? Porque ellos transmiten una comprensión a través de la imaginación, que es una función corporal y en consecuencia una distracción de la mente, a la que seduce llevándolo por el dulce camino de la perdición. (Ransdell, 1994)

1. El temido poder icónico

Un rasgo del pensamiento (pos)moderno puede ser el de cierta iconoclastia, al respecto son emblemáticos dos pensadores franceses, Sartre (1940) y Baudrillard (1991, 1997): en sus escritos sobre la imagen se percibe una creencia en los efectos nocivos que ésta tiene para la humanidad. Esa tesitura supone una contraposición dualista que enfrenta la palabra a la imagen; esa es la ideología – el dualismo – que Peirce critica como “la filosofía que realiza sus análisis con un hacha, y deja así como sus elementos últimos, trozos no relacionados de ser” (CP 7.570)¹. Esta forma de pensamiento es “muy hostil al sinequismo” (Ibid.), la teoría con la Peirce desarrolla la semiótica y muchos otros aspectos de su lógica, pero el dualismo parece gozar de gran popularidad entre los investigadores de los medios en nuestra época. Tomaré prestada la expresión del especialista peirceano Joseph Ransdell, “*the curmudgeon spirit*” (en Andacht, 2003), que podría traducirse como “un espíritu mezquino o estrecho”; en este caso se trata de una actitud reaccionaria contra las imágenes, contra los signos icónicos como vehículos legítimos de conocimiento, de revelación de lo real. Tal actitud podría originarse muy lejos en el tiempo, según Bredekamp (1997), en la iconoclastia bizantina. Goza de muy buena reputación intelectual en la actualidad, si pensamos en la cantidad de publicaciones existentes, y en el prestigio de esa postura escéptica o negativa en instituciones académicas que condenan la popularidad de los medios audiovisuales tanto tradicionales como más modernos. Se trata de un movimiento reaccionario basado en la desconfianza de lo externo, de la apariencia, y en una nostalgia por lo oculto o no develado, que se considera como lo único realmente real.

Tal posición filosófica implica una división de la realidad en dos dimensiones inconexas, lo cual se opone al modelo triádico de la semiosis o acción sígnica. Este

¹Cito la obra de Peirce del modo usual: x.xxx corresponde al volumen y párrafo en los *Collected Papers*.

proceso lógico consiste en el movimiento interminable desde el objeto dinámico –lo real tal como es sin considerar ninguna representación concreta, a través de algún medio sensible, para producir la comprensión o interpretante de ese objeto. En virtud de esa relación lógica de tres elementos, no es admisible dividir la realidad en mitades irreconciliables, porque ésta es un proceso viviente mediante el cual la experiencia es continuamente transformada o traducida en significado, sin por eso perder nada de su externalidad. Para Peirce, lo real es metabolizado a través de signos en sentido y en comportamiento, todo lo cual es guiado por un propósito general, tal es la naturaleza teleológica de la semiosis.

En la siguiente cita tomada del mismo pasaje sobre el sinequismo, Peirce describe cómo ocurre la transformación de lo material en fenómenos mentales, y es útil aquí recordar que para el semiótico el término ‘mental’ no es sinónimo de conciencia ni de intencionalidad, sino coextensivo a todas las formas de vida, humanas o no:

En particular, el sinequista no admitirá que los fenómenos físicos y psíquicos sean completamente distintos, -ya sea como pertenecientes a diferentes categorías de sustancia, o como lados enteramente separados de un escudo,- pero insistirá que todos los fenómenos son de un carácter, aunque algunos son más mentales y espontáneos, otros más materiales y regulares. (CP 7.570)

Esta cita, a la que volveré más adelante, de algún modo es un eco de una conocida metáfora peirceana de su modelo representacional, el cual incluye y permite la interacción de lo material y de lo mental, pero que no supone ningún debilitamiento de la realidad externa en una realidad ‘construida’ voluntariamente dominada o absorbida por las ideas, o por la brutal imposición de cosas singulares y concretas por encima de los signos, como en el positivismo (Andacht 2018). El arco iris es “a la vez una manifestación tanto del sol como de la lluvia” (CP 5.283), y por ende para Peirce es una imagen adecuada de todos los fenómenos mentales o semiosis, la cual es a la vez “una manifestación de nosotros mismos ... y de algo externo a nosotros” (ibid.). De ese modo, conseguimos escapar de los peligros del idealismo y del materialismo, que es precisamente el objetivo de Peirce al desarrollar su semiótica triádica.

Los iconoclastas contemporáneos no son demasiado diferentes de los adoradores de la imagen fractal, según Bredekamp (1997, p. 236); ambos consideran el signo icónico como una entidad sagrada cuyo enorme poder va mucho más allá de la representación, y llega a la producción real o génesis de todo lo que existe, lo cual, en términos peirceanos, es inseparable de todo lo que hay para conocer o sobre lo cual aprender. Hay apenas una modificación menor que quisiera introducir en la conclusión de Bredekamp sobre la naturaleza intrínsecamente cualitativa o icónica de nuestra experiencia, tal como la describe la semiótica de Peirce, en su valencia monádica o categorial de la Primeridad. Cuando Bredekamp escribe que “las imágenes nunca fueron inmediatamente “verdaderas” (*wahr*); ellas son siempre reproducciones imperfectas de la realidad (*Realität*)”, considero que esto es válido para cualquier clase de signo, según el principio que Peirce denomina “falibilismo” (CP 1.171), que no es otra cosa que la objetivación, escribe el semiótico, del “principio de continuidad”. El falibilismo afirma que “nuestro conocimiento nunca es absoluto, sino que siempre nada, como si dijéramos, en un continuum de incertidumbre y de indeterminación” (ibid.). Por ende, lo que Bredekamp sostiene como distintivo de los signos icónicos —el ser representaciones imperfectas o falibles de nuestra experiencia—

también es válido para índices y símbolos, las otras clases de signos que conforman la segunda tricotomía semiótica.

2. Los íconos considerados como dispositivos que drenan la realidad del mundo

Procuró ahora formular una crítica de la visión que concibe a la humanidad moderna como un Perseo en peligro, que en vano trata de evitar mirar a la Medusa de los íconos electrónicos.² Por ende, la civilización no podría evitar el ser hipnotizada y conducida a tomar como una representación de lo real algo que es apenas una fantasía o ilusión, una suerte de espejismo, según la teoría del simulacro (Baudrillard). Esta noción aparece en muchos trabajos académicos y ha dado lugar a una neo-iconoclastia que revive con otros ropajes la controversia de Bizancio entre los admiradores y detractores de las imágenes. El resurgir de este debate es discutido por Bredekamp (1997), y de allí extraigo algunos argumentos relevantes para mi discusión de la iconicidad peirceana.

La *producción* de la realidad por la televisión en vez de su *representación* es considerada como un resultado directo de la actual tecnología de la imagen, de medios audiovisuales como la televisión y de las redes sociales. La Guerra del Golfo y la revolución rumana son los ejemplos citados por Bredekamp, pues fueron usados por iconoclastas como Baudrillard, a modo de evidencia indudable en apoyo de su posición anti-imagen. Sin embargo, el episodio en el cual las fuerzas de seguridad de Rumania manipularon y alteraron la emisión televisual de la Revolución que expulsó al dictador Ceausescu lejos de ser una prueba a favor del caso iconoclasta “no ha mostrado que las imágenes reemplazaron la realidad, sino la antigua necesidad de tener testimonios visuales (que) fueron suministrados de un modo televisivo” (Bredekamp, 1997, p. 229). Esto no fue, entonces, “un ataque contra la realidad” (ibid.), sino una clara tentativa de “influir su percepción”. Esta confusión, voluntaria o inconsciente, es la responsable directa tanto del ataque contra los íconos, considerados como una fuente de confusiones y engaños masivos, mediante medios audiovisuales, como de la profunda desconfianza en su capacidad epistémica, más allá de su uso particular por estas modernas instituciones de tecnología de la información.

2.1 Un antecedente filosófico de la iconoclastia: Sartre y las imágenes-vampiro

En un volumen publicado en 1940, Sartre reflexiona sobre las imágenes y la imaginación de un modo que lo vuelve un antecedente y quizás una influencia intelectual de los iconoclastas de fines del siglo 20. En *L' Imaginaire*, el filósofo francés comienza por ofrecer lo que en términos peirceanos sería considerada una explicación aceptable de lo que en términos de Peirce sería la función del signo de la Primeridad, es decir, “un Signo cuya virtud significativa es debida simplemente a su Cualidad” (CP 2.92). El llamado ‘ícono propiamente dicho’ (Ransdell, 1979, p. 55) no parece diferir demasiado de esta descripción sartreana:

La imagen naturalmente, esa será el analogon. Esta representa sin tener las cualidades

²Para ser exacto, debería haber escrito aquí “hipoíconos”, pero en este trabajo no me valdré de esta distinción teórica. Propongo una reflexión de la oposición entre la cualidad encarnada o hipoícono y el ícono propiamente dicho o pura posibilidad en Andacht (2002).

sensoriales del objeto ausente: uno diría que ella las posee, sin ser el objeto ausente (...) creo que podría comportarme ante este complejo de cualidades sensibles como si fuera cualquier objeto sensible. (Sartre, 1940, p. 173)

Sartre luego continua con un contraste de la clase de conocimiento general o creencia que surge de considerar racionalmente algún objeto con lo que la “conciencia imaginante” (*conscience imageante*) realiza a través del “analogon afectivo” —un término que nos recuerda el nombre temprano usado para los íconos por Peirce (CP 1.558), a saber, *likenesses* (semejanzas), y también evoca el elemento más básico de la Primeridad, el sentimiento (*feeling*), me refiero a lo que Sartre denomina la “*présence*” del objeto considerado (1940: 179). Hasta aquí lo planteado por el filósofo podría ser una descripción correcta de la diferencia entre la categoría de la generalidad o Terceridad y la de la posibilidad cualitativa o Primeridad. Pero sorprendentemente, Sartre plantea después una explicación negativa del efecto de la iconicidad en la comprensión humana, en nuestra real captación de la experiencia.

