

[Original]

Lineamientos de una metodología semiótica de análisis visual

ALEJANDRA L. NIÑO AMIEVA
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA) ✉

HUGO RAFAEL MANCUSO
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA)
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
Argentina ✉

Resumen: Se ha discutido, en el ámbito de la semiótica visual la dificultad de interrelación de los planos teóricos con los metodológicos, de modo que posibilite estimar su fuerza heurística. En tal sentido, si bien la comprensión de la producción artística visual como *artificio semántico-pragmático que pide ser actualizado* (i.e. texto) se presenta como pertinente, el problema subsiste en el establecimiento de un método de análisis que instituya pautas *más concretas* en el recorrido de tal actualización interpretativa, atendiendo a su especificidad. Nuestro objetivo en este trabajo es discutir una metodología para el abordaje de la producción estético-artística. Con tal fin presentamos: *a)* en primer lugar *consideraciones previas* sobre las nociones de *texto* y de *cooperación interpretativa entre lector modelo y autor modelo*; *b)* en segundo lugar proponemos una metodología de análisis de la producción estético-artística a partir de la interrelación entre la tipología de los modos de producción signíca propuesto por Umberto Eco y la tríada peirceana: *interpretante*, objeto y *representamen*; para, finalmente, *c)* concluir con una reflexión sobre las particularidades de este aporte teórico-metodológico y sus posibilidades de expansión.

Palabras clave: Modos de producción signíca – *Topic* – Tríada peirceana – Umberto Eco.

[Full Paper]

Guidelines for a Semiotic Methodology of Visual Analysis

Summary: It has been discussed, within the field of visual semiotics, the difficulty of interrelating theoretical and methodological levels, so as to make it possible to estimate their heuristic strength. In this sense, although the understanding of visual artistic production as *a semantic-pragmatic artifice that demands to be updated* (i.e. text) is presented as pertinent, the problem remains in the establishment of a method of analysis that establishes more specific guidelines in the course of such interpretative updating, according to its specificity. Our objective in this work is to discuss a methodology for the aesthetic-artistic production approach. To this end we present: *a)* firstly *previous considerations* on the notions of *text* and *interpretative cooperation between model reader and model author*; *b)* secondly, we propose a methodology of analysis of aesthetic-artistic production based on the interrelation between the typology of the modes of sign production proposed by Umberto Eco and the Peircean triad: *interpretant*, *object* and *representamen*; and finally, *c)* conclude with a reflection on the particularities of this theoretical-methodological contribution and its possibilities of expansion.

Keywords: Modes of Sign Production – *Topic* – Peircean Triad.

Introducción

La dificultad, —en el ámbito de la semiótica visual—¹ en la interrelación de los planos teóricos con los metodológicos, de modo que posibilite estimar su fuerza heurística, ha sido continuamente discutida. La semiótica, entendida como ciencia básica de lo social (Mancuso 2010), configura un abordaje de sumo interés para superar la tendencia a usar la imagen sólo como fuente ilustrativa de problemáticas socio-culturales o bien, apartándose de estas últimas, como sistemas autorreferenciales apenas conectados con lo cultural. En este sentido, la noción de «texto» propuesta al interior de la semiótica, conforma una herramienta que posibilita elidir el «contenidismo» enmascarado en los análisis formalistas, aún en las primeras indagaciones más dependientes de la lingüística (Eco *et al.* 1970) y expandir las investigaciones interesadas en proponer una semiótica visual con mayor potencia explicativa y que dé cuenta de la dimensión pragmática de las significaciones estéticas, históricas y sociales implicadas en la producción de configuraciones significantes («obras»), desde una perspectiva de conjunto.

No obstante, si bien la comprensión de la producción artística visual como *artificio semántico-pragmático que pide ser actualizado* (Eco 1979a) se presenta como pertinente, el problema subsiste en el establecimiento de un método de análisis que instituya pautas *más concretas* en el recorrido de tal actualización interpretativa, atendiendo a su especificidad.

Nuestro objetivo en este trabajo es discutir una metodología para el abordaje de la producción estético-artística. Con tal fin presentamos: I) en primer lugar *consideraciones previas* sobre las nociones de *texto* y de *cooperación interpretativa entre lector modelo y autor modelo* (Eco 1979b); II) en segundo lugar proponemos una metodología de análisis de la producción estético-artística a partir de la interrelación entre la tipología de los modos de producción sígnica y desarrollos posteriores propuesto por Umberto Eco (1975,

¹ Se ha destacado que la denominación «semiótica visual» amén de remitir a sólo una modalidad sensorial, es conflictiva: «(...) Tales locuciones, presuponen en cada caso, que existe una disciplina unitaria (éste es el sentido de “semiótica” en singular) que subsume todas las actualizaciones del sentido cuando ellas se manifiestan sobre la base de una misma sensorialidad (“visual”）」 (Klinkenberg 2005:19). La clasificación peirceana de los signos no está asociada de manera directa a sensorialidades específicas. El término «semiótica visual», estrictamente da cuenta de la existencia de un campo institucionalizado que aborda el cine, la televisión, la pintura, la fotografía, la publicidad, el video o la caricatura, etc.; en este sentido deben entenderse las referencias en este trabajo, *i.e.*, como campo disciplinar.

1979a, 1997) y la tríada peirceana: *interpretante*, objeto y *representamen* (Peirce 1904); para, finalmente, c) concluir con una reflexión sobre las particularidades de este aporte teórico-metodológico y sus posibilidades de expansión.

I. Consideraciones previas y comunes

a) Texto

La preocupación por la proposición de un concepto de texto que excediera su carácter lingüístico y en línea con el proyecto de aplicarlo —con los debidos ajustes— a producciones no literarias y verbales, aparece tempranamente en la reflexión de Umberto Eco. Ya en «Prospettive di una semiotica delle arti visive», «texto» era entendido como «máquina semántico-pragmática susceptible de ser actualizada en un proceso interpretativo» (Eco 1979a (1984):8). Tal posibilidad de actualización deviene necesaria en cuanto un texto —particularmente el estético— está «plagado de espacios en blanco» debido a razones de economía (a menos que interfieran en su producción propósitos didácticos excesivos, extrema pedantería o un alto grado de represión),² por lo que requiere ser activado (puesto en funcionamiento). La generación (enunciación) de un texto, asimismo, implica la aplicación de estrategias para predecir no sólo los movimientos del lector, sino también acontecimientos casuales, aun calculados probabilísticamente; en otros términos, el texto «deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente» (Eco 1979b (1999):80). Además, el texto no sólo se apoya en las posibles competencias del lector (modelo), sino que también contribuye a crearlo (instituirlo). Desde luego no solo lo *ausente* requiere ser repuesto (esto es lo *no dicho* en la superficie del texto) sino lo *presente* en él demanda de la cooperación de un lector para resultar un *interpretante final* (lectura).

Las nociones anteriores requieren asimismo una precisión complementaria sobre el denominado *autor modelo*; en esta perspectiva se distingue del autor empírico cuyas intenciones resultan relativamente irrelevantes, pues una vez que se enuncia un texto (*se inscribe* y *se escribe* en la semiosis), interesan sus efectos, *i.e.* lo que el texto dice «en virtud de su coherencia textual y un sistema

² Se trata de textos no estéticos, no se da en ellos una tensión abductiva que pueda desatar un proceso interpretativo. Nada impide la lectura estética de un texto no propuesto como tal, pero en ese caso ingresaríamos en la zona de uso del texto, lectura aberrante o sobreinterpretación (Eco 1992, 1994).

de significación subyacente...» (Eco 1992 (1995):68); es la intención del texto la relevante (*intentio operis*) y es la que se propone relacionar «dialéctica» y *agonísticamente* (Merrell 1994) con la *intentio lectoris* o intención del *lector modelo*.

Cabe traer aquí las consideraciones bachtinianas sobre el signo ideológico: a él le es inherente una *valoración* en cuanto «arena de la lucha de clases» (Voloshinov/Bachtin 1929 (1992):49) y una *orientación*. Es decir, un signo (y un texto) nunca es unívoco; en determinadas circunstancias históricas, uno —o algunos— de sus significados prevalece sobre otros y tal valoración se dirime en la cultura; por otro lado, siempre está orientado (hacia *Otro*), *i.e.* es inevitable y potencialmente dialógico (abierto), aun cuando se proponga monológico (Bachtin [1997]). Asimismo, y desde una perspectiva culturológica un texto es además (o por lo antes expuesto) un «generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado» (Lotman 1981(1996):82); en otros términos, es un dispositivo complejo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y generar otros nuevos (*ibíd.*).

