

ESTUDIOS FILOSÓFICOS

CHARLES SANDERS PEIRCE: ARTE, LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN

SUSAN HAACK – RUBÉN SAMPIERI CÁBAL

**FROM THE CHAIN TO THE CABLE: PEIRCE'S THEORY OF
INQUIRY THROUGH HIS METAPHORS**

SUSAN HAACK

REMARKS ON REPRESENTATION AND MISREPRESENTATION

ILKKA NIINILUOTO

CHARLES S. PEIRCE Y EL ARTE COMO REPRESENTACIÓN:

EXPERIENCIA, EXPRESIÓN E INTERPRETACIÓN

SARA BARRENA, JAIME NUBIOLA

LAS MUSAS Y EL “ARGUMENTO OLVIDADO” DE PEIRCE

ROSA MARÍA MAYORGA

PEIRCE Y LA REPRESENTACIÓN DIAGRAMÁTICA

DARIN McNABB

PEIRCE Y UNA RACIONALIDAD ANALÓGICO-ICÓNICA

MAURICIO BEUCHOT

CONOCIMIENTO, REPRESENTACIÓN Y TRANSFORMACIÓN: DE PEIRCE A DEWEY

FEDERICO E. LÓPEZ, MARÍA CRISTINA DI GREGORI

La Revista ESTUDIOS FILOSÓFICOS,
fundada en 1952, es una publicación cuatrimestral del Instituto Superior de Filosofía, de Valladolid.

CONSEJO DE REDACCIÓN

Sixto J. Castro (*Universidad de Valladolid*)
Fernando Vela López (*Instituto Superior de Filosofía*)
Justino López Santamaría, OP (*Instituto Superior de Filosofía*)
Bernardo Fueyo Suárez (*Facultad de Teología de San Esteban, Salamanca*)
Ángel Martínez Casado (*Universidad Pontificia de Salamanca*)
Jesús A. Díaz Sariego (*Facultad de Teología de San Esteban, Salamanca*)
Juan Manuel Almarza Meñica (*Instituto Superior de Filosofía*)
Fco. Javier Martínez Contreras (*Universidad de Deusto*)
Joaquín Esteban Ortega (*Universidad Europea Miguel de Cervantes*)
Henar Zamora (*Universidad de Valladolid*)
Javier de Lorenzo (*Universidad de Valladolid*)
Joaquín Bandera (*Universidad Complutense de Madrid*)
Emiliano Fernández Vallina (*Universidad de Salamanca*)
Simona Langella (*Università degli Studi di Genova*)

CONSEJO EDITORIAL

Eladio Chávarri (*Instituto Superior de Filosofía, Valladolid*)
Paulus Engelhardt (*S. G. Walberberg, Alemania*)
Mauricio Beuchot (*UNAM*)
Albert Bagoot (*Pontificia Universidad Santo Tomás de Aquino, Roma*)
Fergus Kerr (*Universidad de Oxford*)
Guido Vergauwen (*Universidad de Friburgo*)
Esteban Pérez Delgado (*Universidad de Valencia*)

REDACCIÓN

Originales, propuestas y envío de canjes, libros para recensión:

Estudios Filosóficos.
Plaza de San Pablo, 4
Apartado 586
47080 Valladolid (España)
Tel.: 983 356 699 ~ Fax: 983 343 409
E-mail: estudios.filosoficos@dominicos.org
<http://estudiosfilosoficos.dominicos.org>

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones, pagos, adquisición de números o colecciones:

Editorial San Esteban.
Apartado 17
37080 SALAMANCA (España)
Tel.: 923 215 000 ~ Fax: 923 265 480
E-mail: revistas@sanestebaneditorial.com
<http://www.sanestebaneditorial.com>

SUSCRIPCIÓN 2020

España.....50 €
Otros países.....50 € más gastos de envío

Los pagos deben ir dirigidos a nombre de Editorial San Esteban y no a nombre de la revista. Se pueden hacer efectivos mediante cheque nominal dirigido directamente a Editorial San Esteban, o a alguna de las siguientes cuentas bancarias de Salamanca:

Banco Santander	Banco Popular
SWIFT BSCHESMM	SWIFT POPUESMM
ES68 0049 5290 2425 1068 7409	ES25 0075 5701 2306 0032 8767

E X I S T E N C O L E C C I O N E S C O M P L E T A S

© Editorial San Esteban.
Depósito Legal: S. 380-2014
ISSN: 0210-6086

Imprenta ESTUGRAF
MADRID 2020

CHARLES S. PEIRCE Y EL ARTE COMO REPRESENTACIÓN: EXPERIENCIA, EXPRESIÓN E INTERPRETACIÓN

CHARLES S. PEIRCE AND ART AS REPRESENTATION:
EXPERIENCE, EXPRESSION AND INTERPRETATION

Sara Barrena

Jaime Nubiola

Universidad de Navarra

Resumen: *En este artículo se estudia, en primer lugar, la noción de signo de Peirce para tratar de caracterizar después el signo artístico como representación. Se desarrollan enseguida algunas consideraciones sobre la obra de arte como signo que como tal conlleva tres elementos: experiencia, expresión e interpretación. Finalmente se concluye que la belleza requiere para Peirce un peculiar equilibrio, la conjunción imaginativa de lo sensible y lo razonable en un signo artístico; requiere además la expresión de algo que trasciende lo sensible; requiere, en tanto signo, de una interpretación que no es exacta y que implica crecimiento. Requiere, por último, amor, pues el artista solo alcanzará lo bello cuando sea guiado por el ágape y a través de la abducción vaya actualizando y armonizando posibilidades, creando nuevos signos que den forma a lo que no la tiene, cuando ame lo que hace y se exprese libremente.*

Palabras clave: signo artístico, belleza, estética, experiencia, expresión, interpretación.

Abstract: *In this paper Peirce's notion of sign is studied to try to characterize the artistic sign as representation. Then, some considerations about the work of art as a sign are developed involving three elements: experience, expression and interpretation. Finally it is concluded that beauty requires for Peirce a peculiar balance, the imaginative conjunction of the sensible and the reasonable in an artistic sign; it requires*

moreover the expression of something that transcends the sensible; it requires, as a sign, an interpretation which is not exact and which implies growth. It requires, finally, love, because an artist will only reach beauty guided by agape updating and harmonizing possibilities through abduction, that is, creating new signs that give form to what does not have it; the artist only reaches beauty when he loves what he does and when he can express himself freely.