Lejos de ser el siempre presente aspecto cualitativo o formal de toda representación (Ransdell, 1986, p. 41), para Sartre la imagen es un elemento ominoso, amenazador, puesto que es a través de ésta que somos engañados y terminamos por aceptar como real lo que no es otra cosa que un “espejismo”, una “ilusión de inmanencia” (1940, p. 173). Así, partiendo de una premisa correcta —el aspecto cualitativo de nuestra percepción y de nuestra comprensión— Sartre extrae la conclusión errónea. Inclusive él condena moralmente nuestro conocimiento basado en imágenes por extraer toda la vitalidad de la cosa real: “El objeto es dado en imágenes (...) Esto supone una contradicción interna, un defecto radical en su constitución: la característica del espejismo que **denunciamos** arriba” (1940, p. 175 —énfasis agregado, F.A.). Así, Sartre transforma el proceso de iconización en una especie de hemorragia de la realidad, que produce las ilusorias y engañosas “cualidades imaginarias”, con una consiguiente pérdida para nuestra confiable captación epistémica del mundo que nos rodea, puesto que el “acto de imaginación es un acto mágico (1940, p. 239):

Los objetos de nuestra consciencia imaginante son como dibujos hechos por niños: su rostro es visto de perfil, pero ambos ojos están marcados. En una palabra, los objetos hechos imagen son vistos de muchos lados a la vez; o mejor aún (...) ellos son ‘presentificados’ (*presentifiés*) bajo un aspecto totalitario. Hay una especie de esbozo de un punto de vista de ellos, que se desvanece, que se diluye. Por lo demás, el objeto hecho imagen es un elemento irreal (*l’objet en image est un irréel*) (...) para poder actuar sobre esos objetos irreales, es necesario que me duplique a mi mismo, que me irrealice (*que je m’irréalise*). Pero, por otro lado, ninguno de estos objetos requiere una acción, un comportamiento de mi parte. Ellos no son ni pesados, ni urgentes, ni restrictivos: ellos son pura pasividad, ellos esperan. La débil vida que les damos proviene de nosotros, de nuestra espontaneidad. Si nos alejamos, ellos se desvanecen.

Tal como Peirce, Sartre considera los signos icónicos como una manifestación fenoménica de nosotros mismos, pero éste disocia radicalmente la iconicidad de los otros dos componentes o propiedades de toda experiencia que está ante la mente; así él describe una especie de relación parasítica, semejante a la de un vampiro entre nuestras imágenes y lo que éstas representan o sustituyen. Hay pues un notorio contraste entre lo que Peirce considera ser la más valiosa contribución de los íconos a nuestro conocimiento,

por un lado, y lo que Sartre aborda como una versión desvaída, estéril de lo real, por otro lado. Para Sartre, los íconos no contribuyen nada a la fijación científica u objetiva de la creencia, y aportan no pocos obstáculos al camino de la indagación (CP 1.135), puesto que las imágenes son “pura pasividad” que simplemente espera nuestra atención.³ Vale la pena citar ahora a Peirce sobre la virtud epistémica de los íconos: “Pues una gran propiedad distintiva del ícono es que mediante la observación directa de éste otras verdades relativas a su objeto pueden ser descubiertas que aquellas que son suficientes para determinar su construcción” (CP 2.279).

No es fácil concebir un mejor ejemplo de obstáculo erguido entre el investigador y su objeto de investigación que la explicación de Sartre (1940, p. 253) sobre el funcionamiento epistemológico de la imagen en nuestra consciencia: “Nada separa el objeto irreal de mí más seguramente: el mundo imaginario está completamente aislado sólo puedo penetrar en él volviéndome irreal.”

Por ende, aquello que para el semiótico Peirce es el mejor modo posible de realizar una enriquecedora inspección de la experiencia como forma, como el mundo en torno nuestro parece ser o es, es una prisión de signos sin ventanas para Sartre.

2.2 Los descendientes contemporáneos de los engañados gorriones de Zeuxis

Presentaré ahora algunas de las ideas del pensamiento sobre el ‘simulacro’ extraídos de las publicaciones de algunos de sus más conocidos expositores. Serán suficientes algunas descripciones de Baudrillard (1991) de la situación icónico en nuestras sociedades dominadas por los medios comunicacionales para mostrar su deuda —consciente o no— con las ideas propuestas casi medio siglo antes por su compatriota, Sartre. En lugar de acusar a las imágenes de vaciar toda la vida de la realidad y de convertirla en un espejismo vacuo, con tono cínico, Baudrillard describe cómo la humanidad se ha desecho alegremente de lo real, y ahora disfruta de esa pérdida completa de lo real, mientras se sumerge feliz en la abundancia de imágenes digitales.

La simulación ya no es más la simulación de un territorio, de una entidad referencial, de una sustancia. Se trata de la generación mediante modelos de un real sin origen o realidad: lo hiperreal. Lo real es producido a partir de células miniaturizadas, de matrices y de bancos de memoria, de modelos de control (...) Se trata de sustituir lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de evitación de todo proceso real mediante su doble operacional (...) Nunca más podrá lo real tendrá una oportunidad de producirse. (...) La cuestión siempre habrá sido la misma: el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo, tales como los íconos de Bizancio podían serlo de la identidad divina (Baudrillard, 1991, pp. 8-9; p. 12)

Para Baudrillard (1991), la representación es lo opuesto a la simulación, puesto que

³ Ransdell (1986, p. 65) escribe sobre la causación formal debida a los signos icónicos en su modalidad de ley: “En general, lo que parece que tenemos aquí, en la concepción del legisigno icónico, es algo parecido a la antigua idea de la “causa formal”, que se origina con Platón (...) se apela implícitamente a la concepción del legisigno icónico cada vez que consideramos un proceso semiosis como teniendo una tendencia inherente a mantener cierta identidad formal o cualitativa a través de la serie de transiciones en la semiosis del signo al signo interpretante. Los legisignos icónicos funcionarán usualmente juntos con legisignos indiciales y simbólicos como factores de control en los procesos de semiosis”.

ésta, niega cualquier posible equivalencia o valor, y posee como su premisa “la radical negación del signo como valor, ésta concibe el signo como la regresión y la sentencia de muerte de toda referencia” (p. 13). Su conclusión parece arrogante y triunfal: “la simulación envuelve el edificio entero de la propia representación como un simulacro” (ibid.). Mediante una descripción de tipo evolutivo —habla de las “sucesivas fases de la imagen”— Baudrillard (ibid.) explica cómo empezamos con imágenes que “reflejaban” la realidad, para terminar con imágenes que perdieron todo contacto con ella:

1. imágenes como una reflexión de una realidad profunda;
2. imágenes como una máscara y desfiguración de una realidad profunda;
3. imágenes como una máscara para la ausencia de una realidad profunda;
4. imágenes sin relación alguna con cualquier realidad, como su propio puro simulacro

Así según esta peculiar diacronía de los signos icónicos, comenzamos con 1) con lo que parece ser un signo indicial —o más precisamente “un índice que incorpora un ícono” (CP 4.447)— la noción de ser una *reflexión* de su objeto se vincula con la de un signo que posee una relación existencial con su objeto o referencia, no una relación puramente cualitativa; luego en 2) y 3) pasamos a lo que parece ser una ostensible mentira, que es de la naturaleza de un signo simbólico, ya sea por simulación o por disimulación de su verdadero objeto; y terminamos en 4) con lo que parece una obvia imposibilidad, a saber, un signo sin ningún objeto. Ya sea en una ficción o en un elemento tangible y existencial, toda clase de signo funciona por la triple cooperación de objeto, signo e interpretante, sin esa tríada no hay algo que merezca el nombre de ‘signo’, y, *a fortiori*, no podemos alcanzar la verdad de ese modo. Las dos citas de Peirce que siguen explican esta idea con claridad:

Puede ser además dicho de antemano, no, en verdad, puramente un *a priori* con el grado de apriorismo que es propio de la lógica, a saber, como una deducción necesaria del hecho de que hay signos, que debe haber una tríada elemental (...) Ahora la relación de todo signo con su objeto y su interpretante es simplemente una tríada. (CP 1.292)

La verdad es la conformidad de un representamen con su objeto, *su* objeto, *SU* objeto, atiendan. (...) Debe existir una acción del objeto sobre el signo para volver a este último verdadero. Sin eso, el objeto no es el objeto del representamen. (CP 5.554)