El texto estético-artístico presenta algunas particularidades: supone una manipulación de la expresión que provoca (y es provocada) por un reajuste del contenido,³ operación que confluye en un proceso de cambio de código y con ello un nuevo tipo de visión del mundo:

En todos estos sentidos, el texto estético representa un modelo de «laboratorio» de todos los aspectos de la función semiótica: en él se manifiestan los diferentes modos de producción, como diferentes tipos de juicio, y se plantea, en definitiva, como *aserto metasemiótico* sobre la naturaleza futura de los códigos en que se basa (Eco 1975 (2000):367).

Tal reconsideración de los códigos propuesta en una estructura compleja, en la que conviven diferentes niveles y conexiones laberínticas con posibilidades y probabilidades de fugas semiósicas (si bien controladas por la misma estructura) no sólo mantiene la semiosis entrenada sino que posibilita su expansión en cuanto desafía los límites de los contenidos existentes y su organización.

³ Esta idea es deudora de la teoría de la performatividad de Pareyson, entendida en este horizonte como la interdependencia —en la obra— entre forma y contenido, *i.e.* ésta como materia formada (Pareyson 1954, 1966).

b) Cooperación interpretativa

Conforme a lo explicitado en a), un texto postula la cooperación de un lector como condición de su actualización; tal cooperación es entre dos *estrategias textuales* (la del autor modelo y la del lector modelo). Esta última cuestión involucra interrogantes relativos a los límites del texto y los aspectos posibles a actualizar en él, problemas trabajados (entre otros autores) por Eco, perspectiva que, entendemos, propone un abordaje con la suficiente amplitud como para comprender diversos tipos (visuales, escritos, sonoros) sin derivar en una generalidad que impediría atender a sus particularidades.

Así, ante el universo del texto (que incluye su autor modelo), el lector modelo debe realizar algunos movimientos cooperativos (tendientes siempre a su actualización) en diferentes niveles del mismo,⁴ en el orden de la *expresión* y en el orden del *contenido* actualizado, considerando al interior de este último, aspectos tanto *intensionales* (semánticos) como *extensionales* (pragmáticos). Un ingreso plausible a la complejidad del texto —artificio concebido para producir un lector que, en cuanto modelo, pueda reconocer la *intentio operis* (la estrategia semiótica)— es a partir de la conjetura abductiva (Peirce [1929]). La convocatoria a este tipo de razonamiento ante los problemas del texto —y podríamos afirmar que toda enunciación artística presenta un problema, una pregunta a explicitar, una respuesta (abierta y por ello) a discutir, *i.e.* es potencialmente dialógica (*cf.* Bachtin [1997], Mancuso 2005)— implica un deslizamiento desde los habituales razonamientos deductivos e inductivos (también necesarios) y el ingreso a una suerte de *asociación creativa* (*musement*) en la formulación de una hipótesis que pueda «contrastarse» en el texto (Sebeok 1991). Esta tensión abductiva o sensación imprecisa implica la puesta a prueba de nuevos códigos mediante hipótesis interpretativas. Luego, la cooperación entre autor y lector modelo resulta en una lectura que, a modo de *interpretante final* (histórica, no universal, destinada a generar mayor o menor consenso, provisional y sujeta a discusión, aunque se presente como definitiva) afirma con mayores derechos lo que el texto *no dice*, antes que aquello que

⁴ La noción de nivel es a los fines teórico-metodológicos y no implica necesariamente un *escaneo* del texto en forma gradual y jerarquizada, de hecho, es posible circular por el texto realizando saltos en el mismo; no obstante, es un principio organizador de valor heurístico (modelo, esquema) ante el cual, el principal desafío es no confundir tal modelo con el texto mismo.

dice;⁵ (no enuncia una supuesta «verdad», a lo sumo impugna «verdades establecidas»). Finalmente, es el texto mismo quien regula que tal cooperación no derive en el *uso* del texto (sobreinterpretación). Esto no implica la imposibilidad de afirmar algo sobre lo que el texto dice, pero sí que lo afirmado sobre él (su interpretación) es *una* lectura (sujeta a mayor o menor consenso, de acuerdo a su modo de argumentación y «contrastación»).

II. Metodología de análisis de la producción visual

Tal como al inicio consignamos, la discusión acerca de los criterios teórico-metodológicos de análisis e interpretación de la producción visual ha sido frecuentemente abordada en el ámbito de la semiótica.⁶

Las reflexiones de Eco durante los años 90, dan cuenta de su interés en retomar aspectos en torno a la *percepción*, avanzando en una serie de problemas que definirá como *prolegómenos de una semántica cognitiva*; para Eco «La semiosis perceptiva (...) no se desarrolla *cuando algo está en lugar de otra cosa*, sino cuando a partir de algo por proceso inferencial se llega a pronunciar un *juicio perceptivo* sobre ese mismo algo, y no sobre otra cosa» (Eco 1997 (1999):147; el destacado es propio). De ese modo, releerá su tipología de las maneras de producción sígnica propuesta en su *Tratado de semiótica general* (1975) para incluirla en su proyecto general de elaboración de una teoría «en la que se fundieran semántica y pragmática».⁷

De la exhaustiva revisión y actualización que Eco emprendió en *Kant y el ornitorrinco*, nos interesa aquí precisar sus consideraciones sobre el proceso perceptivo, el que tiene su inicio en «una zona vaga y pantanosa entre *firstness*, *secondness* y *thirdness*» (Eco 1997(1999):132). En tal sentido las nociones de tipo cognitivo (TC), contenido nuclear (CN) y contenido molar (CM), resultan de interés para dar cuenta de las posibilidades de una actualización interpretativa

⁵ Las conclusiones de Peirce y el más conocido falsacionismo popperiano en la investigación científica, serían igualmente aplicables a la cooperación interpretativa, alejada de la búsqueda de una *verdad* en el texto.

⁶ Cfr. Garroni 1972, Eco 1979a, 199b, Grupo μ 1992, Fabbri 1998 entre otros; para un panorama de tal discusión, ver Niño Amieva 2011.

⁷ Al hacerlo, Eco intentaba «atemperar una visión eminentemente “cultural” de los procesos semióticos con el hecho de que, sea cual sea el peso de nuestros sistemas culturales, hay algo en el *continuum* de la experiencia que pone límites a nuestras interpretaciones, por lo cual (...) [sostenía] aquí el debate entre realismo interno y realismo externo *tendería a componerse en una noción* de realismo contractual» (Eco 1997 (1999):11).

que considere el proceso perceptivo y convenientemente relegue problemáticas específicas de las ciencias cognitivas. En otros términos, no se trata tanto de establecer «qué sucede en nuestra mente cuando percibimos algo (...), sino cómo (...) [lo] reconocemos, expresamos e interpretamos» (Eco 1997 (1999):158). Específicamente se trata de indagar en el aspecto semiótico de los procesos cognitivos.

En tal sentido, Eco propondrá la noción de *tipo cognitivo* como una suerte de regla o procedimiento para construir la imagen de algo; esto es, sería lo que permite «unificar la multiplicidad de la intuición» (*Ibíd.*:154) postulable sobre la base de los fenómenos de reconocimiento, identificación y referencia feliz y que puede nacer ya de una experiencia perceptiva previa o bien ser transmitido culturalmente como *contenido nuclear*.

Si el *tipo cognitivo* es de naturaleza privada y del ámbito de la semiosis perceptiva, el *contenido nuclear*, en cambio, —sostendrá Eco— es público y resulta de un acuerdo comunicativo. Es decir, las interpretaciones públicas de los *tipos cognitivos* conforman los *contenidos nucleares* y éstos son el modo en que intersubjetivamente acordamos qué rasgos componen un TC. De hecho la existencia de un *contenido nuclear* (público) es la contraprueba de que en algún lugar y momento ha existido un *tipo cognitivo* (privado que en virtud de un acuerdo comunicativo, se ha tornado público).⁸

Consideramos que estas dos nociones son de interés para problematizar en la producción artística, particularmente como algo operativo y detectable en la apertura del *sistema de arte* hacia nuevos géneros. En el proceso artístico es posible postular la generación de *tipos cognitivos* (privados) que, en función de acuerdos comunicativos, confluyen en *contenidos nucleares* (públicos), los que luego de un proceso de negociación devendrán *contenidos molares* (CCMM), esto es, la *competencia ampliada* formada por un haz de nociones, inclusive aquellas no estrictamente indispensables para el reconocimiento (Eco 1997 (1999):165).

Por otra parte, ni los *tipos cognitivos* (TTCC) como tampoco los *contenidos nucleares* (CCNN) y los *contenidos molares* (CCMM) toman necesariamente en

⁸ Eco provee interesantes ejemplos para dar cuenta de estas nociones, uno de ellos se refiere a la construcción del TC que asocia un contenido (caballo) con una expresión (*maçatl*) para los aztecas. Aquí proponemos un ejemplo en línea con la especificidad de esta investigación que pueda dar cuenta de cómo operan en lo estético-artístico visual.

consideración solo rasgos estrictamente morfológicos, sino también aspectos pasionales (tímicos) como asimismo *frames* (cuadros o secuencias de acciones).