Keywords: *artistic sign, beauty, aesthetics, experience, expression, interpretation.*

De formación principalmente científica, Charles S. Peirce (1839-1914) conjugaba sus actividades de investigación con una intensa dedicación a la lógica y la filosofía. Puede parecer que los intereses de Peirce, en cualquier periodo de su vida, estaban muy alejados de la estética y el arte. Sin embargo, no es así¹. Aunque afirmaba no estar familiarizado con la estética², Peirce siempre estuvo interesado en ella. No solo sintió una constante fascinación por el arte, como muestran distintos aspectos de su biografía, sino que también desde el punto de vista teórico el pensamiento peirceano trata de hallar un lugar para la creatividad artística en una época caracterizada por la dominación de la ciencia³. En 1892 Peirce escribe que una de las preguntas más interesantes es cómo crecen las cosas, no solo en cada división de la ciencia sino también en el desarrollo del arte⁴. En el intento de responder a esa pregunta, Peirce dejó importantes pistas sobre la creación humana, sobre el arte y sobre el papel que juega la belleza en nuestra vida.

Aunque sin duda nos hubiera gustado encontrar un mayor desarrollo de estas cuestiones, los elementos con los que contamos son más que suficientes para tratar de elaborar una estética peirceana, que a la postre aparecerá como central dentro de su pensamiento. A partir del cambio de siglo, cuando Peirce desarrolla su idea de la estética como fundamento de las demás ciencias normativas, esta cobra un alcance inesperado al convertirse en una ciencia de los fines que nos señala precisamente aquello que puede ser buscado por

¹ Para un estudio detallado de las conexiones biográficas y teóricas de Charles S. Peirce con la estética y el arte véase Sara BARRENA, *La belleza en Charles S. Peirce: Origen y alcance de sus ideas estéticas*, Eunsa, 2015; también las investigaciones del Grupo de Estudios Peirceanos sobre la correspondencia europea de Peirce en: <http://www.unav.es/gep/CorrespondenciaEuropeaCSP.html>

² C. S. PEIRCE, *Collected Papers*, Charles Hartshorne, Paul Weiss and (vols. 7 and 8) Arthur Burks, eds., Cambridge, MA, Harvard University Press, 1931-58, CP 1.191 (1903).

³ Hans JOAS, *El pragmatismo y la teoría de la sociedad*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1998, p. 5.

⁴ CP 7.267.

sí mismo, el *summum bonum* que puede guiar nuestros hábitos de acción y de pensamiento y orientar nuestra vida.

Es también posible, con los elementos que tenemos, elaborar una explicación del fenómeno artístico desde Peirce. El arte consistirá para él en expresar algo y producir un efecto en quien contempla la obra de arte, en ser capaz de representar una cualidad de sentimiento haciéndola razonable. El artista será aquel capaz de apresar lo inaprensible y de hacerlo comprensible, de captar y expresar lo que de otro modo quedaría oculto, sin realizar, como una mera potencialidad. En el centro de la explicación peirceana del fenómeno artístico subyace por tanto la consideración de la obra de arte como *representación*, esto es, como signo. La observación y la capacidad de percepción, la expresión o capacidad de plasmar los sentimientos y la interpretación aparecerán como los tres elementos clave del fenómeno artístico explicado desde Peirce, puesto que la obra de arte es un signo que, como toda representación, nace de la experiencia a través de la observación y expresa algo que puede ser interpretado.

En este artículo nos centraremos brevemente en la noción de signo de Peirce para tratar de caracterizar después el signo artístico. Concluiremos con algunas consideraciones sobre la obra de arte como signo, que como tal conlleva los tres elementos arriba mencionados: experiencia, expresión e interpretación.

1. PEIRCE Y LA NOCIÓN DE SIGNO

La teoría de los signos de Peirce es uno de los aspectos más novedosos e iluminadores de su pensamiento. Su semiótica no es simplemente una teoría de los signos o de la representación, como a veces se ha interpretado, sino una consideración más amplia y general que hace referencia a la capacidad de relación, presente en todos los fenómenos. La semiótica trata de todo aquello que manifiesta una segunda cosa a una tercera: no es sólo una teoría de la representación, sino también de la comunicación, del significado y de la inferencia. En ese sentido todo es signo, pues todo aparece como capaz de manifestar algo para un tercero, todo es capaz de ser interpretado como significativo y todo puede caer bajo el estudio de la semiótica. ¿Qué es un signo para Peirce? Podemos definirlo del siguiente modo:

Un signo o representamen es algo que está por algo para alguien en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizás un signo más desarrollado. A ese signo que crea lo denomino interpretante del primer signo. El signo está por algo, su objeto. El signo está por algo, no en todos los aspectos, sino en referencia a un tipo de idea que a veces he llamado *ground* del representamen⁵.

⁵ CP 2.228, c.1897.

De este modo Peirce añade a la definición clásica de signo como algo que está por otra cosa una referencia a la mente. Para Peirce un signo es algo que está por otro para alguien⁶ y por tanto tiene una estructura irreductiblemente triádica. Peirce distingue entre objeto, signo e interpretante: el signo representa al objeto y lo hace presente ante una mente. Al efecto producido en esa mente lo denomina interpretante, y ese interpretante es a su vez un signo. El interpretante o significado sería así una representación mediadora entre el signo y su objeto, representa al signo como siendo una representación del objeto, y en cuanto que representa esa mediación se convierte a su vez en signo. Esa representación se entiende mejor con ejemplos, dice Peirce, y aclara que sería el caso de una palabra que representa una cosa en la mente del que escucha, de una veleta que representa la dirección del viento para aquel que la entiende o de un abogado que representa a su cliente ante el jurado y el juez a los que influye⁷.

Por otra parte, el ser del signo no se acaba en su ser signo, en su estar por otro, sino que tiene que ser algo más⁸. Un signo es algo que tiene sus raíces en un objeto que es independientemente de su ser un elemento del signo, y que a la vez produce algo: un interpretante. Por ejemplo, un semáforo es un signo en cuanto que hace presente en la mente del que ve su color rojo la prohibición de pasar, pero también es un objeto físico, presente en una carretera, independientemente de lo que represente para alguien.