Irónicamente, en su texto sobre simulacros y simulaciones, Baudrillard nos da una descripción precisa de su propio trabajo analítico, cuando él escribe que los iconoclastas: “fueron acusados de despreciar y negar las imágenes (pero) fueron ellos que le dieron su verdadero valor, en oposición a los iconolátras (1991, p. 12). En su lúcido análisis de los dos campos ideológicos, Bredekamp (1997, p. 243) concluye que en los textos de ambos, de los partidarios de la teoría de la simulación que dudan del valor epistémico de las imágenes producidas tecnológicamente y en el de los científicos que admiran la imagen tal como ésta se concibe en la teoría de los fractales y del caos, hay mucho más en común de lo que puede parecer a primera vista. Lo que une a estos aparentes antagonistas es la sacralización de las imágenes. La suya es “una nueva clase de religión pictórica” (ibid.) que, en lugar de desarrollar una investigación sobre la naturaleza de los signos icónicos, eleva las imágenes al rango de lo divino. Ya sean demoníacas o redentoras, para ambos

pensamientos nuestra imágenes producen un reemplazo total de lo real.⁴

Desde una perspectiva un poco diferente, otro pensador francés, Rosset (1977) propone una variante del análisis dualista de la realidad que también separa fuertemente y aísla la existencia bruta tanto de los aspectos presentacionales como representacionales de la acción sígnica, de la “influencia tri-relativa” (CP 5.484) que se encuentra en el corazón del modelo triádico de Peirce, es decir, la semiosis concebida como un proceso interminable de crecimiento del signo:

Hay una insuficiencia de la realidad que, si está desprovista de su complemento especular, aparecería como imposible de explicar, condenada a un no-sentido y a ser para siempre prisionera de su solitaria idiotez. El objeto tal como es aparece como indeseable, porque no tiene nada que decir, porque es incapaz de suministrar algo sobre lo cual pensar. No es tanto que el deseo se canse de su objeto, sino que lo rechaza totalmente, cuando llega tal como él es, es decir, como existiendo en la modalidad idiota de todas las cosas reales. (Rosset, 1977, p. 51)

Todo aspecto de la semiosis podría ser juzgado como “insuficiente”, si fuera considerado sólo en si mismo, pero tal examen puede ser sólo el resultado de la precisión analítica, no del modo en que la acción sígnica efectivamente funciona en la vida. Si son pensados como elementos de la Segundidad, de lo existencial que es separado para su estudio, Peirce respaldaría esta descripción de lo real como “la modalidad idiota”, es decir, la real incapacidad de expresión de la existencia por si misma; pero ésta es sólo una parte de la historia. Lo que Rosset llama la “insuficiencia” de lo real nos recuerda la noción de “una falta definida” (*un manque défini*) de Sartre (1940, p. 242) en relación a la imagen. Sin embargo, ni el objeto ni su signo icónico son insuficientes, es decir, carentes de algo básico; ellos son lo que son sólo cuando están insertos en una relación, para así producir un tercer (y momentáneamente) último elemento, el signo más desarrollado del mismo objeto, o interpretante (CP 2.228). Lejos de ser el resultado de la precisión lógica, los términos dualistas de Rosset son una evidencia de la visión escéptica, cínica de la adquisición humana del conocimiento. Todo es una ilusión o está condenado a terminar en un fracaso, en una falta de comprensión: el mundo no es sino un (mal) sueño. No estamos tan lejos del tropo barroco que identificaba lo real con sus sombras.

En la condena moral de las imágenes como un agente tentador que “engaña nuestros deseos por un instante para exasperarlos después, un poco como lo que hace el agua de mar con nuestra sed” (Sartre, 1940, p. 256) encuentro el epítome de la escuela iconoclasta que es apropiadamente descrita como “tecnocinismo” por Bredekamp (1997, p. 228, n12), y la antítesis de la descripción peirceana de la función epistémica del signo icónico, tal como ha sido desarrollada por Ransdell (1979, 1986). El resumen del elemento que se burla del conocimiento, lo que según Sartre (1940, p. 242) hace la imagen en tanto espejismo es la concepción de la realidad iconizada como “una falta definida” (*un manque défini*), como un elemento que se caracteriza por su “irrealidad”. Esta es la consecuencia de la visión no-relacional de la representación, una que aísla epistemológicamente lo presentacional o icónico del aspecto representacional y del

⁴ Es interesante observar que Baudrillard (1997, p. 59) cita al teórico del fractal Mandelbrot para apoyar su descripción de la información en tanto simulacro como algo más allá de la verdad, a causa de ocurrir “en tiempo real”, y luego concluye que estamos viviendo en un tiempo de la “verdad fractal”.

interpretativo o simbólico de nuestros signos, y luego procede a negar a los íconos todo poder de revelar lo real.

En un artículo sobre el valor de la indexicalidad en el ámbito de la tecnología de las imágenes generadas por computadora usadas en el cine, Lefebvre y Furstenau (2002) describen el cambio sufrido por los teóricos del cine que en los años 60 y 70 del siglo 20 solían argumentar sobre la radical convencionalidad de las imágenes cinematográficas, al modo de Gombrich (1960), en relación al universo pictórico. Ellos estarían ahora, según los autores, en una modalidad nostálgica, pues anhelan por el ahora supuestamente desaparecido índice, en tiempos de alta tecnología en la representación visual. Así nace “un discurso ansioso” sobre el cine contemporáneo y su “evanescente índice”:

Hoy, sin embargo, con el surgimiento del cine digital, esta trayectoria parece ha llegado a cerrar el círculo. Nos interesa especialmente saber cómo la noción peirceana de indexicalidad ha sido utilizado en este discurso ansioso sobre la pérdida de lo real y su sustitución por simulaciones digitales. (Lefebvre y Furstenau, 2002, p. 93)

Esta cita es un buen ejemplo de la crítica contra el ubicuo anti-sinequismo de estos iconoclastas modernos que extraen su concepción de la imagen de la concepción de los íconos como dispositivos vaciadores de la realidad, una idea que Sartre propuso hace casi ochenta años. Desde esa noción al escepticismo radical no hay más que un pequeño paso que estos adversarios de la imagen dieron con alegría. Ellos tienen miedo de los íconos porque “estos no está delimitados por reglas, no pueden ser adecuadamente definidos, no pueden ser reducidos a palabras, y por escapar de la definición requieren interpretación, y por requerir una respuesta no pueden ser regimentados por el diccionario, ellos subvierten la firme voluntad de la que depende esencialmente la inteligencia” (Ransdell, 1994). Lo absurdo de la idea de no-indexicalidad, es decir, de imágenes que en razón de su modalidad de producción industrial simplemente no tendrían referencia, y carecerían de un vínculo denotativo con su objeto semiótico es tan insostenible como la idea de que nuestras imágenes necesariamente nos engañan, en lugar de permitirnos verificar e inspeccionar imaginativamente no sólo lo que existe, sino lo que podría llegar a existir, para que nosotros, de modo tentativo, ensayemos diferentes caminos de acción futura.

Puedo ahora despedirme de estos pensadores de la teoría de la simulación y de otras formas de escepticismo radical con respecto a los íconos, quienes se comportan como los gorriones “que no disfrutaron estéticamente de las uvas pintadas de Zeuxis, sino que trataron de comerlas” (Bredekamp, 1997, p. 237). Ahora voy a entrar en la espesura de la iconicidad, en el claro abierto por el lógico Peirce como el sendero formal hacia el conocimiento y la comprensión. Ese camino conduce hacia una aparente paradoja que no es tal: en la percepción verídica, el ícono y el objeto son una y la misma cosa, formalmente, y en algunas ocasiones, aún materialmente, tal es la postura de la “doctrina de la percepción representativa” que describe Ransdell (1986, p. 52).

3. El real poder icónico o los sueños que acarrear los símbolos

En esta sección, además de exponer algunas ideas sobre iconicidad desarrolladas por Ransdell, prosigo con la crítica al tecnocinismo e introduzco un enfoque no peirceano de los índices icónicos —el caso de la fotografía— propuesto por Barthes (1981), en un ensayo sobre ese medio, para demostrar una convergencia parcial entre estos dos

pensadores del signo que normalmente no se considera como afines. Así redondeo mi presentación de la llamada ‘producción de la realidad’ a través de sus simulaciones, y a mediante toda clase de potentes y temibles imágenes tecnológicas. Mi cometido es refutar el carácter sacralizado de esos sospechosos signos icónicos, que, en realidad, constituyen un excelente acceso a la realidad tal como ésta aparece en muchas e incluso en todas sus manifestaciones.

En varios de sus artículos, Ransdell (1979, 1986, 1992, 1994) se ha ocupado de los signos icónicos para extraer las consecuencias de una teoría de la percepción basada en la semiosis. Su planteo sobre el aspecto auto-referencial de los íconos es un modo muy claro de exponer la solución que encuentra Peirce al dilema del objeto trascendental kantiano y a la teoría de la percepción directa, a saber, “la doctrina de la percepción representacional”:

Tal vez lo más importante a entender sobre los signos icónicos en general es que su función distintiva es volver sus objetos inmediatamente disponibles tal como ellos son en sí mismos, en este u en otro aspecto (tal vez en todos los aspectos), lo cual es una función bastante diferente a la de los signos indiciales o los simbólicos. (Ransdell, 1986, p. 68)

En esta descripción de la función epistémica de la iconicidad, no es posible ignorar el fuerte contraste con la visión epistémica escéptica postulada por Sartre y sus seguidores con respecto a las supuestamente poco o nada confiables imágenes. De modo sucinto, Ransdell describe la función específica del ícono en contraste con la del índice y la del símbolo en la semiótica triádica. El modo icónico de actuar no es ni a través de una conexión existente ni una interpretación general (correcta o no) del objeto, sino mediante un acceso directo a su aspecto o forma. Interesa destacar que es precisamente la finalidad última del símbolo como entidad con significado el ser un acarreador de íconos, cuando lo usamos: “Un significado es las asociaciones de una palabra con imágenes, su poder de engendrar sueños (*its dream exciting power*)” (CP 4.56). En tales “sueños” consiste nuestra captación visual de la experiencia, ya sea existente o meramente posible, como cuando hacemos planes o imaginamos cómo actuaríamos en ciertas circunstancias (CP 2.92).