Por ejemplo, quienes asisten a espacios o instituciones artísticas en la actualidad, pueden reconocer una «instalación artística», a pesar de sus diferentes competencias en cuanto a *contenidos molares*; *i.e.* la competencia del crítico, la del coleccionista o la del espectador ocasional pero informado acerca de los géneros artísticos, pueden ser diferentes, no obstante todos coinciden en el TC/CN «instalación artística». La suma de los *contenidos molares* (*i.e.* la suma de todas las competencias posibles en la cultura sobre un contenido determinado), configuran lo que en términos semióticos se denomina *enciclopedia*;⁹ esto es el conjunto de todas las interpretaciones (aun contradictorias) en la semiosis.

Es decir, el sistema de nociones que un espectador habitual de arte, informado pero no especializado (A) puede tener sobre lo que es una «instalación artística», el que seguramente incluye interpretaciones personales, lecturas ocasionales más o menos especializadas y que conforman el CM₁ por un lado; y las nociones de un espectador especializado, historiador o crítico de arte (B), que conforman el CM₂, se encuentran en un espacio común en el que TC y CN compartido por ambos les permite reconocer la «instalación artística x» y hacer algunas afirmaciones al menos de sentido común, como distinguirlo de un espacio cotidiano o no artístico (*cf.* figura 1).

Entonces, en esa zona común que ha permitido tanto a A como a B reconocer la «instalación artística x», ha ocurrido una categorización, un anclaje de lo particular en lo general, pero para luego volver a particularizar el esquema, pues si ambos (A y B) pudieron reconocer un *género* de producción artística, ambos luego deberían proceder a *identificar* esa «instalación artística x» en particular. Los TTCC (privados) se tornan públicos al ser interpretados como CCNN y los CCNN (públicos) puede dar instrucciones para la formación de los TTCC: «(...) aunque los TTCC sean privados están sometidos continuamente al control

⁹ La noción de «enciclopedia» es un postulado semiótico (lo que no implica que no sea una realidad semiótica) o hipótesis regulativa cuyo modelo o forma de rizoma explica en parte su estructura (*cf.* Deleuze y Guattari 1980, Eco 1984). Aclaramos *en parte*, pues el modelo rizoma presupone cierta simetría o libre posibilidad de actualización de algún punto o posición del mismo, cuestión que desde la perspectiva gramsciana y la consideración de la asimetría signica es posible discutir (*Cfr.* Mancuso 2010).

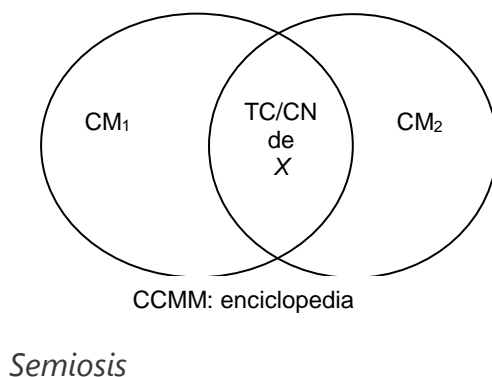


Figura 1. Relaciones entre Tipo Cognitivo, Contenido Nuclear y Contenido Molar

Ref.: CM: Contenido molar. TC: Tipo cognitivo. CN: Contenido nuclear. CCMM; Contenidos molares (basado en figura 3.3. Eco 1997(1999):206).

público, y la Comunidad nos educa paso a paso a adecuar los nuestros a los ajenos» (Eco 1997(1999):256). El trabajo artístico (en estos términos) podría caracterizarse justamente por esa pretensión de «corrección» continua de los TTCC y con ello la ampliación (por su discusión) de la semiosis.

En términos más estrictamente peirceanos, se trataría del desafío a los hábitos-creencias (que intervienen en la totalidad del proceso). En efecto, Peirce tempranamente afirmaba que «El hecho de que cada pensamiento es un signo, tomado en conjunción con el hecho de que la vida es una sucesión de pensamiento, prueba que el hombre es un signo» (1868 *CP*:5.314). La concepción peirceana de signo como *abierto* (pues supone siempre una incompletud, una mediación y una relación) implica la apertura de la subjetividad, su no clausura y su comunicabilidad. Si bien de lo anterior no resulta la negación de un *mundo privado*, sí implica la afirmación de que éste *no* es incognoscible, pues no hay nada que no pueda ser expresado y que no esté mediado, pues todos los fenómenos de la conciencia son predicados derivados de cogniciones previas (*i.e.* tal mundo interior sería sólo reconocible en relación —con otros—, en su manifestación que es el sujeto mismo).

Ahora bien, si el pensamiento es signo y el signo es el hombre, se requiere de un cuerpo para su comunicabilidad (para entrar en relación); de allí que el concurso de un cuerpo es condición de posibilidad de un signo, en cuanto es la base del pensamiento: sin cuerpo no habría pensamiento.¹⁰ Por otra parte, «esta personalidad, como cualquier idea general, no es una cosa que pueda ser aprehendida en un instante. Tiene que ser vivida en el tiempo; ni puede ningún tiempo finito abarcarla en toda su completitud» (1892b CP:6.155).

De allí el carácter temporal, histórico, procesual y radicalmente incompleto del signo/hombre, caracterización a la que Peirce agrega la *continuidad* como ley de la mente,¹¹ en la que «el presente está conectado con el pasado por una serie de pasos infinitesimales reales» (1892b CP:6.109) y lanzado al futuro (pues la incompletud justamente, implica la carencia de una inteligibilidad que siempre se quiere conseguir y para ello *amar*) (cfr. 1893 CP:6.287-317). Además, «Una vez que se ha abrazado el principio de continuidad ninguna clase de explicación de las cosas será satisfactoria excepto que crecen» (1897 CP 1.175).

En el sistema peirceano ese crecimiento está regulado (no determinado) por el hábito, el que configura un elemento activo en el mundo (junto al azar y la ley) (1887 CP:1.409). Si bien para Peirce un hábito es «un principio general que actúa en la naturaleza del hombre para determinar cómo actuará» (c1902 CP:2.170) estrictamente tal determinación debe ser entendida como ley general de acción (*Ibíd.* CP 2.148).

De cualquier manera en que la mente reaccione bajo una sensación dada, en esa manera es la más probable que reaccione otra vez. Sin embargo, si esto fuera una absoluta necesidad, los hábitos llegarían a ser inflexibles e irradicables y, sin sitio para la formación de nuevos hábitos, la vida intelectual llegaría a un rápido final (1892b CP:6.148).

Los hábitos, abiertos a la conciencia (c1902 CP:2.170) se manifiestan de modo práctico en el comportamiento del hombre/signo (*i.e.* generan prácticas), están fundados en creencias (disposiciones a actuar de un modo determinado) y originados en la experiencia *pero también en la imaginación*:

¹⁰ La división mente/cuerpo es rotundamente negada en el sistema peirceano (cfr. Colapietro 1989).

¹¹ El carácter de «ley» de la continuidad, es en el sentido de principio regulativo y de ningún modo rígido; es decir ninguna acción mental parece ser necesaria o invariable y la incertidumbre le es inherente; lo contrario implicaría el fin de la vida intelectual.

Un hábito-creencia formado simplemente en la imaginación, como cuando considero cómo debería actuar bajo circunstancias imaginarias, afectará igualmente a mi acción real si esas circunstancias se realizaran. De este modo, cuando dices que tienes fe en el razonamiento, lo que quieres decir es que el hábito-creencia formado en la imaginación determinará tus acciones en el caso real (c1902 CP:2.148).

Tales hábitos-creencias son modificables, sustituibles por otros ante la ruptura de los mismos o cuando algo los desafía, con sus consecuentes efectos en la acción (sus consecuencias en las prácticas).

Las consideraciones generales expuestas permiten afirmar, a modo de síntesis que *el pensamiento/signo/hombre siempre mediado, temporal, histórico, procesual, radicalmente incompleto y por ello susceptible de crecimiento en continuidad (en relación con otros pensamientos/signos/hombres), se manifiesta en prácticas basadas en hábitos/creencias (flexibles, sustituibles, pero imprescindibles) formados ya en la experiencia, ya en la imaginación.*

El espacio central en la figura 1, entonces, es un espacio de *continua negociación* que oscila entre el anclaje de la ocurrencia particular a lo general y de éste a lo particular, proceso *continuo* —sometido a una ley: la de continuidad— y atravesado por los hábitos-creencias. Estimamos que es éste el ámbito en el que cabe incluir las reflexiones previas de Eco respecto a los «modos de producción sígnica». El *proceso perceptivo* que posibilita alcanzar un *juicio* perceptivo (generalizar una ocurrencia a partir del acuerdo/negociación entre TC y CN) continúa con la reconducción de lo general a ese particular ya en un proceso de tipo *interpretativo*.