Entre las numerosas distinciones de los signos de Peirce vamos a tomar tres de las más significativas⁹. En primer lugar, los signos pueden dividirse en relación a sí mismos, es decir, en cuanto primeridad, en: 1) *cualisigno*, si es algo posible o una mera cualidad, es decir, si se caracteriza por la posibilidad de actuar como signo independientemente de que así ocurra; 2) *sinsigno*, si es algo real, y por tanto tiene distintas cualidades que podrían utilizarse como signo; 3) *legisigno*, si es una ley, y por tanto es necesariamente convencional y general. Escribe Peirce:

En primer lugar un signo puede ser, en su propia primeridad, o bien una mera idea o cualidad de sentimiento (un 'cualisigno'), o puede ser un 'sinsigno', esto es, un individual existente, o puede ser (como una palabra) de un tipo general ('legisigno') al que los existentes pueden conformarse¹⁰.

⁶ Para una explicación más detallada de los tres elementos del signo véase W. CASTAÑARES, *De la interpretación a la lectura*, Iberediciones, Madrid, 1994, pp. 129-138; F. MERRELL, "Charles Peirce y sus signos", en *Signos en Rotación*, III/181 (2001), <http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion3.html>

⁷ CP 1.553, 1867.

⁸ CP 6.46, 1891; 5.448, 1905.

⁹ C. S. PEIRCE, "Nomenclature and Divisions of Triadic Relations, as Far as They Are Determined", CP 2.243, 1903.

¹⁰ Charles S. PEIRCE, *Charles S. Peirce Papers*, 32 rollos de microfilms de los manuscritos conservados en la Houghton Library, Cambridge, MA, Harvard University Library, Photographic Service, 1978 (MS). MS 914, c.1904.

Una segunda clasificación divide a los signos en función del objeto y el modo en que lo representan. Según esta clasificación, que para Peirce es quizá la más útil y frecuente¹¹, el signo puede ser:

1. *Icono*, que representa al objeto en tanto que se parece a él, esto es, expresa a su objeto como similar a él por virtud de algún carácter suyo propio, independientemente de que el objeto al que representa exista realmente o no¹². El icono mantiene con el objeto una relación de semejanza o similitud. No tiene conexión dinámica con el objeto que representa, sino que simplemente sus cualidades se parecen a las del objeto y provocan sensaciones análogas en la mente para la que es un parecido¹³. Es el caso de un retrato.
2. *Índice* es el signo que está afectado por su objeto, es decir, se refiere a él por una compulsión ciega, por ejemplo: un agujero de bala en la pared, una veleta o unas huellas en la arena que indican la presencia de alguien caminando. Todo lo que centra la atención es un índice¹⁴. Este tipo de signo tiene como carácter significativo el hecho de que está en una relación real, física, con su objeto. Viene a ser, dice Peirce, como un pronombre relativo o demostrativo que fuerza la atención sobre el objeto deseado sin describirlo¹⁵. Servirá pues como signo para cualquiera que lo represente como reaccionando con ese objeto¹⁶.
3. *Símbolo* es el signo que representa a su objeto en virtud de una ley o convención, de una asociación de ideas o una conexión habitual del nombre con el carácter significado¹⁷. Es un signo que tiene como su característica significativa la de ser representado como siendo un signo. El símbolo está conectado con su objeto en virtud de la idea de la mente que usa signos, sin la que no existiría la conexión¹⁸. Todos los signos meramente convencionales son símbolos, así como todos los signos que llegan a serlo porque son tomados naturalmente como tales¹⁹. El símbolo es un signo general cuyo objeto es también general, no denota a un

¹¹ Charles S. PEIRCE, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, vols. 1-2, Peirce Edition Project, eds., Bloomington, Indiana University Press, 1992-98 (EP). EP 2, 460.

¹² CP 2.247, 1903.

¹³ CP 2.299, 1893.

¹⁴ CP 2.285, 1893.

¹⁵ CP 1.369, c.1885.

¹⁶ Charles S. PEIRCE, Correspondencia de C. S. Peirce, citada según la ordenación de Richard ROBIN, *Annotated Catalogue of the Papers of Charles S. Peirce*, Amherst, MA, University of Massachusetts Press, 1979 (L). L 75, 1902.

¹⁷ CP 1.369, c.1885.

¹⁸ CP 2.299, 1893.

¹⁹ L 75, 1902.

objeto sino a una clase, por ejemplo la palabra “mesa”, que designa en virtud de una convención a todas las mesas y no a ninguna en particular. Todas las palabras, las frases y los libros son símbolos²⁰.

Respecto a esta clasificación de los signos en cuanto a la manera de representar a su objeto escribe Peirce:

Había observado que la división útil más frecuente de los signos es a través de una tricotomía en, primero, Semejanzas o, como prefiero decir, Iconos, que sirven para representar a sus objetos sólo en tanto que se parecen a ellos en sí mismos; en segundo lugar, Índices, que representan a sus objetos independientemente de cualquier parecido con ellos, sólo por virtud de conexiones reales con ellos, y en tercer lugar Símbolos, que representan a sus objetos independientemente tanto de algún parecido como de alguna conexión real, porque las disposiciones o hábitos facticios de sus intérpretes aseguran que van a ser comprendidos de ese modo (EP 2, 460-1)²¹.

La tercera clasificación significativa a la que nos vamos a referir es aquella según la relación del signo con el interpretante, esto es, con el efecto producido por el signo en la mente, con la representación que media entre un signo y su objeto. El interpretante representa al signo como representando al objeto, y se convierte a su vez en un nuevo signo (CP 1.553, 1867)²². Según esta clasificación, en función de la relación con el interpretante un signo puede ser: 1) *rema*, sería un signo que, por su interpretante, esto es, por el tipo de signo al que da lugar en la mente del intérprete, es un signo de posibilidad cualitativa, esto es, el intérprete lo entiende como refiriéndose al objeto de forma posible. Afirma Peirce que un signo de este tipo quizás proporcione alguna información, pero que no es interpretado como proporcionándola²³; 2) *proposición o signo dicente*, es un signo que, por el interpretante al que da lugar, es un signo de existencia actual²⁴, es decir, es interpretado como un sinsigno; 3) *argumento*, es un signo que para su interpretante es un signo de ley, es decir, un legisigno.

Intentaremos caracterizar a continuación qué tipo de signo es la representación artística.

²⁰ CP 2.292, 1903.

²¹ EP 2, 460-1.

²² CP 1.553, 1867.

²³ CP 2.250, 1903.

²⁴ CP 2.251, 1903.

2. LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA

Para Peirce lo creativo es aquello nuevo, inteligible, original y que, como todo, es un signo, aunque un signo con unas peculiares características. El signo artístico logra transmitir un peculiar equilibrio entre aspectos sensibles e inteligibles. Se puede hablar de un *equilibrio entre los sentimientos y las ideas*, entre lo primero y lo tercero, entre lo racional y lo posible, entre lo general y lo particular, que se consigue a través del arte. Peirce considera que, para ser estéticamente bueno, un objeto debe tener *una multitud de partes relacionadas la una con la otra de tal modo que comuniquen una cualidad simple, inmediata y positiva a su totalidad*²⁵. Lo que posea esa peculiar relación será para Peirce estéticamente bueno, independientemente de que la gente esté capacitada o no para contemplarlo en calma.

La belleza será para Peirce armonía, una determinada manera de relacionarse unas partes, de poner en conexión distintas cualidades dando lugar a algo nuevo y armonioso. Tendrá que ver con la presencia de lo racional en lo sensible, y ello con su debida proporción, y no con el parecido o la copia; por ello el arte se mide con criterios de adecuación interna, no de adecuación a la realidad. Hay cualidades simples de totalidades, afirma Peirce, que no pueden encarnarse en las partes²⁶, como es el caso de la belleza. Lo que cuenta en la obra de arte es la cualidad resultante, lo mismo que en un razonamiento, más allá de las premisas²⁷. La belleza reside en la cualidad del todo. En cuanto representación de unas sensaciones o sentimientos hasta lograr ese todo armonioso, el arte tiene carácter de terceridad y –desde la perspectiva peirceana– de signo. La obra de arte es para Peirce un signo, pero, ¿qué tipo de signo? ¿Cuál es el signo que nos permite expresar la peculiar relación en que consiste la belleza?

Según las clasificaciones vistas en el apartado anterior, el signo artístico habría de ser caracterizado como un *cualisigno remático icónico*. Es decir, sería un signo de posibilidad que permite representar a una cualidad en virtud de una similaridad entre el signo y esa cualidad.

El signo artístico es una cualidad de sensación –cualisigno– que es representada por el interpretante como un signo de posibilidad. Por su carácter remático, el signo artístico no es verdadero ni falso, no da información²⁸, sino que representa a su objeto como signo de una mera posibilidad, y crea un interpretante que tiene el modo de ser de primeridad. El signo propiamente estético es en primer lugar un signo remático, es una sugerencia abierta con

²⁵ CP 5.132, 1903.

²⁶ CP 5.132, 1903.

²⁷ CP 5.119, 1903.

²⁸ CP 2.250, 1903.

un valor de verdad muy pequeño: *un rema es un signo que no es verdadero ni falso*²⁹. Los *remas* son signos de cualidad y por eso se tiene de ellos consciencia inmediata. Generan constantemente nuevas interpretaciones, por eso las obras de arte son dinámicas.

Por otra parte el signo artístico es un icono. Peirce afirma que los iconos son los signos de cualidades y de las sensaciones en general³⁰. El signo icónico, por su capacidad para expresar cualidades, para comunicar algo directamente³¹, está especialmente vinculado con lo artístico. Es el único signo adecuado para expresar sentimientos. Encarnando las cualidades apropiadas es capaz de transmitir las sensaciones del artista. Peirce afirma por ejemplo que, al contemplar una pintura, hay un momento en el que perdemos la consciencia de que no es la cosa: la distinción de lo real y de la copia desaparece y es entonces un puro sueño, no una existencia particular ni tampoco general. En ese momento, dice Peirce, estamos contemplando un icono³². El icono muestra la semejanza haciéndonos olvidar la distinción. Peirce afirma que el objeto del icono ni siquiera necesita ser algo real. La existencia del objeto no es relevante, sino sólo las cualidades que se le pueden atribuir.

El icono no está inequívocamente por esta o aquella cosa existente, como el índice. Su objeto puede ser una pura ficción, en cuanto a su existencia. Mucho menos es su objeto necesariamente una cosa de un tipo con el que habitualmente nos encontremos. Pero hay una garantía que el icono proporciona en el más alto grado. A saber, que lo que despliega ante la mirada de la mente –la forma del icono, que es también su objeto– debe ser lógicamente posible³³.

El icono es por tanto lo suficientemente amplio como para servir a la novedad y a la pluralidad del arte, sin perder la necesidad de una forma que podamos reconocer. El signo artístico trata de representar a su objeto, más que a través de una convención o de una relación directa como una compulsión ciega, a través de una semejanza de algún tipo. En concreto, dentro de la clasificación de los iconos, el signo artístico sería un hipoicono, es decir, un icono sustancialmente encarnado, a diferencia del icono puro que sería una esencia o idea platónica³⁴. Una pintura por ejemplo, dice Peirce, sería un hipoicono: *Cualquier imagen material, como una pintura, es ampliamente convencional en su modo de representación; pero en sí misma, sin leyenda o etiqueta puede ser llamada un hipoicono*. El hipoicono a su vez puede ser una imagen, si participa

²⁹ Charles S. HARDWICK, ed., *Semiotic and Signifys: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*, Bloomington, Indiana University Press, 1977 (SS). SS, 34, 1904.

³⁰ EP 2, 461.

³¹ CP 2.278, c.1895.

³² CP 3.362, 1885.

³³ CP 4.531, 1905.

³⁴ Max Oliver HOCUTT, "The Logical Foundations of Peirce's Aesthetics" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XXI/2 (1962) p. 158.

de cualidades simples, un diagrama, si representa relaciones principalmente diádicas, esto es, si representa las relaciones de las partes de una cosa mediante relaciones análogas en sus propias partes, o una metáfora, si representa el carácter representativo de un representamen representando un paralelismo en alguna otra cosa³⁵.

De este modo el signo artístico aparece como una cualidad de sensación que es representada como un signo de posibilidad. Como ha señalado Hocutt, que el signo artístico sea un icono, esto es, que represente a su objeto a través de una semejanza, no implica que el realismo sea la única técnica artística legítima, pues la obra de arte no se aprecia por comparación con la realidad³⁶. La obra de arte no se mide con un criterio de adecuación externo sino por su propia coherencia interna, por las cualidades que posee en sí misma. Imita la disposición de sentimientos que el artista se propone expresar, las sensaciones que la realidad le ha causado, unas cualidades seleccionadas y organizadas que resultan bellas, pero no exactamente la realidad. Afirma Peirce que no hay en el icono una nítida discriminación entre el signo y la cosa significada: la mente flota en un mundo ideal y no se pregunta o se preocupa de si es real o no, distinguiéndose así de otros tipos de signos menos artísticos como el índice³⁷. El valor del arte no consiste en su relación con una realidad externa concreta, aunque tenga su origen en ella, sino en la adecuación a aquello que se quiere expresar.