Además, esta cita nos permite entender el proyecto nominalista que ha generado el exitoso movimiento intelectual contra la imagen entre, por ejemplo, los especialistas en medios de comunicación (!), que niega que esta puesta en disponibilidad distintiva de los íconos, para así devaluarlos mejor. Esta iniciativa va acompañada de la sobrevaloración de los signos simbólicos, como si la simbólica fuera la única clase de acción signica con la cual la humanidad puede tener un buen trato, si desea aprender algo sobre la experiencia de modo confiable. Tal es el sesgo modernista, cuyo nacimiento Ransdell encuentra en el siglo 17, específicamente en la obra de Descartes. Más adelante, el filósofo completa su explicación de la iconicidad mediante el destaque de su naturaleza no convencional:

En la medida en que algo es icónico, representa (exhibe, despliega, muestra) **en sí mismo** algún rasgo o rasgos relevantes de su objeto, por lo cual se trata de percibir las propiedades relevantes del objeto —en verdad, de percibir el objeto mismo, parcial o totalmente— **en** el signo en vez de trasladarse del signo de acuerdo con alguna regla que ‘arbitrariamente’ correlaciona signo y objeto. (Ransdell, 1986, p. 68 —énfasis en el original)

La naturaleza auto-presentacional del ícono como signo es tal sin importar el (muy común) hecho de que los íconos pueden funcionar junto con símbolos, como en el arte del retrato. Cabe citar el propio ejemplo de Peirce (*CP* 2.92) de tal combinación de tipos sígnicos:

Yo sé que los retratos poseen apenas un mínimo de semejanza con sus originales, salvo en ciertos aspectos convencionales, y según una escala convencional de valores, etc. Un Signo Genuino es un Signo Transuasional, o Símbolo, que es un signo que debe su virtud significativa a una característica que sólo puede ser activada con la ayuda de su interpretante.

Como un complemento de la observación de Peirce sobre la convencionalidad de los retratos, Ransdell destaca lo que es propiamente icónico en tal artefacto semiótico, a saber, la modalidad **auto-presentacional** de representación, aún si en nuestra vida cotidiana tendemos a fusionar o a confundir este aspecto con las otras dos clases de revelaciones del objeto que un signo produce. En este caso, es el componente indicial de los retratos el que es subordinado o aislado de su aspecto verdaderamente icónico:

Un ícono como tal no tiene un rol de evidencia que desempeñar, sino que típicamente funciona más bien como **siendo** el objeto, es decir, funciona como si fuera el objeto para algún propósito al presentar en sí mismo algún aspecto del objeto como tal: es representación por presentación” (Ransdell, en Andacht, 2003, p. 225)

En las siguientes afirmaciones sobre la fotografía el semiólogo francés Barthes (1981) parece adoptar el análisis peirceano de la percepción. Lo que sigue es su comentario sobre la interacción física y no psíquica de los perceptos con los que perciben, que son también y simultáneamente los intérpretes de la experiencia. Creo que el paralelismo sobre este punto en ambos pensadores del sentido es llamativo:

La fotografía no baña el dormitorio (como en los versos citados de Rilke): no hay olor, no hay música, nada más que **la cosa exorbitante**. La Fotografía es violenta, no porque ella muestre violencias, sino porque cada vez ella **llena la visión a la fuerza**, y porque en ella nada puede rehusarse ni transformarse. (Barthes, 1981, p. 91 —énfasis en el original)

En otra parte de ese ensayo, Barthes destaca el elemento distintivo no-icónico o indicial de ese medio, que es uno de los propósitos para los que esas imágenes fabricadas se usan, es decir, como evidencia aquí y ahora de lo que es representado por una tecnología química o digital de algo que efectivamente fue visto y capturado por los lentes: “La Fotografía no evoca el pasado (no hay nada proustiano en una foto). El efecto que ella produce sobre mí no es restituir eso que fue abolido (por el tiempo, la distancia), sino testimoniar que eso que yo veo, ha realmente sido” (Barthes, 1981, p. 82). La negación contraintuitiva de Barthes sobre el poder reminiscente de la fotografía —él niega su naturaleza proustiana— no es más que un tropo retórico, una hipérbole, que procura destacar más vívidamente el aspecto indicial de estos signos visuales. La dimensión icónica de la fotografía permanece aquí en el trasfondo, eclipsada por el valor testimonial o documental del popular medio. Creo que hay una interesante cercanía del pensamiento barthesiano al de Peirce sobre los rasgos de la categoría de Segundidad, y de

lo puramente indicial:

El percepto directo, según aparece primero, aparece como forzado sobre nosotros brutalmente. No posee generalidad; y sin generalidad no puede haber algo psíquico. La fisicalidad consiste en estar bajo el gobierno de causas físicas, es decir, eficientes, lo psíquico en estar bajo el gobierno de causas psíquicas, es decir, finales. El percepto se fuerza brutalmente sobre nosotros; así éste aparece bajo un aspecto físico. Es bastante no-general, incluso anti-general –en su carácter como percepto; y así no aparece como psíquico. Lo psíquico, entonces, no está contenido en el percepto. (CP 1.253)

La silla que parece que veo no manifiesta nada en absoluto, esencialmente no encarna intenciones de ningún tipo, no está en lugar de nada. Ella se interpone a mi mirada; pero no es un representante de otra cosa, no (está) como alguna (otra) cosa. Simplemente golpea en el portón de mi alma y se queda de pie ahí, en el umbral. (CP 7.619)

Uno puede, no obstante, escapar del percepto mismo cerrando los ojos. Si uno ve, uno no puede evitar el percepto; y si uno mira, uno no puede evitar el juicio perceptual. Una vez aprehendido, éste impone absolutamente el consentimiento. Su falta de contundencia (*forcefulness*) es así excesivamente escasa y de ninguna importancia lógica. (CP 7. 627)

No irracional sino claramente no-racional, la “colisión externa” (*Outward clash*, CP 8.41) es vívidamente descrita por el semiótico como un macizo impacto sobre nuestra percepción, como cuando “le golpea un caballo, el hecho del dolor está más allá de toda discusión, y mucho menos puede éste ser suprimido o establecido por alguna experimentación” (Peirce 1900, L73, citado en Johansen, 1993, p. 88). Por otro lado, los íconos sirven sólo para mostrar, para presentar formalmente alguna o todas las cualidades de este acontecimiento de reacción, que pertenece a la categoría de la Segundidad. Si se adopta esta perspectiva relacional, no se puede aceptar la corriente teórica que propone un escepticismo radical sobre el poder revelador de los íconos. Pero si asumimos que la suya es una desconfianza profunda de todo aquello que no tiene la apariencia de una representación genuina, es decir, de un signo simbólico, entonces la visión dualista del tecnocinismo se vuelve más inteligible, aunque es inaceptable.

Esa es la consecuencia de estos dos modos opuestos de concebir la iconicidad. Primero, la concepción de las imágenes como artefactos maliciosos cuyo único fin es conducirnos engañosamente a aceptar toda clase de simulaciones y simulacros como si fueran la cosa real, para citar la dicotomía de Baudrillard. Segundo, está el reconocimiento del único modo a través del cual podemos tener conocimiento de las formas de la experiencia, de la dimensión cualitativa de lo que percibimos, y de lo que soñamos o imaginamos. Más allá de las inevitables percepciones engañosas, de las desviaciones o de la confusión, Peirce ha probado que sólo de este modo falible, que es el sendero de la semiosis, es posible mirar al mundo, y descubrir mediante nuestros ojos o nuestra imaginación lo que en una inspección más rigurosa aceptaremos (o no) como verídico, hasta obtener el significado del objeto percibido o imaginado correctamente, tanto como sea humanamente posible. La negación del poder epistémico del ícono no es una solución ni una ayuda para los inevitables errores a los que está sujeta la humanidad, ya sea la percepción directa o mediada por alguna tecnología. Mucho más riesgosa es la desconfianza de nuestra imágenes y de nuestra imaginación como caminos válidos del entendimiento. Ellas son tan válidas como la dura evidencia indicial que golpea las

puertas de la percepción y tan legítimas como las representaciones convincentes que gradual y faliblemente aumentan nuestra comprensión.

Tras esta breve visita a las legendarias uvas del pintor Zeuxis, que resultaron irresistibles para nuestros iconoclastas modernos, le toca el turno a otro artista del pincel. Se trata de un hábil retratista ficcional capaz de producir semejanzas reales y posibles, estas últimas para ilustrar novelas. Cierro así mi reflexión sobre el poder epistémico del ícono y mi revisión crítica de pensadores que proponen des-realizar o volver ficticio nuestro rico paisaje icónico, que es un elemento central para captar las múltiples formas de la experiencia.