A la luz de las consideraciones anteriores, los modos de producción sígnica propuestos por Umberto Eco (1975) acusan la ventaja de no intentar ser una tipología de signos, sino precisamente una tipología de *modos o maneras de producción* de los mismos en tanto *funciones* semióticas (como resultado de diferentes tipos de operaciones productivas); tipología que, si bien exhaustiva —ya que propone categorías capaces de describir funciones semióticas aún no codificadas— no pretende agotarse.

Modos de producción sígnica y tríada peirceana

Deviene necesario, a los fines de claridad expositiva, reseñar aun brevemente la tipología de los modos de producción sígnica propuesta por Eco (1975, *cfr.*

Relación tipo-espécimen	Trabajo físico requerido para producir la expresión	Reconocimiento	Ostensión	Reproducción	Invencción	Transformaciones								
	<i>Ratio difficilis</i>	Huellas		Vectores										
	<i>Ratio facilis</i>	Síntomas	Indicios	Ejemplos	Muestras		Muestras ficticias	Estilizaciones	Unidades combinatorias	Pseudo unidades combinatorias	Estímulos programados	Congruencias	Proyecciones	Grafos
	<i>Continuum por formar</i>	Heteromatórico motivado	Homomatórico	Heteromatórico arbitrario										
	Modo de articulación	Unidades gramaticalizadas preestablecidas, codificadas e hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización					Textos propuestos e hipocodificados							
Cuadro 1. Tipología de los modos de producción signica														
Reproducido y parcialmente adaptado de Eco (1975 (2000):322)														

cuadro 1) la que se despliega en un sistema que requiere una lectura en sentido horizontal y vertical. En ella, Eco articula herramientas teóricas provenientes del modelo glosemático de Hjelmslev (materia-substancia-forma del contenido, materia-substancia-forma de la expresión), nociones como las de trabajo y producción de Rossi-Landi (1968), la relación tipo/espécimen proveniente del modelo pragmaticista de Peirce como también la diferenciación entre hipocodificación propia de los textos y la hipercodificación propia de las

unidades gramaticalizadas (*cfr.* también Lotman & Uspenski 1971; Eco 1975 (2000):212).

El modelo contempla la producción de variados tipos de funciones semióticas (signos), lo que posibilita advertir su potencia analítica, particularmente ante los tipos de producción sígnica utilizados en los textos estético-artísticos visuales contemporáneos. Por otra parte, ni el trabajo requerido para producir la expresión ni la expresión producida se dan de forma pura, por el contrario, lo usual es la combinación de ambos en el proceso de producción y en el pragmático de lectura.

Entonces, conforme el cuadro 1, la producción de una expresión puede requerir diferentes formas de trabajo: I) *Reconocimiento* II) *Ostensión* III) *Reproducción* o IV) *Invencción*.

I) *El reconocimiento*, como trabajo físico requerido para generar una expresión se produce cuando un objeto o acontecimiento (en el caso puede ser una huella, un síntoma, un indicio) producido por la acción humana intencionalmente o no, es entendido por un lector (en una lectura) como expresión de un contenido determinado, ya sea gracias a una correlación codificada anteriormente o porque el lector (la lectura) plantee una posible correlación. De ahí que el modo de articulación en el caso de reconocimiento es mediante unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas o hipercodificadas¹² con diferentes modalidades de pertinentización. Asimismo, en todos los casos de reconocimiento, el *continuum* por formar será heteromatórico motivado. *i.e.* de una materia diferente al agente causal y motivado siempre por éste. Finalmente considerando la relación tipo/espécimen, el reconocimiento puede operar por *ratio facilis* o *difficilis*. En el primer caso, el tipo expresivo está formado previamente y «remite a una causa con la que ha sido vinculado sobre la experiencia más o menos codificada» (Eco

¹² La abducción es consustancial a la hipercodificación; esta consiste en la proposición de una regla adicional, a partir de una regla anterior, para una complicación particular de la regla general (Eco 1975 (2000):210). Eco cita un ejemplo de Peirce: «Una vez desembarqué en el puerto de una provincia turca; y cuando caminaba hacia la casa donde debía dirigirme, encontré un hombre a caballo, rodeado de cuatro caballeros que llevaban un baldaquín sobre su cabeza. Como el gobernador de la provincia era el único personaje al que habría podido atribuir honores de aquella clase, inferí que se trataba del gobernador. Se trataba de una hipótesis (1878 CP:2.625)».

1984);¹³ son los casos de síntomas e indicios. En el segundo a la inversa, el tipo expresivo no está previamente formado, luego «se lo modela con arreglo al tipo abstracto del contenido» (Eco 1984 (1995) 63-4), es decir de las características de la expresión se proyecta hacia atrás a las características de una clase de causas *posibles* (tomándose en cuenta las diferencias entre los caracteres del signo producido y los caracteres de la clase de productores de signos y seleccionándose aspectos pertinentes en detrimento de otros). En los casos de *ratio facilis* hay una menor dificultad para su reproducción, réplica o sustitución y en los de *ratio difficilis*, tal dificultad es mayor.¹⁴

a) Reconocer una huella es ponerla en correlación con una posible causa física; esto es, cuando observamos una determinada configuración en una superficie imprimible y la correlacionamos con determinados agentes impresores, estamos realizando un trabajo (reconocimiento) de una unidad cultural, tal la «marca de x». Ahora bien, si se considera la *relación tipo-espécimen*, tal reconocimiento de huellas es (en la propuesta de Eco) por *ratio difficilis*, es decir, la causa de la configuración en la superficie imprimible y su puesta en correlación con el agente impresor es *posible*, no necesaria y hay una dificultad mayor para su reproducción, su réplica o su sustitución.

b) Interpretar un síntoma es también ponerlo en correlación con una posible causa física pero, a diferencia de la huella, no hay en tal correlación una correspondencia punto por punto. De todos modos, entre la causa del síntoma y el síntoma (efecto) la enciclopedia registra una contigüidad, presente o pasada, *necesaria*. Su reconocimiento es por *ratio facilis*, *i.e.* el tipo expresivo está formado previamente, «remiten a una causa con la que han sido vinculados sobre la experiencia más o menos codificada» (Eco 1984). Como en el caso anterior, su modo de articulación es por unidades gramaticalizadas preestablecidas, codificadas o hipercodificadas y el *continuum* por formar es heteromatórico motivado (de materia diferente y motivado por esa materia).¹⁵

¹³ Es decir, el emisor tiene a su disposición, en su propio repertorio de conocimientos culturales, un tipo expresivo, que debe realizar concretamente como espécimen expresivo, y este tipo está ya correlacionado convencionalmente con un contenido, con una porción dada y definida del campo semántico (Eco 1979).

¹⁴ La relación tipo-espécimen por *ratio facilis* o *difficilis* puede pensarse también como menor o mayor apertura del texto.

¹⁵ *One hundred and eight [Ciento ocho]* (Nils Völker 2010) puede mencionarse como ejemplo para dar cuenta de este modo de producción signica: instalación interactiva montada en una pared (214 x 180 cm), y compuesta de bolsas de plástico que se inflan y desinflan en forma

c) El reconocimiento de indicios se produce a partir de la detección de ciertos rastros (pueden ser objetos) dejados por un agente, de modo que pueda inferirse la presencia pasada del mismo. La diferencia con los síntomas es que, entre la causa del indicio y el indicio, la enciclopedia registra una contigüidad pasada o presente *posible*. Como en el caso de los síntomas, su reconocimiento es por *ratio facilis*, es decir, remiten a *una causa con la que han sido vinculados sobre la experiencia* pero, por lo general, menos codificada que los síntomas. El *continuum* por formar, como en los dos casos anteriores es heteromatórico y motivado.¹⁶

II) Otro tipo de trabajo físico requerido para producir la expresión es la *ostensión*: ésta se produce cuando un objeto o fenómeno, producido por la naturaleza o la acción humana, existente en un mundo de hechos, es seleccionado por alguien y mostrado como la expresión de la clase de objetos de que es miembro (Eco 1975, (2000):329). Aquí Eco distingue: *a*) ejemplos, *b*) muestras y *c*) muestras ficticias, en todos ellos la correlación entre expresión y contenido está a medio camino entre *ratio facilis* y *ratio difficilis*: la dificultad para su réplica, sustitución o reproducción es mediana (no es simple, pero tampoco compleja). Y en todos ellos el *continuum* por formar es homomatórico (la expresión está formada de la misma materia que el posible referente). Finalmente, en cuanto al modo de articulación, como en el caso de reconocimiento, es entendido por un lector (en una lectura) como expresión de un contenido determinado, ya sea gracias a una correlación codificada anteriormente (unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas) o porque el lector (la lectura) plantee una posible correlación (unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas o hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización). Conforme el cuadro 1, la ostensión puede dar lugar a:

a) Ejemplos. Cuando se selecciona un objeto para expresar la clase de la que es miembro.

selectiva por la acción de un microcontrolador y dos ventiladores de refrigeración. Reacciona ante la proximidad del observador, siguiendo tentativamente los movimientos del mismo. Cuando no detecta a alguien, se reorganiza después de un rato y se reinicia suavemente la oscilación. Se presenta con una iluminación que destaca visualmente el efecto.