Por otra parte, el icono adquiere valor estético, resulta admirable y su interpretante sería el interpretante emocional³⁸, es decir, el objeto sería un caso de *kalos*, del ideal admirable encarnado, y su interpretante no sería de carácter lógico sino ese primer interpretante de un signo que es siempre un sentimiento o emoción. La respuesta a un objeto de valor estético es una emoción: la crítica, para Peirce, solo puede ser secundaria. De hecho, el mejor crítico de arte, afirma Peirce, será aquel capaz de volver al estado estético, a un estado de pura ingenuidad³⁹. El sentimiento que nos produce la obra de arte es la prueba de que se comprende el efecto propio del signo, aunque equivale a mucho más que a una sensación de reconocimiento. Peirce pone como ejemplo de interpretante emocional el efecto que produce la interpretación de una pieza en un concierto de música: esa pieza pretende transmitir y transmite las ideas musicales del compositor, pero esas ideas consisten usualmente en una serie de sensaciones que nos transmite. Cualquier otro efecto apropiado que produzca el signo artístico lo hará a través de la mediación del interpretante

³⁵ CP 2.276-7, 1903.

³⁶ Max Oliver HOCUTT, *op.cit.*, p. 159.

³⁷ EP 1, 282.

³⁸ Max Oliver HOCUTT, *op.cit.*, p. 158.

³⁹ CP 5.111, 1903.

emocional⁴⁰. Así, ha señalado Castañares, el signo se abre a ese mundo afectivo tan importante para el análisis semiótico de la obra de arte y que no está ausente tampoco de la vida cotidiana⁴¹. Desde esta perspectiva, por ejemplo, el *Guernica* de Picasso aparecería como un icono cuyo objeto sería el sentimiento de horror que el artista imaginó, y el interpretante sería nuestro sentimiento de horror al contemplarlo⁴². Cualquier crítica o nueva interpretación vendría después, y siempre a través de ese sentimiento.

Antes de terminar este análisis del signo artístico es preciso señalar que las fronteras entre los tipos de signo sólo son bien definidas teóricamente, no en el signo efectivo. Todo signo efectivo es de alguna manera los tres tipos y tiene distintos aspectos, aunque unos dominen sobre otros. De hecho, Peirce afirma que *los más perfectos de los signos son aquellos en los que las características icónicas, indicativas y simbólicas están mezcladas tan igualmente como sea posible*⁴³. Siguiendo un ejemplo de Peirce, puede decirse que las huellas que Robinson Crusoe encontró en la arena eran un índice de que había alguien más en la isla, mientras que esas mismas huellas, en cuanto símbolo, eran capaces de evocar la idea de hombre⁴⁴. Otro ejemplo de Peirce sería el siguiente, en el que una sencilla afirmación puede funcionar como icono, índice o símbolo:

Tomad, por ejemplo, 'está lloviendo'. Aquí el icono es la fotografía compuesta mentalmente de todos los días lluviosos que el que lo piensa ha experimentado. El índice es todo por lo que distingue ese día, en tanto que se da en su experiencia. El símbolo es el acto mental por el que etiqueta ese día como lluvioso⁴⁵.

Para Peirce un signo que funciona a veces de un modo puede funcionar de otro modo en otras ocasiones. Las tipologías definidas no funcionan de modo exacto en el mundo real. Así por ejemplo, Peirce afirma que el signo remático no es el único que puede resultar artístico y ser bello: *La bondad estética, o expresividad, puede poseerse, y en alguna medida puede ser poseída por cualquier clase de representamen: rema, proposición o argumento*⁴⁶.

Aunque el signo artístico tiene una dimensión esencial de icono, funciona a la vez como símbolo, en tanto que expresión de la imaginación simbólica del artista. Podría decirse que es a la vez icono y símbolo. Tomaremos un ejemplo

⁴⁰ CP 5.475, c.1907.

⁴¹ Wenceslao CASTAÑARES, *De la interpretación a la lectura*, Madrid, Iberediciones, 1994, p. 156.

⁴² Eugene Francis Kaelin, "Reflections on Peirce's Esthetics", en Eugene Freeman, ed., *The Relevance of Charles Peirce*, La Salle, Illinois, The Hegeler Institute, 1983, p.152.

⁴³ CP 4.448, c.1903.

⁴⁴ CP 4.531, 1905.

⁴⁵ CP 2.438, c.1893.

⁴⁶ CP 5.140, 1903.

del cine. La película de Hitchcock *Los pájaros* nos cuenta una historia que ocurre en una tranquila localidad costera llamada Bahía Bodega. Allí residen los Brenner: Lydia (viuda hace apenas cuatro años) y sus dos hijos, Mitch (de unos treinta años) y Cathy (de diez). Una joven acomodada de San Francisco, Melanie Daniels, conoce de manera accidental a Mitch Brenner y, encaprichada de él, llega sin avisar a la pequeña población con el propósito aparente de entregar un regalo de cumpleaños –un par de pájaros– a la pequeña Cathy. La llegada de la forastera no es vista con buenos ojos por la madre, que se siente amenazada y abocada a la soledad; también provoca cierto recelo en Anne Hayworth, profesora de la escuela del lugar y antigua compañera sentimental de Mitch Brenner. Coincidiendo con la llegada de Melanie, las aves del lugar (gaviotas, gorriones, cuervos) comienzan a mostrar un comportamiento ofensivo, sin que se sepa la razón de sus ataques. Estos, sin embargo, se van incrementando a lo largo de un funesto fin de semana, que transforma el idílico lugar en un escenario de horror sin precedente. *Los pájaros* muestra de un modo extraordinario que las películas no son solo historias, sino que como signos artísticos tienen un aspecto de icono en cuanto que son capaces de representar, a través de alguna similitud en las cualidades, una peculiar cualidad de sentimiento que llevó al director a hacer la película. En ese sentido en el que “cada icono participa de algún carácter más o menos abierto de su objeto”, la película de Hitchcock es capaz de plasmar sensaciones, de transmitir por ejemplo la sorpresa y el temor ante una situación desconocida y del todo anómala como la de verse rodeado por pájaros que atacan a los seres humanos, o la sensación de incompreensión ante la furia asesina de unas aves que pensaríamos inofensivas. A la sorpresa inicial le sigue una nueva sensación, la necesidad de dar una explicación al fenómeno anómalo, la necesidad de saber. Las hipótesis se suceden: un temporal en alta mar que ha traído las aves, algún tipo de epidemia, un apocalíptico fin del mundo, etc. La incapacidad de dar con una respuesta adecuada, tanto por parte de los personajes como del espectador, contribuye tanto a la angustia como el incremento de la ferocidad de las aves. Pero además del aspecto icónico que permite reflejar esas sensaciones, también hay en *Los pájaros* una dimensión claramente simbólica, como ha señalado Deleuze:

Los millares de pájaros de todas las especies, captados en sus preparativos, en sus ataques, en sus treguas, son un símbolo: no son abstracciones o metáforas, sino auténticos pájaros, literalmente, pero que presentan la imagen invertida y la imagen naturalizada de las relaciones entre los propios hombres⁴⁷.

La película de Hitchcock, como símbolo, nos hace plantearnos cuestiones fundamentales como la procedencia y explicación del mal en el mundo, la

⁴⁷ Gilles DELEUZE, *La imagen movimiento: Estudios sobre cine*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 284-5.

incomunicación y el aislamiento del ser humano, las discordias en las relaciones personales o una posible venganza de la naturaleza.

Otro ejemplo de cómo conviven los distintos tipos de signos en el arte sería el signo literario, que Gorlée ha caracterizado como un legisigno simbólico remático: legisigno porque, al ser lingüístico, es en sí mismo algo general y reproducible; simbólico porque es un signo de ficción que sólo puede simbolizar a su objeto de forma abstracta y convencionalizada; remático porque transmite impresiones sensoriales y propone un significado posible e hipotético que no puede dar lugar a un significado final⁴⁸.

En resumen, el signo artístico de Peirce cumpliría las condiciones que, según un estudio contemporáneo⁴⁹, debería cumplir el objeto artístico: resultar de algún modo inquietante, esto es, no dejar indiferente al que lo percibe, cosa que logra el interpretante emocional; reflejar las voces de la comunidad, estar abierto a múltiples interpretaciones, mirar hacia el futuro y hacer pensar al espectador, pues en tanto signo la obra de arte funciona dentro de una comunidad de intérpretes; referirse a la vida de la gente, expresar valores compartidos y no resultar solo expresión del narcisismo del artista o de una obsesión de la novedad por la novedad, pues el signo artístico peirceano nace de la experiencia y por lo tanto está firmemente anclado en un mundo que compartimos y tratamos de comprender en comunidad.

La peculiar relación de primeridad y terceridad presente para Peirce en el arte se hace patente al combinar los distintos aspectos del signo artístico, esa peculiar relación de sentimiento y racionalidad, de posibilidad, actualidad y ley.

3. LA OBRA DE ARTE COMO SIGNO: OBSERVACIÓN, EXPRESIÓN E INTERPRETACIÓN

El objeto artístico, como toda representación, tiene su punto de partida en la experiencia, y al análisis de los diferentes elementos que esta nos proporciona se le añade después la elaboración de la mente, que resulta en algo creativo, inteligible y nuevo, que expresa algo que puede ser interpretado. La experiencia, la expresión y la interpretación son los tres elementos del signo artístico que permitirán que se conjuguen novedad, originalidad e inteligibilidad.

3.1 *Experiencia*

El arte, como cualquier tipo de conocimiento, ha de partir para Peirce de la experiencia, y la estética, como cualquier ciencia, ha de partir de la

⁴⁸ Dinda GORLÉE, "La semiótica triádica de Peirce y su aplicación a los géneros literarios", en *Signa*, vol. 1 (1992) p. 44.

⁴⁹ Imanol AGIRRE, *Teorías y prácticas en educación artística: ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética*, Barcelona, Octaedro, 2005, p. 311.

observación. De la experiencia le viene al arte su carácter de novedad, primera característica del objeto creativo.

La capacidad del artista de escuchar a lo que le rodea y tener nuevas sensaciones, de ser impresionado por el mundo en el que vive, de hacerse con unas impresiones que después tratará de expresar es algo esencial para el fenómeno artístico. No es artista aquel que no es capaz de percibir las cualidades de las cosas, pues entonces no tendría nada que expresar. Para Peirce no es artista aquel que no es impresionable y observador por encima de la media de los hombres.

Es fundamental por tanto que el artista desarrolle sus capacidades de observación, de ser impresionado y de distinguir las cualidades de lo que le rodea. Esas capacidades son deseadas y necesarias en el arte y resultan envidiables para otros hombres y en otras ramas del conocimiento, pues son las ramificaciones instantáneas de la percepción las que abren nuevas perspectivas creativas⁵⁰. En distintas ocasiones Peirce muestra su admiración por esas capacidades. Los artistas, afirma, son observadores mucho mejores y mucho más exactos que los científicos, excepto por las minucias especiales que busca el hombre de ciencia⁵¹.

Observar el mundo de una manera estética, la capacidad de discernir el mundo sin juzgarlo no es algo que se haga sin más, sino que requiere disciplina y entrenamiento. El artista por tanto es aquel que tiene esa preparación, que es capaz de reconocer las sensaciones con exactitud, rigor y profundidad, que es capaz de realizar apreciaciones estéticas aunque, afirma Peirce, la mayor parte de los artistas solo tienen el poder de reconocer las cualidades de sus perceptos en ciertas direcciones relacionadas con sus propias disciplinas⁵².

El fenómeno artístico requiere en primer lugar la capacidad de dejar hablar a la experiencia, de acoger la novedad a través de las sensaciones que el mundo nos causa y de los sentimientos que crea en nosotros. Como ha escrito Fernando Zalamea, el artista no puede esconderse en actos de lenguaje y evitar el acto de *ensuciarse* con la realidad⁵³. Ese es el primer requisito indispensable del arte. El esfuerzo del artista se dirigirá después a reproducir mediante un signo lo que ve, lo que oye, lo que percibe, lo que siente; una tarea que en cada arte, dice Peirce, es un asunto complicado⁵⁴. El escritor, por ejemplo, tendrá que

⁵⁰ Fernando ZALAMEA, *Antinomias de la creación. Las fuentes contradictorias de la invención en Valéry, Warburg, Florenski*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 43.