4. Había una vez un pintor que prefería lo representado a lo real

Veo a tu hermano con mucha frecuencia. Él es una persona espléndida. Yo lo admiro mucho y sólo he descubierto dos faltas en él. Una es que su digestión no es como la de un avestruz & la otra que él no aprecia darle vueltas a cuestiones como lo hago yo, sino que le gusta resolverlas y terminar con ellas. Un rasgo masculino claro, pero no uno filosófico. (Carta de C. S. Peirce a W. James, 16 de diciembre de 1875, cit. en Brent, 1997, p. 104)

No estoy en condiciones de suministrar evidencia a favor o en contra de la opinión sobre el funcionamiento de la digestión del brillante escritor norteamericano con el que Peirce se reunió en París, y sobre quien él escribe en la carta a William James, citada en el epígrafe de esta sección. Pero creo poder mostrar que Henry James sí tenía una mente filosófica, al menos si se lo juzga por su producción literaria. Como una pieza clave en mi reflexión sobre el tecnocinismo como una teoría anti-sinequista del significado y de la experiencia, siendo ambas inseparables en la semiótica de Peirce, consideraré ahora algunos pasajes de un relato publicado en 1892 por el hermano de su buen amigo W. James. Me propongo abordar “*The Real Thing*” —La Cosa Real— como una ficción literaria que puede y que merece ser leída también como una meditación, inclusive como una alegoría del polémico asunto de la imagen como el camino real al conocimiento o un desvío perverso de nuestros esfuerzos por entender la realidad.

Otro título posible para la historia de James podría ser “Sobre los efectos paralizadores de lo fácticamente real y de lo conocido de modo general”, o al revés: “Sobre el efecto liberador de lo icónicamente posible”. El argumento del relato es muy simple, y como en otros textos del autor, casi no es lícito hablar de la ‘acción’ narrativa, pues parece más adecuado hablar de la acumulación de sutiles observaciones sobre la tentativa de pintar una naturaleza muerta con seres humanos en ella. En este caso, se trata de la vida retratada, pues el protagonista es un pintor profesional. El artista vive de ilustrar novelas, y para su trabajo utiliza una modelo, siempre la misma, una joven y analfabeta *cockney*, la Sta. Churm. Cuando recibe el pedido para crear las imágenes de una voluminosa novela histórica, algo que lo mantendrá muy ocupado, una pareja de aristócratas de apariencia atractiva golpea la puerta de su estudio para lo que el pintor da por sentado será el encargo de su retrato. No es menor su sorpresa, cuando los empobrecidos Monarch —el nombre es elocuente e irónico, dada su condición actual— se presentan no como potenciales clientes sino en busca de un trabajo como sus modelos. Ellos esperan poder compensar su completa falta de experiencia en la actividad de modelar con su innegable autenticidad; además, le informan que ellos han sido

“inmensamente fotografiados” (235) en toda clase de refinados acontecimientos sociales.⁵

Luego de superar su escepticismo inicial, el pintor acepta su ofrecimiento, pero descubre que sus nuevos modelos paralizan su capacidad de imaginar pictóricamente los personajes que necesita pintar para la ficción ilustrada que le han encargado. Al final, vuelve a su modelo habitual, cuyo don para modelar parece destinado a destacar la obvia falta de ese talento en la infeliz pareja de los Monarch. Para volver la oposición aún más evidente y simétrica, el autor introduce a Oronte, un joven semianalfabeto italiano que llega al estudio en busca de trabajo y es contratado de inmediato, debido a su instintivo “sentimiento de la pose” (249). Con tan solo este material narrativo básico, James construye no sólo una estupenda comedia elegante, sino además una reflexión semiótica sobre los poderes del ícono, del índice y del símbolo en nuestra vida. Voy a enfocar los primeros dos, pero haré algún comentario breve sobre el tercer integrante de esta tricotomía signica fundamental.

En el comienzo fue la cortés pero brutal intromisión del percepto. El sí mismo se desarrolla en nosotros de tal modo que tengamos una localización para nuestros errores, para que “nuestra ignorancia puede ser inherente (al sí mismo)” (CP 5.233). De modo análogo, el protagonista del relato se sorprende de que la elegante pareja que él confundió con prósperos clientes en busca de que él pinte su retrato sean personas sin medios de subsistencia en procura de empleo. Podemos afirmar que en su imaginación, el pintor había velozmente visualizado o imaginado un encuentro convencional, relacionado al significado de los Monarch como símbolo (de riqueza, de poder), lo cual pronto se revela inexistente: “Yo estaba desilusionado; pues en el sentido pictórico yo los había inmediatamente **visto** a ellos. Había captado su tipo —ya había decidido lo que haría con él” (231 —énfasis en el original). De este modo, lo percibido, el “percepto” tal como Peirce lo describe, se entromete en nuestro mundo, sin manifestar nada, apenas oponiendo a nuestros sentidos su brutal estar ahí, nos guste o no. No hay nada convincente en él, pues la convicción tiene que ver con el razonar, con juicios, y esta imposición a nuestra atención es algo puramente físico:

Lo que el signo debe hacer virtualmente para indicar su objeto —y hacerlo suyo— todo lo que debe hacer es capturar los ojos de su intérprete y con fuerza volverlos hacia el objeto referido: es lo que un golpe en una puerta hace, o una alarma, un tiro de cañón, etc. Es una compulsión fisiológica pura; nada más. (CP 5.554)

Toda la trama de “La Cosa Real” gira en torno a la invasión de dos intrusos: una vez que se torna suficientemente claro que la pareja no tendrá al pintor a su servicio (pago), sino que desea ponerse a sus órdenes —el modo de creación artística normal se sale de cauce, en el estudio del pintor. El protagonista queda atrapado en el camino demasiado regular de la ley. Poco después del impacto de su (no) reconocimiento inicial, y de reconocer tanto su error como el infortunio que asedia a los antes ociosos y prósperos Monarch, llega la gradual y correcta interpretación de su sentido simbólico. A pesar del evidente constreñimiento económico que marido y mujer sufren, ellos aún se comportan como si fueran la pudiente y ornamental presencia que una vez fueron, en las mejores residencias. Pero, para la creciente consternación del pintor, ellos son clichés

⁵ Todas las citas provienen de la edición de Leon Edel (1963) de *The Complete Short Stories* de Henry James.

encarnados. Aún si ya no poseen riquezas, los Monarch siguen siendo la materialización de una regularidad, a saber, del modo de conducirse y del aspecto típico de la clase acomodada en toda ocasión pública. Todo lo que hacen o evitan hacer en el estudio revela algo, no obstante, es siempre la misma cosa, sobre el modo en que los aristócratas gesticulan, se visten, hablan y piensan cuando se encuentran entre los menos afortunados: su porte estatuario y majestuoso.

Los Monarch pueden no haber ido para encargar una imagen pintada de sí mismos, un costoso tributo pictórico a sus graciosas personas, como el pintor conjeturó al verlos, pero son del todo ajenos al universo de la clase que modela como su medio de vida. Los desafortunados aristócratas resultan ser totalmente predecibles en cuanto a sus refinados modales, aún si en ese momento ellos carezcan del dinero necesario para sustentar sus refinados hábitos. ¿Qué es lo que les falta según la opinión del pintor? ¿Qué es lo que los convierte en un fracaso tan rotundo como aspirantes al trabajo de modelos? Más importante aún: ¿qué conduce al pintor a la desesperación, cuando él ve que su talento pictórico va decreciendo hasta casi desaparecer? El siguiente fragmento del relato no sólo describe la falla real de “la cosa real” sin también, de modo implícito, sugiere la gran ventaja del “tema representado” (237), es decir, de la modelo real, la Sta. Churm:

Pero luego de unas pocas veces empecé a encontrarla (a la Sra. Monarch) demasiado insuperablemente rígida; no importa lo que hiciera con él, mi dibujo parecía una fotografía o una copia de una fotografía. Su figura no tenía variedad alguna de expresión – ella misma no tenía ningún sentido de variedad (...) La coloqué en todas las posturas concebibles, pero ella conseguía obliterar sus diferencias. Ella **era siempre una dama, sin duda, y junto con eso era siempre la misma dama. Ella era la cosa real, pero siempre la misma cosa real.** (244 —énfasis agregado, F.A)

La continuidad es un componente esencial de la realidad (CP 1.175). El *hic et nunc* o aquí y ahora del percepto, de aquello que la cámara fotográfica está diseñada para capturar, la foto tomada sin que el otro sepa que está siendo fotografiado es el ejemplo paradigmático, no debería hacernos olvidar el carácter general y regular de la realidad, de las tendencias que la constituyen, en vez de ser nada más que una serie inconexa de hechos o acontecimientos. Así, el irritante comportamiento tan regular como el de una ley del matrimonio Monarch termina por secar la creatividad del pintor; ésta puede concebirse como su capacidad de imaginar infinitas variaciones de lo que contempla, es decir, de la modelo que está de pie o sentada frente a él. La expectativa de interponer creativamente su propia visión artística de lo que observa se ve anulada por la exasperante predictibilidad de la cosa real, de eso que sin duda alguna los Monarch son, si se los considera como un fragmento del universo privilegiado que el pintor debe representar en la ficción ilustrada que debe producir. El aplastante efecto de lo fáctico tanto como su regularidad terminan por suprimir toda libertad, toda vaguedad con la cual meditar sobre los personajes imaginarios que el pintor necesita retratar para la novela. Así describe Peirce la oposición entre la singularidad y la regularidad, que son dos de los ingredientes que conforman la realidad:

La realidad es compulsiva. Pero esta compulsividad es absolutamente *hic et nunc*. Está en un instante y ya se fue... La realidad sólo existe como un elemento de la regularidad. Y la regularidad es el símbolo. La realidad, por ende, puede solo ser considerada como el límite

de una serie interminable de símbolos. (*NEM* 4: 261, citado en Shapiro, 1983, p. 192)