¹⁶ En el ejemplo citado en la nota anterior, es posible no sólo el reconocimiento de síntomas sino también de indicios: el movimiento de la obra (inflación y deflación), es indicio de la presencia de un espectador (pues los sensores se activan y comienza el ciclo de refrigeración de las bolsas).

b) Muestras. Se selecciona una parte del objeto para expresar el objeto entero y su clase.

c) Muestras ficticias o ficción del objeto por el objeto; conforme la tabla 2 pueden requerir además de la ostensión otro tipo de trabajo físico para producir su expresión, tal la reproducción. Son los casos en que hay un modelo parcialmente reproducido y parcialmente mostrado en los que, como en los ejemplos y muestras el *continuum* por formar es homomatórico (es decir, la expresión está formada de la misma materia que el posible «referente»).

III) *Reproducción* es el tercer tipo de trabajo físico requerido para producir una expresión, esto es, a) para proponer una vectorización, b) una estilización c) unidades combinatorias, d) pseudounidades combinatorias o e) estímulos programados. En todos estos casos el *continuum* por formar es heteromatórico arbitrario (es decir, la expresión está formada de una materia diferente al posible «referente», no está motivado por el vínculo causal con este sino que puede elegirse arbitrariamente). Asimismo, como la relación tipo /espécimen y el modo de articulación varía, las abordaremos en el detalle de cada caso.

a) La reproducción de vectores implica la de configuraciones que presentan marcas perceptibles de espacialidad y temporalidad; es decir, se reproducen elementos de uno o más sistemas diferentes para componer rasgos reconocibles de direccionalidad (pero también de progresión y de jerarquización). Su modo de articulación es de unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas e hipercodificadas y la relación tipo/espécimen es por *ratio difficilis*.

b) La reproducción de estilizaciones es la de expresiones que son el resultado de una convención que establece su reconocibilidad; presentan rasgos reproducibles y reconocibles convencionalmente; la relación tipo/espécimen está a medio camino entre *ratio facilis* y *difficilis* y el modo de articulación es como en el caso de los vectores, por unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas e hipercodificadas.

c) La reproducción de unidades combinatorias (como los sonidos de la lengua) preexistentes como tipos expresivos, ligados a un significado convencionalizado, presentan una mínima dificultad de réplica o sustitución, razón por la que la relación tipo/espécimen es por *ratio facilis* y presentan el mismo modo de articulación que a) y b).

d) Pseudounidades combinatorias: el trabajo físico requerido para la producción de estas expresiones está a medio camino entre la reproducción y la invención; son los casos en que el plano de la expresión aparece articulado pero el plano de contenido es impreciso; se trata más bien de señales que convocan a la atribución de un contenido, esperan ser correlacionadas con él y están disponibles para alguna posible correlación. De ahí que su modo de articulación está a medio camino entre unidades gramaticales hipercodificadas y textos propuestos e hipocodificados. De todos modos, debido a la posibilidad de réplica, substitución o reproducción, la relación tipo/espécimen es por *ratio facilis*.

e) La reproducción de estímulos programados es la de artificios expresivos que el destinatario recibe como puro estímulo, pero que desde la emisión se asocia con la necesidad de una respuesta comportamental, por lo que se los articula como elementos lingüísticos. Se trata de aquellos casos en los que el texto propone la activación de los mismos receptores que se activarían ante el estímulo «real» (Eco 1997) o, en otros términos, el texto prevé la activación de ciertos hábitos perceptivos para convocar la atención. El efecto, no obstante, no es totalmente previsible (el emisor no está totalmente seguro de la respuesta que generará en su destinatario), pues si bien propone tal activación, con ello desafía tales hábitos. Por ello la reproducción de estas expresiones se encuentra a mitad de camino entre la ejecución de un código y la producción o institución del mismo y como la anterior, es un tipo de operación semiótica mixta, a medio camino entre la reproducción y la invención. De allí que, si bien el plano de la expresión puede analizarse en unidades discretas, en el plano del contenido constituyen una nebulosa de sentidos.

IV) El último tipo de trabajo físico requerido para producir una expresión es la *invención*: «modo de producción en que el productor de la función semiótica escoge un nuevo *continuum* material todavía no segmentado para los fines que se propone, y sugiere una nueva manera de darle forma para transformar dentro de él los elementos pertinentes de un tipo de contenido» (Eco 1975(2000):347). Es la *institución efectiva* de un modo de correlacionar expresión y contenido que no tiene precedentes. De allí que se articule no como unidades gramaticalizadas sino como texto y, además, hipocodificado *i.e.* se avanza desde códigos inexistentes (o desconocidos) hasta códigos potenciales o genéricos. El trabajo es de transformación, reorganización novedosa y por ello invención de lo todavía *no dicho*, necesariamente envuelta en lo *ya dicho*. Asimismo, «es el caso más ejemplar de *rattio difficilis*, realizada en una expresión heteromatórica»

(Eco 1975(2000):347) arbitraria. Los diferentes niveles de invención (transformación) que presenta el cuadro 1, son a) congruencias o calcos b) proyecciones y c) grafos.¹⁷

a) *Congruencias o calcos*: son los casos de «dobles», textos que pueden *comprenderse* aunque no se conozca o no exista el objeto que lo motivó. La congruencia nunca es total y absoluta y se rige por las leyes de *semejanza*. Son los casos en los que algunos puntos en el espacio físico de la expresión remiten a puntos reales o virtuales en el espacio físico de un objeto real o virtual. La articulación tipo/espécimen es como en todos los casos de invenciones, por *rattio difficilis* y por lo tanto presentan dificultad para su reproducción, réplica o sustitución, pues no es posible (o es complejo) individuar un tipo de contenido.

b) *Proyecciones*: en ellas los puntos en el espacio de la expresión remiten a muy pocos y selectos puntos en el espacio de un modelo semántico toposensible; también se rigen por leyes de semejanza que es necesario aprender a reconocer. En estos casos es necesario postular un tipo de contenido (transformar hacia atrás) puesto que sólo hay un espécimen de expresión. Se trata de casos en que es posible proyectar de la nada (*v.gr.* la maqueta de un edificio) o de contenidos a los que no correspondan «referentes»; Eco da como ejemplo «la pintura de un personaje ficticio» (*cfr.* Eco 1975); ciertas fotografías y las proyecciones fílmicas podrían ingresar en este modo de producción; a diferencia de las huellas, el *continuum* no es motivado sino elegido libremente, si bien ambas regidas por *ratio difficilis*.

c) *Grafos*: casos en los que puntos en el espacio de la expresión corresponden a puntos en un modelo de relaciones no toposensibles; los grafos o diagramas propuestos por Peirce ejemplifican muy bien este caso: si bien presentan relaciones espaciales, estas no representan a otras posibles relaciones espaciales (como en el caso de las proyecciones), sino relaciones abstractas.

La percepción detenida de los modos de producción sígnica tiene la ventaja de posibilitar *un anclaje en el texto*; se trata de una especie de *escaneo* o percepción pormenorizada que avanza en la comprensión del texto, en cuanto revisa, ratifica, rectifica los hábitos-creencias en la percepción del mismo o bien da lugar a la creación de otros nuevos.

¹⁷ En el origen de toda estilización se encuentra un trabajo de invención para producir la expresión.

Pero la sola detección de estas funciones semióticas, si bien necesaria no sería suficiente; configura *un momento* en el proceso de actualización del texto a partir de la cooperación interpretativa, que posibilita una lectura (*interpretante final*).

En este despliegue (tanto horizontal como vertical) de los modos de producción sígnica en un texto, es posible formular diversos juicios perceptivos en los que los *tipos cognitivos* y los *contenidos nucleares* se encuentran en mayor o menor acuerdo, modificación o corrección y en el que ingresan también en mayor o menor medida *contenidos molares* repercutiendo así en la enciclopedia del lector y por ello en la semiosis. Asimismo, no se trata sólo de negociaciones en el nivel de los significados (noción interna a un sistema semiótico), sino también en el nivel del sentido (noción interna a los textos).

En términos peirceanos y partiendo de la concepción triádica de signo (c1893 CP2.274)¹⁸ como relación entre *representamen*, *objeto (dinámico e inmediato)* e *interpretante*, es posible advertir que parte importante del trabajo de actualización interpretativa se concentra en la detección del *objeto inmediato* de un *representamen* mediante la indagación previa en su *objeto dinámico*.¹⁹ La compleja concepción peirceana de signo, amén de su proposición como relación entre tres «términos», presenta una problematización de su *objeto* que escapa a su consideración como referente objetivo o intersubjetivo y que además se considera en un doble aspecto: exterior e interior al signo (*dinámico e inmediato* respectivamente).