⁵¹ EP 2, 193.

⁵² CP 5.112, 1903.

⁵³ Fernando ZALAMEA, *op.cit.*, p. 46.

⁵⁴ CP 5.112, 1903.

traducir sus observaciones en palabras⁵⁵. El artista realizará un escrito, el diseño de una estatua, una composición pictórica, un edificio arquitectónico y a través de su contemplación, mediante el uso de la semejanza, podrá averiguar si lo que se propone resulta bello y satisfactorio, si responde a la pregunta planteada, que tiene que ver con cómo el artista ha sido afectado.

3.2 *Expresión*

La expresión es el segundo elemento clave del signo artístico visto desde Peirce, y en ese elemento radicará la originalidad, que se mencionaba como segunda característica del objeto artístico. La expresión supone la capacidad del artista de ordenar todo aquello que ha percibido, y de darle una forma original.

Peirce habla de unas cualidades estéticas, de unas cualidades simples que no son capaces de ser encarnadas por completo en las partes y que son de una variedad innumerable⁵⁶. El arte posee precisamente la capacidad de captar o fijar esas cualidades y de exhibirlas para su contemplación. El artista es capaz de captar las cualidades y hacerlas de algún modo razonables, comprensibles. El arte permite de una manera sorprendente y casi mágica convertir la cualidad, tan inaprensible y aislada por su propia naturaleza, en algo razonable.

Y me parece que mientras que en el disfrute estético atendemos a la totalidad del sentimiento —y especialmente a la totalidad de la cualidad de sentimiento resultante que se presenta en la obra de arte que contemplamos— es, sin embargo, una especie de simpatía intelectual, un sentido de que hay ahí un sentimiento que uno puede comprender, un sentimiento razonable. No consigo decir exactamente qué es, pero es una consciencia que pertenece a la categoría de representación, aunque representando algo en la categoría de cualidad de sentimiento⁵⁷.

Aunque lo definatorio del arte es ese peculiar equilibrio entre terceridad y primeridad, en la obra del artista hay también, como en cualquier fenómeno, segundidad. La segundidad estaría presente en tanto que se reacciona frente a una cualidad. El arte no es solo primeridad, esto es, no es solo sentimiento. Tampoco es pura expresión o pura representación, sino que los tres aspectos, correspondientes a las tres categorías peirceanas, se dan entremezclados. Habría tres elementos que se combinan para dar lugar al signo artístico: por un lado la primeridad, la cualidad de sentimiento que el artista percibe sin ser ni

⁵⁵ Charles S. PEIRCE, *Reasoning and the Logic of Things. The Cambridge Conference Lectures of 1898*, Kenneth L. Ketner, ed., Cambridge, Harvard University Press, 1992 (RLT), 184.

⁵⁶ CP 5.132, 1903

⁵⁷ CP 5.113, 1903

siquiera consciente de ella; por otro lado la reacción frente a esa primeridad, que se expresa a través de la escritura, de la pintura o de algún otro medio dando lugar a algo que existe en el mundo actual, a una obra de arte en el mundo de los hechos, con carácter de segundidad; y por último, la terceridad, que es la representación, la capacidad de apresar la primeridad, que es de algún modo inefable, y convertirla en algo comunicable a través de unas frases, de unos trazos, de unas notas musicales. Las tres categorías se combinan para dar lugar al fenómeno artístico, aunque lo definitorio del arte proviene de la relación entre primeridad y terceridad. Peirce expresó del siguiente modo la mezcla de distintos aspectos en la expresión artística:

Me parece que la cualidad estética es la impresión total inanalizable de una razonabilidad que se ha expresado a sí misma en una creación. Es un puro sentimiento, pero un sentimiento que es la impresión de una razonabilidad que crea. Es la primeridad que pertenece verdaderamente a una terceridad en su realización de segundidad⁵⁸.

Esta idea peirceana del arte como expresión hace que la variedad de la experiencia y de las sensaciones humanas, aunque sea variopinta e inaprensible, sea también racionalizable, porque logra expresar los sentimientos dándoles forma y encarnándolos en una terceridad. El artista trabaja con signos, con representaciones semióticas de cualidades de sentimiento⁵⁹ que es capaz de reconocer y representar. Las cualidades de sentimientos se expresan mediante signos. Como iconos, los signos artísticos adquieren carácter metafórico y representan a su objeto, las cualidades de sentimientos, a través de unas similitudes que de algún modo se crean, que no son antecedentes, que se descubren creativamente y se expresan.

3.3 Interpretación

El tercer eje del signo artístico en Peirce es la interpretación. Si la capacidad perceptiva aportaba al arte la novedad y la expresión aportaba la originalidad, la interpretación tendrá que ver con la inteligibilidad que el artista ha puesto en la obra, con su carácter de signo, que en tanto tal puede –y debe– ser interpretado por otros. Como signo exigirá su continuidad. En cuanto que la obra de arte racionaliza y generaliza algo sensible puede ser sujeta a interpretación. El objeto artístico aparece como algo abierto, como una experiencia que alcanza forma general y que por tanto puede generar distintas interpretaciones.

La interpretación de la obra de arte debe ser también creativa. No se trata tanto de captar las cualidades del objeto artístico sino de comprender las

⁵⁸ MS 310, 1903

⁵⁹ MS 439, 1898

experiencias vividas⁶⁰; no se trata de una mera percepción pasiva, sino de una apreciación artística, de una interpretación en el sentido pleno de la palabra. Cada persona que interpreta una obra de arte lo hace quizá de forma distinta al artista que la creó, pero eso no quiere decir que no haya verdad en el arte, sino que esa verdad está sujeta a condiciones históricas, que se va alcanzando a través de sucesivas interpretaciones, igual que sucede en la ciencia, porque no es posible una comprensión final y completa de algo. Esto es así porque el significado del signo no es inherente al signo mismo, tampoco el significado del signo artístico, sino que se da en la interpretación del signo, y esa interpretación constituye un proceso continuo: *Cada pensamiento anterior sugiere algo al pensamiento que le sigue, esto es, es el signo de algo para ese posterior*⁶¹.

El signo se dirige a alguien que debe interpretarlo y esa actividad del intérprete tiene consecuencias para el signo mismo⁶², por ello la interpretación forma parte de él. Para Peirce no es suficiente que el signo “esté por” un objeto, sino que debe ser interpretado como representando al objeto: *nada es un signo a menos que sea interpretado como signo*⁶³. Goriée ha señalado que la interpretación es un componente del signo tan esencial como la representación misma⁶⁴.