El pintor redescubre el poder sugestivo del ícono a través de la casi total ausencia de éste en sus nuevos modelos. Si los infelices Monarch son una alegoría de la categoría de Segundidad, del signo indicial, tanto como de la categoría de la Terceridad, del signo simbólico, cuyo fin es producir un interpretante, una captación adecuada del significado convencional, la pequeña modelo cockney, la Sta. Churm, es claramente una alegoría de la categoría más evanescente e incluso difícil de concebir, de la Primeridad, del ícono puro. Adrede he escrito ‘ícono’ y no ‘signo icónico’ o ‘hipoícono’ –como Peirce (*CP* 2.276) nombra la cualidad materializada, pues en el relato de James, la modelo real, en contraste con “la cosa real” que los desafortunados y decadentes Monarch desean encarnar es presentada de un modo seductoramente evanescente, como lo es la modalidad de funcionamiento del ‘ícono propiamente dicho’:

Casi nunca veía entrar [a la Sta. Churm] sin pensar de nuevo qué extraño era que, siendo tan poca cosa en si misma, ella pudiera no obstante ser tanto en otros. Ella era una escasa y pequeña Sta. Churm, pero ella era una exuberante heroína de romances. Ella no era más que una cockney pecosa, pero podía representar todo, desde una refinada dama hasta una pastora; ella tenía esa facultad, como podría haber tenido una espléndida voz o largo cabello. (239)

James convierte a la Sta. Churm en algo que se acerca mucho al ícono puro, mientras que los Monarch encarnan un estereotipo casi completo, es decir, un patrón o tendencia de comportamiento social totalmente predecible. El don extraordinario de la joven consiste en permitir que el artista imagine, mediante apenas un mínimo gesto, por un sutil cambio en algún detalle de su postura, lo que sea que él le ha dicho para su pose. De ese modo, ella consigue sugerirle visiones cautivante de personajes imaginarios, de un modo tan leve como una brisa. La Sta. Churm, la vulgar modelo cockney, es pura apariencia, precisamente el elemento que es la función básica del ícono, con la cual contribuye a nuestro conocimiento del mundo.⁶ Este juego de sutiles sugerencias entre modelo y pintor recuerda lo que un gran escritor describió como el don fundamental de uno de los mayores poetas de todos los tiempos:

La historia agrega que antes o después de morir, [Shakespeare] se supo frente a Dios, y le dijo: **“Yo que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo”**. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: **“Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste su obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie”**.⁷

A causa de ser símbolos e índices innegables de su clase social, de su estatus fijo y emblemático, inclusive más allá de los accidentes de la fortuna, los Monarch entran en

⁶ Sobre la contribución específica de cada uno de los tipos de signos peirceano a nuestra comprensión, Ransdell (1992 –en la versión hml en Arisbe) escribe que “la función esencial de los elementos icónicos es la presentación de las propiedades relevantes de ese objeto; y la función esencial del factor simbólico es la correlación del objeto indexicalizado con las propiedades iconicamente presentadas, puesto que el ícono como tal no identifica el mismo el objeto cuyas propiedades iconiza (presenta).”

⁷ Del texto de J. L. Borges (1996, p.182, énfasis agregado -F.A.) “Everything and nothing”, cuyo título está en inglés en el original.

este relato para mostrarnos de modo convincente la importancia de las verdades que sólo pueden ser descubiertas en y reveladas por íconos puros, aunque en nuestra existencia cotidiana sólo nos encontremos con hipoíconos o imágenes materiales. Lo que Borges describe como una cualidad estética casi divina, una que probablemente encontró en la descripción que un siglo antes dio de sí mismo como poeta el inglés John Keats,⁸ es la ausencia de singularidad y de regularidad, junto con el predominio de la irrestricta iconicidad. Ese talento es lo que le permite al pintor de James y a su modelo entrar en una interacción de sugestión mutua en la que precisamente radica el poder del ícono como elemento semiótico. La que sigue es una estupenda descripción de la tarea casi onírica del arte, sea éste verbal o visual. Lo realizable (*'makeability'*) del mundo surge al considerarlo formalmente de un modo que esté parcialmente liberado del anclaje indicial de lo que sencillamente existe, para que un artista lo pueda representar tal como podría llegar a ser, como un ícono posibilista, en contraste con la instancia 'ya hecha' definitivamente de la aristocracia, de la indudablemente sólida y demasiado real Sra. Monarch:

“¿Ud. cree que ella [= la Sta. Churm] parece una princesa rusa? preguntó el Mayor Monarch con alarma creciente.

“Cuando yo la hago, sí.”

“¡Ah, si Ud. la tiene que hacer!” él razonó con agudeza.

“Eso es lo máximo que Ud. puede pedir. Hay tantas personas que no son realizables (*makeable*).”

“¡Pues bien, aquí tiene a una dama” – y con una sonrisa persuasiva él pasó su brazo por el de su esposa – “que ya está hecha!” (240).

El poder del arte es la capacidad de diseñar con la ayuda de estas leves intimaciones de la iconicidad, de imágenes que le deben sólo una parte a lo que se percibe por los sentidos, y más a lo que es imaginado a través de la 'performance sugestiva' (245) de la modelo del artista. Saber quien ésta realmente es cuenta tan poco como saber si en una obra un personaje toma té o un refresco, cuando él o ella aparentar estar bebiendo vino, mientras que la apariencia resultante nos parezca convincente a los espectadores. Que alguien sea 'realizable' (*makeable*), como lo describe con admiración el pintor, significa que esa modelo se comporta como un ícono genuino: un sentimiento o posibilidad cualitativa aún no acotada o restringida por algo que entrará a funcionar luego, a saber, la referencia y el sentido. En radical oposición a ese predominio icónico, encontramos el inconfundible reconocimiento de la presencia de esa particular o única modelo, de la singular y fáctica Sra. Monarch, que convierte toda imagen en su imagen, en el sentido de ser un índice preciso, confiable de su haber estado ahí, en lugar de ser un acceso o portal al territorio imaginario de la novela de aventuras a ilustrar:

‘Ahora bien, los dibujos que hizo **de nosotros**, ellos son exactamente como nosotros’, ella me recordó con una sonrisa triunfante; y reconocí que ese era justamente su defecto. Cuando yo dibujaba a los Monarch, por algún motivo, no podía apartarme de ellos –no

⁸ En una carta a Richard Woodhouse del 27 de octubre de 1818, Keats escribe que “el Carácter poético mismo (...) no es algo en sí mismo —no posee un sí mismo— es todo y nada (*it is every thing and nothing*) —No tiene un carácter” (en Bush, 1959, p. 279) .

podía entrar en el personaje que quería representar; y yo no tenía el menor deseo de que mi modelo fuese algo a descubrir en mi pintura. La Sta. Churm nunca lo fue, y la Sra. Monarch pensó que yo la escondía, muy correctamente, puesto que ella era ordinaria; mientras que si ella se perdía era sólo como se pierden los muertos que van al paraíso —para que haya otro ángel.” (249 — énfasis en el original)

Lo que desde una óptica de sentido común sobre la representación pictórica podría parecer un triunfo cuenta como un fracaso para el arte: a causa de representar a los Monarch, el pintor se ve progresivamente convertido en un dispositivo de registro indicial, como una cámara fotográfica. Mientras que, en el nombre del arte, la proteica Sta. Churm realiza un acto de desaparición en tanto signo indicial, es decir, como modelo ella consigue no representar quien ella de hecho, fácticamente es —alguien con determinada clase social, con ciertos rasgos físicos y psicológicos. Todas esas características son lo que Peirce llama ‘alternativas exclusivas’ (CP 2.380), cuando él cita “la célebre frase de Spinoza ‘*omnis determinatio est negatio*.’” Las singularidades de la existencia deben desaparecer, si el paraíso de los signos artísticos ha de adquirir una nueva posibilidad, un ícono propiamente dicho, en el sentido de que ni los signos indiciales ni los simbólicos son relevantes, o al menos, no tan relevantes como el elemento presentacional icónico en una pintura en tanto pintura (y no en tanto el retrato de una determinada persona que paga para que su apariencia sea fielmente registrada).

Pero uno podría preguntarse por qué motivo el pintor aceptó a estos dos improbables aspirantes a modelo para que lo inspirasen a imaginar visualmente a los personajes de la novela que él debe ilustrar. Esto es, creo, el punto crucial para leer el relato literario también como un ensayo o alegoría del funcionamiento de la semiosis, y de la faneroscopia que subyace el trabajo de los signos. El artista de “La cosa real” abandona su modalidad artística creativa acostumbrada para embarcarse en una investigación estética. Aquello que da inicio a cualquier forma de investigación, ya sea en la vida, la ciencia o el arte, es lo que Peirce describe como “la irritación de la duda” (CP 5.374). En el caso del pintor, se trata de descubrir si la cosa real —un fragmento auténtico del mundo que le encargaron que plasme visualmente como parte de una ficción narrativa— puede funcionar como un modelo real, y ser transfigurado en su pintura. Dicho de otro modo: ¿pueden estas dos magníficas instancias concretas (*tokens*) de la tendencia o regularidad conocida como genuina aristocracia volverse reales modelos, en actores que deben personificarse o actuarse a sí mismos en circunstancias muy diferentes (y negativas para ellos)? Cabe destacar que el proyecto del artista está condenado al fracaso desde el inicio. La acción del pintor se contrapone a la de la fotografía, aunque no como se sugiere en el relato a causa del diferente medio empleado —un acto manual opuesto a una representación tecnológica— sino a causa del propósito distinto de cada uno. Los fotógrafos que registraron a la pareja “inmensamente” (235), según le cuenta orgullosa al pintor la Sra. Monarch, iban en busca de evidencia, de algo fáctico. El propósito de tales índices visuales era ofrecer al lector de una publicación mundanal una prueba tangible (y visible) de que la muy elegante pareja había realmente agraciado la fiesta de alguien con su presencia, en una ocasión cuidadosamente registrada. El propósito del pintor como creador de imágenes para una ficción tiene menos que ver con esa clase de elemento indicial-simbólico de la revelación sónica, cuya tarea básica es informar al mundo que muy poco ha cambiado en él. Una fiesta era siempre más festiva con la presencia de los Monarch, pero no (necesariamente) a causa de su vivaz

contribución o de su inteligente conversación, sino simplemente porque su estar ahí reforzaba una tautología mundana: una reunión aristocrática es siempre más aristocrática cuando innegables aristócratas hacen un muy visible acto de presencia en ella.