Luego, es de fundamental importancia en esta propuesta, así entendida, partir de una indagación en la relación entre el *signo* o *representamen* y su *objeto*

¹⁸ «Un *Signo* o *Representamen* es un *Primero* que representa a un *Segundo*, llamado su *Objeto*, en una relación triádica genuina, y que es capaz de determinar a un *Tercero* llamado su *Interpretante*, a asumir la misma relación triádica con su *Objeto* en la cual represente al mismo *Objeto*». También «Un *Signo* o *Representamen*, es algo que está para alguien en algún aspecto o capacidad» (c1897, CP.2.228).

¹⁹ A todos los efectos, reseñamos aquí las definiciones de Peirce de ambos *objetos* del signo: en 1908 afirmaba: «es habitual y correcto distinguir entre dos objetos de un signo: el mediato exterior al signo y el inmediato, interior a dicho signo (...) El objeto mediato lo llamo objeto Dinamoide; el signo debe indicarlo mediante algún indicio; y este indicio, o su substancia, es el objeto inmediato» (Peirce (1986):105). También en 1904, en "Existential graphs" afirmaba: «(...) debemos distinguir el Objeto Inmediato, que es el objeto tal como es representado por el Signo mismo, y cuyo Ser es, entonces, dependiente de la Representación de él en el signo; y por otra parte el Objeto Dinámico, que es la Realidad que, por algún medio, arbitra la forma de determinar el Signo a su Representación» (1986):65).

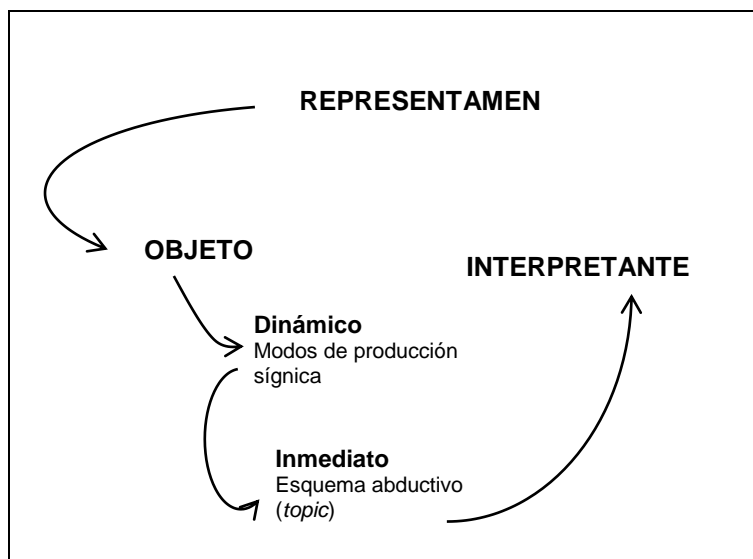


Figura 2. Modos de producción signíca y *topic* en la tríada peirceana

«exterior» o *dinámico*. Entendemos que si hay un espacio en el que deviene pertinente la convocatoria a los modos de producción signíca propuesto por Eco, es éste. Pues el *representamen* indica en el *objeto* exterior (*dinámico*) el modo de focalizar o detectar su *objeto inmediato* como esquema abductivo (*topic*), cuya expansión confluye en el *interpretante final* (lectura) (cfr. figura 2).

Retomando parte de lo expuesto en *Consideraciones previas*, los *sentidos* de los juicios perceptivos son interpretables abductivamente. Para Peirce la abducción es un caso de inferencia en la que: «(...) encontramos una circunstancia muy curiosa que podría explicarse por la suposición de que es el caso específico de una regla general, y, por tanto, adoptamos dicha suposición» (1878 CP:2.624). Esta tensión, o también «afectación estética», es ejemplificada mediante dos posibilidades a las que Eco denomina abducciones hipercodificadas e hipocodificadas. Las primeras avanzan desde códigos existentes a subcódigos más analíticos;²⁰ las segundas (hipocodificadas) avanzan desde códigos inexistentes hacia códigos potenciales o genéricos.²¹ Reside aquí la cooperación

²⁰ Cfr. 1878 CP:2.625 o algunas de las abducciones que realiza el personaje Zadig constituyen un ejemplo (Eco & Sebeok (1989):278-87).

²¹ Peirce da el ejemplo de «los diferentes sonidos emitidos por instrumentos de una orquesta (que) conmueven el oído y el resultado es una emoción musical totalmente distinta de los propios sonidos» (1878 CP: 2.643).

interpretativa y la actualización del texto: la generación de inferencias (abductivas) dispuestas a ser «comprobadas» en él, en cuanto *modelo estructural de un proceso no estructurado de interacción comunicativa* (Eco 1975 (2000):384).

En otros términos, se trata de *poner en cuestión* algunos hábitos-creencias en su caso, *contar con la solidaridad* de otros, los que confluyen (reingresan) en la formación de los tipos cognitivos (privados) contenidos nucleares (públicos) y contenidos molares (conocimientos ampliados), conformados por elementos no sólo morfológicos sino también tímicos (pasionales) y narrativos,²² cuya selección depende de criterios de pertinencia (Prieto 1975). En este movimiento la enciclopedia se reformula y con ello la semiosis se entrena y se expande.

Un ejemplo, a partir de *One hundred and eight [Ciento ocho]* de Nils Völker (2010) —ver nota 16—. pueden ser útil para ilustrar lo hasta aquí expuesto, Para un adulto (A) que concurre a un museo o galería en que tal obra pueda estar expuesta, el movimiento de inflación y deflación de las bolsas de plástico relacionado con la presencia/ausencia de un cuerpo en ese «artefacto» es un signo: es *expresión* de un sistema semiótico elemental en el cual un objeto sobre una pared en un determinado espacio, con su cartel indicador del nombre en su caso, está correlacionado con un *contenido*, tal que se trata de una «obra de arte», «producción artística», «instalación», etc. Para un niño (B) que eventualmente tiene su primera experiencia en tal espacio, antes que una expresión, es un objeto formado por bolsas plásticas con las que puede jugar acercándose o alejándose. El tipo cognitivo de A que reconoce las bolsas de plástico como signo —i.e. relación triádica, entre un *objeto* (*dinámico* cognoscible bajo la forma de *objeto inmediato*), *representamen* e *interpretante* (CP 1897 CP 2.228)— y en sus aspectos morfológicos, tímicos y narrativos, es más amplio que el de B; no obstante si se les pregunta a ambos «¿dónde están las bolsas de plástico?», indicarán el mismo lugar. Es posible admitir entonces un «nivel» de semiosis perceptiva estable y común y diferencias en el nivel interpretativo. Si *One hundred and eight [Ciento ocho]* es un «signo» para el niño B, es porque éste debió activar procesos de tipo perceptivos (percibir sustancias como

²² Eco extiende el concepto de narratividad a las imágenes; desde el punto de vista de la semiótica contemporánea, la imagen cumple con los principios narrativos: es una narración en su construcción y en su recepción, su lectura atenta implica un proceso análogo a cualquier otro proceso narrativo —es un relato por lo menos— hay una construcción consciente (en parte programada) para que produzca efectos en el lector, y el lector los recibe si puede mínimamente decodificar ese código.

formas); de igual modo, el adulto A (y supongamos que se trata de un historiador o crítico de arte) debió percibir substancias pero como formas de una expresión. Si A se decidiera a detectar los *modos de producción signica* en *One hundred and eight [Ciento ocho]*, podría afirmar que el tipo de trabajo físico para producir la expresión propuesto en la obra es la *ostensión*, en la que la relación tipo-espécimen (forma-contenido) está a medio camino entre *ratio difficilis* y *facilis* (mediana posibilidad de réplica, reproducción o sustitución, o bien mediana apertura), el *continuum* por formar (como en todos los casos de ostensiones) es de la misma materia (homomatérico), que el objeto seleccionado, es mostrado para expresar la clase de la que es miembro (bolsas de plástico, como «ejemplo») y donde el modo de articulación es de unidades hipercodificadas con alguna modalidad de pertinentización. Pero al aproximarse a *One hundred and eight [Ciento ocho]* y advertir que las bolsas modifican su movimiento de deflación e inflación, se encontrará ante una circunstancia compleja e inesperada que podrá activar en él diferentes emociones: sorpresa, temor, curiosidad, duda etc. y desatará en él un proceso abductivo en busca de una hipótesis que estabilice sus emociones y le permita alcanzar un juicio perceptivo. En esta instancia, *One hundred and eight [Ciento ocho]* es para A un texto hipocodificado en el que detecta que el trabajo físico para producir la expresión es el de *estímulos programados*; podrá precisar que las «bolsas de plástico» además son casos de ejemplos (*ostensión*) a medio camino entre la *reproducción* y la *invención*, el *continuum* por formar es heteromatérico (aire que se bombea mediante un mecanismo en las bolsas) y la relación tipo-espécimen también a medio camino entre *ratio facilis* y *difficilis*. Para detectar, en este proceso interpretativo y cooperativo un trabajo físico de *invención* para producir la expresión, deberá complejizar su «lectura» e ingresar en una serie de paseos inferenciales.