Si es así, la interpretación no constituye algo separado de la obra de arte, sino que es un elemento fundamental sin el cual la obra no puede considerarse completa. No puede decirse que la obra de arte se haya completado sin ese diálogo del autor con quien la contempla, que vierte su propia interpretación sobre ella: *El intérprete recrea la obra en tanto que la ‘traduce’ a su propia percepción en el contexto de su propia experiencia, ethos y su conocimiento de las tradiciones artísticas*⁶⁵. Esa interpretación puede dar lugar a su vez a otras nuevas y se desarrolla así en el arte el proceso de semiosis, esto es, unos signos van dando lugar a otros: *hay una intertextualidad hacia delante, un progreso infinito, creativo, multidimensional y laberíntico hacia la interpretación final*⁶⁶. A través de la obra de arte, entramos en contacto con una comunidad de interpretantes que trasciende fronteras espaciales y temporales y avanzamos hacia el fin último, que como la estética señala no es otro que el crecimiento de la razonabilidad.

⁶⁰ Imanol AGIRRE, *op.cit.*, p. 33.

⁶¹ CP 5.284, 1868.

⁶² Thomas G. WINNER, “Peirce and Literary Studies with Special Emphasis on the Theories of the Prague Linguistic Circle”, en Herman PARRET, ed., *Peirce and Value Theory: On Peircean Ethics and Aesthetics*, Philadelphia, John Benjamins, 1994, p. 296.

⁶³ CP 2.308, 1901.

⁶⁴ Dinda GORLÉE, “La semiótica triádica de Peirce y su aplicación a los géneros literarios”, p. 36.

⁶⁵ Thomas G. WINNER, *op.cit.*, p. 296.

⁶⁶ Dinda GORLÉE, *Semiotics and the Problem of Translation: With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 221.

En conclusión, la belleza requiere para Peirce un peculiar equilibrio, requiere la conjunción imaginativa de lo sensible y lo razonable en un signo artístico; requiere capacidad de percepción, el contacto con el mundo a través de la experiencia; requiere después la expresión de algo que trasciende lo sensible; requiere, en tanto signo, de una interpretación que no es exacta y que implica crecimiento. Requiere, por último, amor, pues el artista solo alcanzará lo bello cuando sea guiado por el ágape y a través de la abducción vaya actualizando y armonizando posibilidades, creando nuevos signos que den forma a lo que no la tiene, cuando ame lo que hace y se exprese libremente.

Sara Barrena
Departamento de Filosofía
Universidad de Navarra
31009 Pamplona, España.
sbarrena@unav.es

Jaime Nubiola
Departamento de Filosofía
Universidad de Navarra
31009 Pamplona, España.
jnubiola@unav.es

RECEPCIÓN DE ORIGINALES

1. Los estudios y notas presentados para su inclusión en Estudios Filosóficos han de ser inéditos y no pueden ser publicados parcial o totalmente en ninguna otra publicación sin la autorización expresa de la revista.
2. Se enviarán a la dirección de la revista por correo electrónico.
3. Los estudios no deben sobrepasar las 12000 palabras y las notas las 4000.
4. Sólo se aceptan originales en castellano.
5. Todo artículo o nota deberá estar firmado por el autor, que indicará también la institución a la que está vinculado, y deberá ir acompañado de un resumen en castellano y otro en inglés, de no más de cien palabras, así como de cinco palabras clave en español y en inglés, y de un breve currículum del autor que incluya una dirección de contacto, preferentemente de correo electrónico.
6. Los autores recibirán un acuse de recibo de su original.
7. Los originales no publicados no serán devueltos a los autores.
8. Por el hecho de enviar un original a Estudios Filosóficos, el autor se compromete a no enviarlo a otra publicación hasta haber recibido el dictamen de la comisión de evaluación.

PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1. Los originales estarán numerados y redactados de manera perfectamente legible, a doble espacio y con tipo de letra no inferior a 12 puntos en el cuerpo de texto y a 10 en las notas a pie de página.
2. Los textos enviados serán considerados definitivos, de modo que no se admitirá modificación alguna por parte de los autores una vez que haya comenzado su proceso de evaluación.
3. Las notas se numerarán de modo continuo, en correspondencia con las llamadas en el texto.
4. Las referencias bibliográficas dadas en las notas seguirán el criterio que muestran los ejemplos siguientes:

Libro: Ángel MARTÍNEZ CASADO, *Lope de Barrientos. Un intelectual de la corte de Juan II*, Salamanca, San Esteban, 1997, p. 315.

Artículo de revista: Eladio CHÁVARRI, "Tolerancias y procesos racionales" en *Estudios Filosóficos* 44 (1995) 453-486.

Colaboración: Juan Manuel ALMARZA, *La historicidad de la comprensión en H.G. Gadamer. Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica*, en Juan Manuel ALMARZA, Mariano ÁLVAREZ y otros, *El pensamiento alemán contemporáneo. Hermenéutica y teoría crítica*, Salamanca, San Esteban, 1985, pp. 13-55.

Los apellidos deben ir en versal.

5. Cuando la misma obra es citada de nuevo, debe transcribirse así: Ángel MARTÍNEZ CASADO, *op. cit.*, p. 12. Si de un autor se cita más de una obra se pondrá el título de la misma en lugar de *op. cit.*
6. Si una misma obra se cita en dos notas seguidas se hará así: *Ibid.*, p. 7. Si coincide la página se escribirá *Ibid.*
7. Las palabras en lenguas extranjeras y los títulos de obras incluidas en el texto deben ir en itálicas.

EVALUACIÓN DE ORIGINALES

1. Cada uno de los originales recibidos será enviado por el consejo de redacción a dos lectores al menos, que recomendarán la publicación o no del mismo, pudiendo también sugerir la introducción de correcciones.
2. El nombre de los autores no aparecerá en la copia enviada a los evaluadores.

SELECCIÓN DE LOS ORIGINALES Y PUBLICACIÓN

1. Una vez recibidos los informes y reunido el consejo de redacción, se comunicará a los autores si sus trabajos han sido aprobados para su publicación o no. La fecha concreta de publicación dependerá de la configuración de los números.
2. El autor recibirá un ejemplar de la revista y una copia electrónica de su artículo.

ESTUDIOS FILOSÓFICOS

ESTUDIOS FILOSÓFICOS



sanesteban
editorial