La tarea de pintar personajes para ilustrar la novela implica pedirle al lector que se imagine tales criaturas. Para crearlas, estas figuraciones deben ser visualizadas a través de los ojos del pintor en una interacción flotante, libre por medio de una siempre cambiante y sugestiva figura icónica, la de la real y verdadera modelo, la Sta. Churm. El que la princesa o la dama en peligro podrían tener ese aspecto es el propósito icónico de las imágenes que el pintor ha de hacer. Por el contrario, la apariencia de los Monarch tal como está materializada en innumerables fotografías es un modo de reasegurarse de que nada o muy poco cambia en el estable y muy protegido universo de la clase alta, que posee un elenco extremadamente acotado de integrantes, de gestos y de palabras. Regularidad completamente confiable y una casi total previsibilidad contrastan con el posibilismo y la sugerente vaguedad; ese es el resultado de la desventurada investigación del artista, aquello que él descubre al final de la historia, para su total frustración.

Sin embargo, cabe destacar que el protagonista parece ser consciente del previsible resultado negativo de su experimento, cuando él reflexiona antes de aceptar la propuesta laboral de los Monarch: el pintor piensa que siempre prefiere lidiar con íconos que con índices o símbolos para llevar adelante su trabajo creativo. Justamente, en el hecho de ser consciente de esa condición y en elegir actuar como él actúa consiste lo que describe como su “perversidad”:

Después de todo, ellos eran aficionados, y la pasión dominante de mi vida era el repudio del aficionado. Junto con ésta había otra perversidad –una preferencia innata por el tema representado en lugar del real: el defecto del real era su proclividad a tener una falta de representación. Me gustaban las cosas que parecían (*appeared*), entonces uno estaba seguro. Si ellas **eran** o no eso era una cuestión subordinada y casi siempre inútil. (237 -énfasis en el original)

Parece difícil formular una mejor argumentación sobre la prioridad lógica del ícono con respecto a las otras dos clases de signos que la reflexión del pintor citada arriba. Lo que él llama su “perversidad” no es otra cosa que un marcado aprecio por la importancia absoluta de las apariencias, del aspecto formal de la experiencia por encima de lo material o lo convencional, para su oficio. En términos semióticos, lo que James denomina “el defecto de lo real” es la pura fuerza que corresponde a la categoría de la Segundidad, al mudo choque externo (“*Outward clash*”, CP 8.41) que de modo perentorio exige nuestra atención y ensombrece el aspecto presentacional del signo. La marcada preferencia por “las cosas que parecen” obviamente va unida al arte pictórico; es un apego por “la antigua idea de que la ‘causa formal’ (que es) el mejor modo de entender por qué algo es, digamos, *kalos* (hermoso, refinado, noble), es comprender que eso es parte del propio *kalos* (es decir, el *eidos* o forma de lo *kalos*)” (Ransdell, 1986, p. 65). Por otra parte, la descripción del autor del peculiar talento de la modelo cockney pone de manifiesto tanto la ausencia de una “impronta bien marcada” (*positive stamp*) en ella, es decir, de la singularidad de su humilde origen, o de cualquier otra referencia indicial y fija, y su “amor por el teatro” (240), lo que le permite a alguien “a semejanza del egipcio Proteo (...) agotar todas las apariencias del ser” (Borges, 1996, p. 181). En fuerte contraste con los sustanciales y predecibles ejemplares de “la cosa real”,

encontramos el sueño evanescente, el ícono puro figurativizado por el personaje de la muy modesta “cosa ideal” (257):

Luego de haber dibujado a la Sra. Monarch una docena de veces, percibí con mayor claridad que antes que **el valor de una modelo como la Sta. Churm radicaba precisamente en el hecho de que ella no poseía una impronta bien marcada**, en conjunción, por supuesto, con el otro hecho de que **lo que ella sí tenía era un curioso e inexplicable talento para la imitación**. Su habitual apariencia era como un telón que ella podía levantar a pedido para una actuación magistral. Esa actuación era simplemente sugestiva; pero era un consejo sabio —era vívida y hermosa. (245 —énfasis agregado, F.A.)

Desde la perspectiva de la teoría del conocimiento peirceana, podemos pensar que para el pintor de “La cosa real” su aventura comienza con la intrusión de esa “realidad definitiva” (*ultimate reality*), y todo culmina cuando él consigue una buena medida de la “realidad positiva”, es decir, lo real vuelto inteligible por la experimentación y el razonamiento (Peirce 1900, *L* 73 citado por Johansen, 1993, p. 88). De modo análogo, los lectores viajamos desde el audible golpe en la puerta del estudio de esos dos improbables buscadores de empleo hasta llegar a la visión de un esclarecido aunque frustrado artista que ha conseguido una comprensión más profunda de los modos de hacer arte. El hecho bruto resulta ser una tentación irresistible para él, mientras que la imposibilidad de descubrir “mediante la observación directa del [ícono] otras verdades relativas a su objeto” (*CP* 2.279) hace que abandone su proyecto condenado al fracaso. En los constantemente reiterados gestos mecánicos y estáticas apariencias de esas dos figuras humanas que recuerdan una naturaleza muerta, el pintor redescubre experimentalmente el poder distintivo del ícono, que es la modalidad semiótica de descubrir nuevos e inesperados aspectos o facetas de la realidad, en cooperación con los índices, que fijan la referencia, y de los símbolos, que establecen la generalidad.

Estos son los dos elementos semióticos de lo real que desempeñan una tarea central en la narrativa de James. Desde el brutal “golpe de lo externo” —la inesperada entrada de los Monarch en la vida del artista y en la trama del relato— al redescubrimiento del singular poder icónico de la Sta. Churm, somos testigos de una travesía de los signos hecha mediante signos verbales. La Primeridad y el ícono puro son portales de nuevas experiencias, de la experimentación con el posibilismo. La Terceridad y el símbolo, con la producción de la réplica como la materialización siempre idéntica del comportamiento regular, funcionan de un modo opuesto al anterior. Ellos traen predictibilidad a nuestras vidas, y así nos salvaguardan del caos y de la incertidumbre. Una buena dosis de azar y de descubrimiento de lo desconocido es parte integral de la propuesta del arte del pintor.

5. Conclusión: cómo desbloquear el camino de la imaginación

El temor al poder icónico de los nuevos iconoclastas modernos o posmodernos se ha transformado en una teoría reaccionaria muy elogiada por “el espíritu estrecho” (Ransdell, 2002), en el ámbito académico y en la cultura contemporánea; tal teorización de la imagen implica la negación del sinequismo peirceano y del modelo sónico triádico que su teoría propone. La continuidad entre vida de la imaginación y realidad factual, más su conversión en tendencia generalizadora, es lo que ha permitido a la humanidad percibir todo lo que ha sido posible o factible de la realidad en cada época —no obstante

las limitaciones tecnológicas e ideológicas— y adaptarse al mundo lo mejor que pudo. La atracción ejercida por el dualismo tecnocínico, de esta versión reduccionista de lo real, que ignora o desdeña la multiforme, siempre cambiante coordinación del objeto, del medio y del efecto de significación se basa en una simplificación engañosa. El resultado de esa operación es una dicotomía insuperable entre una verdad inalcanzable que los poderes que son ocultan y las imágenes ilusorias y engañosas que nos alejarían de aquella. Esta estrategia nos conduce de regreso a la oscura caverna de Platón, donde ya no miramos más las sombras, sino brillantes pantallas de muchas tonalidades y formas pero con un único fin: succionar la sangre de la realidad, vampirizar el mundo de la vida y transformarlo en un paisaje aplanado y sin vida.

Estos autodesignados guardianes de la sociedad, los nuevos iconoclastas del tecnocinismo son en verdad los viejos *aristoi*, los aristócratas del espíritu con un nuevo semblante. Detrás del rechazo a la tecnología visual, hay una profunda desconfianza en la capacidad semiótica de la humanidad para ver a través de los íconos y captar los objetos, de modo falible pero tendencialmente acercándose a la verdad. La reiteración inquietante del choque de los aviones contra las Torres Gemelas el 11 de setiembre de 2001 no es una ilusión o un espejismo producido por los programas informativos alertas y tecnológicamente poderosos de la televisión. Por el contrario, es la presentación de algo terrible bajo la apariencia de una imagen electrónica bidimensional. Obviamente, no es ni por asomo la representación completa de la totalidad inmensamente compleja —la “realidad positiva” al decir de Peirce— de ese funesto acontecimiento. Pero sí se trata de su apariencia para los ojos de cualquiera que se hubiese encontrado en la proximidad de esa edificación en la parte baja de Manhattan, de mañana temprano, en el otoño boreal. Para llegar a comprender las implicancias de tal acto destructivo nadie podría suponer que alcanza con contemplar una y otra vez las imágenes televisivas de la colisión, sino, de un modo genuinamente pragmaticista, se debe extraer las consecuencias de ese acontecimiento (políticas, económicas, semióticas, religiosas, etc.). El hecho de que tales conclusiones deben ser extraídas no disminuye en absoluto la relevancia cognitiva de los signos icónicos que millones de personas en todo el mundo asocian con la cobertura periodística televisiva de ese episodio.