Ahora bien, para continuar con el proceso interpretativo y cooperativo sobre el carácter de tal invención para producir la expresión, es necesario —reiteramos— complejizar su «lectura» e ingresar en una serie de paseos inferenciales.

El trabajo de hipercodificación y conmutación de códigos que lleva a cabo una teoría de producción de signos, ha estado a cargo de la retórica general;²³ sus

²³ Una posibilidad en la línea de las reflexiones de Marin (1971), es destacar el carácter de *descripción verbal* de lo visual en la explicitación de los modos de producción signica y su correlación con las figuras retóricas; esto implicaría su semiotización (siempre bajo el supuesto que tales descripciones conforman un material que verbaliza la imagen y no necesariamente un metalenguaje semiótico). Esta *matriz de verbalizaciones* que median el sentido (que no implican

figuras, en cuanto usos simbólicos de base, que sobreentienden una historia textual y por ello de sentido, resultan convocadas y convocantes en esta instancia.²⁴

Resulta pertinente recordar que la retórica se ocupa de *premisas probables* —*Inventio*— (no parte de primeros principios como sí lo hacen los lógicos de identidad, no contradicción o tercero excluido) y articula sus silogismos en *entinemas* —*Dispositio*— (no opera mediante silogismos apodícticos), dando lugar a esquemas generativos o expresiones ya generadas —*Elocutio*—.

Concretamente, la *elocutio* da cuenta del trabajo de hipercodificación y conmutación de código; en efecto, las *figuras retóricas* constituyen artificios destinados a demandar la atención del lector y persuadirlo de que saque las conclusiones que se desprenden de las premisas propuestas o presupuestas (Eco 1975 (2000):388), bien mediante el uso de *expresiones ya generadas* (hipercodificaciones establecidas, aceptadas, con valor emocional fijo) o bien como *esquemas generativos* (creativos) como la metáfora. Para Eco, la transgresión del «principio de cooperación» propuesto por H. P. Grice para explicar los usos comunes del lenguaje natural,²⁵ posibilita la emergencia de la metáfora, para cuya aceptación e interpretación existen leyes pragmáticas y socioculturales; de allí que una semiótica de la metáfora «también tiene que ver con una semiótica de la cultura» (Eco 1984(1995):172). Este autor postula cinco reglas para la interpretación co-textual de una metáfora, que consideramos de interés y pertinente para la propuesta de un método de análisis de lo visual; particularmente porque la metáfora es el instrumento que «permite entender mejor el código o la enciclopedia» (Eco 1984(1995):228).²⁶

una segmentación de la imagen y conviene en su consideración como *continuum*), como también sus complejizaciones (*cf.* verbalizaciones en forma histórica, en forma filológica, Segre 1979) bien podrían considerarse a modo de interpretante final, *i.e.* ilimitadas y abiertas (Calabrese 1985 (1987):201).

²⁴ Una discusión al respecto en Migliore 2011.

²⁵ Articulados en las máximas de calidad (*haz que tu contribución a la conversación sea verdad*), de cantidad (*haz que tu contribución a la conversación sea lo más informativa posible*), de manera (*sé claro*) y de relación (*haz que tu contribución sea pertinente respecto al tema*).

²⁶ Y no al revés, *i.e.* que para entender las metáforas es necesario conocer el código (o la enciclopedia). Cabe recordar la referencia de Peirce «(...) Las metáforas exhiben el carácter representativo de un signo, trazando un paralelismo con algo diverso (c1893 CP:2.277)». En este sentido, las metáforas interesan como «instrumento de conocimiento que añade y *no que* sustituye» (Eco 1984 (1995):170).

De modo inverso al proceso de producción, el proceso de interpretación co-textual de una metáfora debería cumplir cinco reglas:

1) Constrúyase una primera representación componencial del semema metaforizador (parcial y provisional), [según su forma o aspecto (F); conforme al agente que lo produce (A); según su materia (M) y según su propósito (P)]. Al semema metaforizador lo llamaremos *vehículo*. Esta representación debe ampliar únicamente las propiedades pertinentes que sugiere el co-texto y *anestesiarse* las demás (*cf.* Eco 1979b). Esta operación constituye un primer intento de abducción.

2) Localícese en la enciclopedia (postulada *ad hoc*), otro semema que posea uno o varios de los mismos semas (o marcas semánticas) del semema vehículo, y que presenten otros semas «interesantes», [también según F, A, M y P]. Selecciónese ese semema como probable semema metaforizado (tenor). Si hay otros sememas que también podrían desempeñar esa función, llévense a cabo nuevas abducciones sobre la base de indicios co-textuales (...).

3) Selecciónese una o más de esas propiedades o semas diferentes y constrúyase sobre la base de ellos un árbol de Porfirio, tal que esos pares se unan en un nudo superior.

4) El tenor y el vehículo exhiben una relación interesante cuando sus diversas propiedades o semas se unen en un nudo comparativamente muy alto del árbol de Porfirio (...). Según estas reglas, se parte de relaciones metonímicas (de sema a semema) entre dos sememas distintos y tras verificar que existe la posibilidad de doble sinécdoque (que afectaría tanto al vehículo como al tenor) se concluye que hay sustitución de un semema por otro. Por tanto, una sustitución de semema resulta ser el efecto de una doble metonimia verificada por una doble sinécdoque (*cf.* Eco 1971) (...).²⁷

5) Sobre la base de la metáfora que guía las hipótesis, verifíquese si es posible localizar nuevas relaciones semánticas, con objeto de enriquecer más aún la capacidad cognitiva del tropo (Eco 1984 (1995):220-21).

Luego en la *matriz de verbalizaciones* a partir del recurso a las figuras retóricas, la identificación de marcas comunes permitirá establecer semejanzas que se presenten como identidades semánticas (en el caso de la metáfora) o interdependencias sémicas (metonimia); la identificación de tales marcas,

²⁷ La metáfora configura una figura retórica por excelencia a la que se podrían reconducir otras (metonimia, sinécdoque) y en este punto, de gran interés para el análisis visual en cuanto, tal como antes consignamos, permite entender mejor el código (o la enciclopedia).

dependerá de la actualización enciclopédica (y no sólo en forma de diccionario) del texto.

En otros términos, una actualización enciclopédica deberá atender a los niveles de 1) expresión y 2) del contenido del texto.

En cuanto al nivel de *expresión* implica: a) la realización de selecciones que registren las conexiones (posibilidad de relación/aparición) con otros TTCC/CCNN y CCMM pertenecientes al mismo sistema semiótico, actualizado en un cotexto, *i.e.* en relación con otros textos; b) realizar selecciones circunstanciales, las que atañen a las de enunciación y se relacionan con la identificación del género en que el texto está inscripto. El modelo de análisis incluye c) la consideración complementaria de las circunstancias de enunciación *i.e.* informaciones sobre la época, el contexto social del texto, etc. (Eco 1975, 1979b, 1997).²⁸

En cuanto al nivel del *contenido* del texto, se trata de la cooperación en la actualización de las intensiones —semántica del texto— (su estructura narrativa e ideológica, básicamente) y de las extensiones —pragmática— *i.e.* extensiones patentizadas, prevenciones y paseos inferenciales y estructuras de mundos.²⁹ Es decir, la hipercodificación y conmutación de códigos da cuenta, en definitiva, de *mundos posibles*, organizados en sistemas semánticos y disponibles para ser actualizados mediante la cooperación interpretativa.

El interés del trabajo retórico reside en la posibilidad de explicitar las *premisas probables ocultas* a nivel de la *Inventio*, como los *entinemas encubiertos* a nivel de la *Dispositio* y con ello indagar en el nivel de «manipulación» ideológica posible de un texto artístico-estético visual. En tal sentido, un texto en cuanto aserto metasemiótico puede mostrar la naturaleza contradictoria del espacio semántico al que se refiere, dando indicaciones acerca de las *premisas probables* o bien puede ocultar algunas de un modo deliberado. De igual modo puede hacerlo una *argumentación (Dispositio)* que se basa en la elección de determinadas premisas probables y oculta otras, o no considera premisas complementarias. Iguales consideraciones atañen al lector; en ello reside su trabajo de cooperación interpretativa.

²⁸ En las *expresiones ya generadas*, tales selecciones se encuentran esclerotizadas, si bien nada obsta para que se puedan modificar.

²⁹ Consideramos pertinente la inclusión de estas operaciones en la lectura de un texto visual, las que han sido planteadas por Eco en *Lector in fabula*, donde propone la posibilidad de su uso o aplicación a textos no verbales con los debidos ajustes.