La ausencia visual e icónica de los cuerpos que caían o se lanzaban de las Torres Gemelas no debería inducir a los televidentes a creer en la ausencia de efectos letales de ese ataque contra la ciudad de Nueva York, sino a suponer que hubo una política del gobierno que decidió no autorizar la exhibición de esas muertes, en aquel momento. Una decisión semejante, digamos, es la que normalmente toma el director de cine quien, al hacer un film de suspenso, cuando no siempre muestra el resultado de los actos del asesino, sino que sólo los sugiere.⁹ No hay una diferencia muy grande entre la política de los productores de noticias televisadas en aquella ocasión, y la decisión estética del realizador filmico: en ambos casos opera el poder revelador del signo icónico que exhibe el aspecto de algo tal como aparece, o como lo podríamos ver, si estuviéramos presentes en ese momento y lugar.¹⁰ El hecho de que la presentación no sea completa, en modo alguno disminuye el valor epistémico de los íconos; simplemente demuestra cómo la

⁹ Eso lo vemos, por ejemplo, en el desenlace del muy violento film *Seven* (D. Fincher, 1995, EE.UU.), que ahorra al espectador la visión de la cabeza cortada de la esposa del protagonista.

¹⁰ Para un análisis muy similar al aquí planteado, hecho desde la perspectiva del estudio de la comunicación mediática ver Scannell (2014), específicamente el capítulo “Catastrophe on television” (pp. 191-208).

semiosis trabaja revelando algún aspecto de lo real en cada representación concreta.

Mi reflexión sobre el temor y el desprecio de los signos icónicos, esa forma de iconoclastia de nuestro tiempo llamado “tecnocinismo”, comenzó evocando un principio fundamental de la semiótica de Peirce, el sinequismo o “tendencia a considerar todo como continuo” (CP 7.565), que aquella forma de pensamiento ataca directa aún si no intencionalmente. Luego de haber repasado algunas de las manifestaciones del dualismo defendido por estos teóricos que rechazan la función epistémica de la iconicidad, creo posible afirmar que hay una buena ilustración de la visión sinequista de los signos en el relato de Henry James. El poder del ícono es representado de modo alegórico en el personaje de la modelo cockney que libera al pintor, la joven mujer cuyo talento sugestivo y teatral es clave para que él pueda imaginar sus signos visuales con la mayor libertad posible. La tentativa fútil del pintor de crear su pintura mediante signos predominantemente indiciales y simbólicos, eso que los empobrecidos aristócratas llamados con ironía ‘Monarch’ representan en la narrativa es una alegoría del rotundo fracaso del dualismo como un análisis satisfactorio de la experiencia. Se trata de una convincente demostración de algo que el sinequismo dictamina como imposible, a saber, “una abrupta separación de los fenómenos de los sustratos” y del hecho de que lo que sea que “subyace a un fenómeno y lo determina, por ende es, en sí mismo, en cierta medida, un fenómeno” (CP 7.569).

Por supuesto, los fracasados modelos de James **también** funcionan icónicamente: ellos son los signos icónicos de lo que sucede cuando la vida imaginativa del arte se abandona en pos de la extrema estabilidad o de lo genuino. La desquiciante fijeza de los Monarch como modelos, su muda e inflexible resistencia a la búsqueda de variedad del pintor ilustra la concepción sinequista de la materia en Peirce como “mente bajo la esclavitud del hábito endurecido” (CP 6.613). Según la doctrina de la continuidad, no hay una brecha entre lo físico y lo psíquico (o semiótico); la diferencia es solo una cuestión de grado. Como un signo de semejanza, la Sta. Churm es la cosa real para el propósito de exhibir en un modo sugestivo y magistral algo que los Monarch no pueden hacer. La insistencia de su pedido, su fuerte voluntad, sólo sirve para exponer con mayor fuerza su acercarse tanto como es humanamente posible a funcionar como vehículos de causalidad eficiente; por su parte, la frágil modelo cockney “recibe y transmite influencia ideal” (CP 1.212), de la cual ella es un magnífico medio artístico.

En franca oposición a la creencia del tecnocinismo sobre la naturaleza engañosa de las imágenes transmitidas por los medios, la semiótica peirceana demuestra cómo los signos icónicos son, para muchos fines, tan valiosos como los objetos que ellos de modo verídico y falible presentan. Los íconos nos esclarecen sobre el aspecto formal de la experiencia, que es un componente esencial de la realidad, junto con la dimensión resistente u objetiva, y con su efecto significativo o significado general. No hay nada tan apropiado como un ícono, como una posible imagen, para la exploración imaginativa de aquello que la realidad expresa mediante el desarrollo regular del hábito semiótico, que es el apacible modo en el cual los símbolos normalmente crecen y nos enseñan todo lo que hay para aprender. Sólo una sospecha irreprimible del libre espíritu del ícono, que, como la actividad lúdica “sopla donde se le antoja” (*bloweth where it listeth*) y que así nos permite tanto la “contemplación estética” (CP 6.458) del mundo y también un mejor manejo práctico de éste, puede explicar la negación dualista de esta forma de valiosa revelación semiótica.

Referencias

Andacht, F. (2018). "Peircean semiotic realism: the real as a rainbow-like synechistic process". *Degrés*, 173/174, 3-20.

Andacht, F. (2017). "Una travesía metafórica hacia el realismo semiótico de C. S. Peirce". En N. Pardo (Ed.) *Semióticas, Materialidades, Discursividades y Culturas* (pp. 74-89). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo-Univ. Nacional de Colombia.

Andacht, F. (2003). "Iconicity revisited: an interview with Joseph Ransdell", *Recherches Sémiotique/Semiotic Inquiry*, 23 (1-3), 221-240.

Andacht, F. (2002). "Those powerful materialized dreams: Peirce on icons and the human imagination". *The American Journal of Semiotics*. No. 17 (3), 91-116

Barthes, R. (1981). *Camera Lucida* (Richard Howard, trad.). New York: The Noonday Press.

Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e simulação* (M.J. da Costa Pereira, trad.). Lisboa: Relógico d'Água.

Baudrillard, J. (1997). *Tela total. Mito-ironias da era do virtual e da imagem* (J. Machado da Silva, trad.). Porto Alegre: Editoria Sulina.

Borges, J. L. (1996). "Everything and Nothing". *Jorge Luis Borges. Obras Completas. Vol. 2*. Buenos Aires: Emecé.

Bredenkamp, H. (1997). "Das Bild als Leitbild. Gedanken zur Überwindung des Anikonismus". En U. Hoffman et al. (Eds.). *Logicons. Bilder zwischen Theorie und Anschauung* (225-245). Berlin: Edition Sigma.

Brent, J. (1993). *C. S. Peirce. A Life*. Bloomington: Indiana University Press.

Bush, D. (ed.) (1959). "Letter to R. Woodhouse". En *Selected Poems and Letters. John Keats*. Cambridge, Mass.: The Riverside Press.

Colapietro, V. (1989). *Peirce's approach to the self. A semiotic perspective on Human Subjectivity*. Albany: State University of New York Press.

Goffman, E. (1985). *Gender advertisements*. London: Macmillan.

Gombrich, E. H. (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Pantheon Books

James, H. (1963/orig. 1892). "The Real Thing". En L. Edel (Ed.) *The Complete Tales of*

Henry James, Vol. 8, 1891-1892. London: R. Hart Davis.

Johansen, J. D. (1993). *Dialogic Semiosis. An essay on signs and meaning*. Bloomington: Indiana University Press.

Lefebvre, M. y Furstenau, M. (2002). "Digital editing and Montage: the Vanishing Celluloid and beyond". *Cinémas* 13 (1-2), 69-107.

Peirce, C. S. (1931-58). *Collected Papers of C. S. Peirce Vol. I-VIII*, C. Hartshorne, P. Weiss and A. Burks (Eds.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Ransdell, J. (1979). "The epistemic function of iconicity in perception". En: K. L. Ketner y J. Ransdell (Eds.). *Peirce Studies I. Studies in Peirce's semiotic*. Lubbock: Institute for Studies in Pragmaticism, 51-66

Ransdell, J. (1986). "On Peirce's concept of iconic sign". *Iconicity: Essays on the nature of culture*. En P. Bouissac et al. (Eds.). Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 51-74

Ransdell, J. (1994). "Spontaneity, Creativity and Control: Part 1: On the modernist exclusion of iconicity from cognitive thought". Trabajo presentado en el 5º, Congreso de la International Association of Semiotic Studies, Junio 12-18, 1994. University of California at Berkeley.

Ransdell, J. (1992). "On teleology and Autonomy in Semiosis". En M. Balat y J. Deledalle-Rhodes (Eds.). *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*. Berlin: Mouton de Gruyter. [Las citas provienen de la versión digital disponible en el sitio web Arisbe: <http://www.door.net/arisbe>]

Ransdell, J. (1979). "The epistemic function of iconicity". *Peirce Studies I* (Institute for Studies in Pragmaticism at Texas Tech University, Lubbock, Texas), 51-66.

Rosset, C. (1977). *Traité de l'idiotie. Le réel*. Paris: Minuit.

Scannell, P. (2014). *Television and the meaning of live*. Cambridge: Polity Press.

Shapiro, M. (1983). *The sense of grammar*. Bloomington: Indiana University Press.