Una semiótica visual debería tener como objetivo de máxima, justamente brindar las herramientas para explicitar ese doble juego y no reproducirlo, *i.e.* dar indicaciones acerca de las posibilidades de selecciones circunstanciales que atribuyen una propiedad determinada a un semema (*i.e.* un texto virtual) a cargo de un lector (o una cultura lectora) a partir de la explicitación de sus premisas probables y de las relaciones que conforma sobre ellas en una argumentación. Argumentación esta última que, habiendo partido de la especificidad de sus modos de producción signica, avance en forma *práctica* y *pertinente* en la actualización de su contenido (intensiones y extensiones).

En términos de Eco, se trataría de indagar los senderos posibles por los bosques narrativos (1994).

Para ejemplificar lo expuesto, continuamos con el breve análisis de *One hundred and eight [Ciento ocho]*. El estímulo programado demanda la atención del lector y lo induce a sacar conclusiones de las premisas propuestas o presupuestas mediante el uso de *esquemas generativos* (creativos) metafóricos. El trabajo de interpretación co-textual de la metáfora incluirá la construcción de una primera provisoria y parcial representación componencial del semema metaforizador o *vehículo* (en este caso las bolsas) según su forma o aspecto (F); conforme al agente que lo produce (A); según su materia (M) y según su propósito (P). En el caso tendríamos: *bolsas*/ F: flexible, maleable, contenedora; A: cultura; M: inorgánico; P: llenarse, vaciarse y también, contraerse, dilatarse. Conforme la segunda regla, el lector debería localizar en una enciclopedia *ad hoc*, algún semema que presente algunas marcas semánticas del semema bolsa. Y esto implica un lector inclinado a realizar en el nivel de la expresión selecciones contextuales (y cotextuales) es decir, hipótesis o suposiciones en el orden de la intertextualidad, convocando otros textos o registro de casos generales en que determinado término podría coaparecer en concomitancia con otros términos pertenecientes al mismo sistema semiótico. Nuestro lector «A» podría entonces postular «pulmón» como posible semema metaforizado (*tenor*). En tal caso, los semas que detectará serán: *pulmón*/ F: flexible, maleable, contenedor; A: Naturaleza; M: orgánico; P: llenarse, vaciarse; contraerse, dilatarse. Las oposiciones se dan en los semas cultura/naturaleza e inorgánico/orgánico. Un árbol de Porfirio de tales oposiciones, teniendo en consideración el movimiento de contracción y dilatación (selección textual pertinente, atento las características de la obra), presentaría la unión de los pares opuestos cultura/naturaleza en un nudo superior, «movimiento»; en cuanto a la oposición

inorgánico/orgánico, presenta una mayor complejidad: pues generaría los pares quietud/movimiento; muerte/vida y la unión de tales pares en un nudo superior, «mundos». Ahora bien, la obra altera su rítmico movimiento cuando un espectador se acerca y registra el cuerpo del mismo siguiendo tentativamente sus movimientos. Tal como antes consignamos, se trata de una circunstancia compleja e inesperada que podrá activar en el lector diferentes emociones: sorpresa, temor, curiosidad, duda etc. y desatará en él un proceso abductivo, en busca de una hipótesis que establezca sus emociones y le permita alcanzar un juicio perceptivo. La actualización de las *circunstancias de enunciación* lleva al lector a inferir la existencia de un mecanismo tecnológico (oculto) que genera tal dilatación y contracción y, encontrándose dispuesto a realizar actualizaciones cooperativas a nivel del contenido, podrá advertir a partir de extensiones parentizadas que de la información resultante de su cooperación en el nivel de la expresión del texto, puede realizar suposiciones acerca del *topic* (esquema abductivo) del texto: la relación (ya no sólo oposición) entre naturaleza y cultura (específicamente tecnología); supone así un mundo posible en el que la tecnología tiene propiedades comunes a la naturaleza (movimiento), pero en el que la dinámica, carácter y posibilidades de activación de tal tecnología depende de la exclusiva presencia o ausencia de un cuerpo (naturaleza). En el proceso de actualización cooperativa el lector modelo desechó algunas posibilidades, no obstante actualizables, debido a que si bien el texto no lo afirma, tampoco lo niega; *v.gr.*: si bien las bolsas son de plástico y la enciclopedia acepta que puedan ser usadas para contener basura, de afirmarlo expresamente, hubiese presentado bolsas de ese tipo (negras, verdes) o bien el movimiento de contracción y dilatación estaría originado por el ingreso y egreso de materia en estado líquido o sólido; tampoco el texto afirma (pero tampoco niega) discutir cuestiones relacionadas con el consumo (sema actualizable en el semema bolsa de plástico), pues éstas son blancas, sin inscripciones y de tamaño regular. Asimismo, el texto no parece afirmar la fragilidad del sistema tecnológico, pues de hacerlo hubiera optado por recurrir a bolsas de papel o un material con cualidades diferentes a las del plástico. Muy por el contrario, sí afirma la resistencia, maleabilidad y flexibilidad del artefacto (tecnológico). En la instancia de actualización de las estructuras ideológicas, la tecnología propuesta en el texto se presenta como un «síntoma» y como un «indicio» del «movimiento» y los «mundos» convocados por *Ciento ocho*, texto que problematiza la posibilidad de interacción entre tecnología y naturaleza interdependientes, pero también independientes, ilimitados pero no infinitos, mostrados y ocultados. Configura una reflexión metalingüística en cuanto artefacto o constructo que, para problematizar la relación

propuesta, requiere la presencia de los términos de la misma (naturaleza /tecnología) y de ese modo desafía la tradicional oposición naturaleza/cultura, sin incluir una al interior de la otra o privilegiar alguna de ellas. Una vieja discusión enunciada de un modo creativo que problematiza las posibilidades de su superación, enuncia una pregunta sobre el fondo intertextual de respuestas (y preguntas) pasadas y lanzada hacia el futuro.

Como es posible advertir, la actualización interpretativa de un texto, implica la realización de operaciones por parte de un lector modelo, cuya cooperación es en el orden de las inferencias acerca de *aquello que los textos no dicen explícitamente*, pues afirmar que un texto dice lo contrario de lo que afirma no enunciar (inclusive en lo no dicho) configura un *uso* del texto (Eco 1990, 1992, 1994).

Por otra parte, hay una débil frontera entre la máxima cooperación interpretativa y la interpretación crítica; una vez explicitadas las estrategias del texto y «contrastadas» (comprobadas) en el mismo, una interpretación crítica será aquel alto grado de cooperación en el tránsito de la mayor cantidad de *senderos* en el texto, por el cual el lector modelo no sólo da cuenta de la calidad del texto y de su efecto pragmático sino también del modo en que el texto ha sido construido y ha previsto a su lector.

Una última consideración en el orden de la reflexión bachtiniana, para quien el dialogismo es una cualidad inherente a la enunciación, de la que también es inseparable la característica de presentar siempre dos o más valoraciones (algunas evidentes, otras latentes) y una doble orientación (hacia un objeto y hacia un sujeto —u otros— interlocutores). En este horizonte teórico además, la categoría pragmática de los géneros (Bachtin 1952) gravita de un modo fundamental en la actualización interpretativa y —como el material lingüístico— son previos o dados. «Postulados», todos estos, presentes en el modelo de la cooperación textual por el que es posible actualizar el nivel de dialogicidad de un texto, *i.e.* comprenderlo, escuchar su voz (o voces en aquellos declaradamente polifónicos), entablar un diálogo (no siempre pacífico, no necesariamente contemporizador) con él, en el que se dirimen criterios de verosimilitud (Mancuso 2007), movimientos todos estos no exentos de decisiones en el orden de la ética y la responsabilidad (Bachtin 1997).

III. Discusión y reflexiones finales

La detección de los modos de producción sígnica, se presenta como una herramienta fundamental en la instancia de precisar los indicadores («señales») en el *objeto dinámico*, que conformarán el *objeto inmediato*; como ya antes destacamos implica un relevamiento sistemático, metódico, integral del texto que además cuestiona o pone a prueba nuestros hábitos perceptivos, explicita nuestros tipos cognitivos (TTCC) y contenidos molares (CCMM) y permite detectar los contenidos nucleares (CCNN) de la semiosis o conjunto de enciclopedias.

El modelo contempla, como antes destacamos, la producción de variados tipos de funciones semióticas (que no agotan las posibles),³⁰ siendo viable su funcionamiento en la producción estético-artística visual.

Por otra parte, ni el trabajo requerido para producir la expresión ni la expresión producida, se dan de forma pura, por el contrario, lo usual es la combinación de ambos en el proceso de producción y en el pragmático de lectura.

En esta instancia, puede objetarse la pretensión de novedad de esta tipología, atento su parentesco con la iconología. Eco reconoce su deuda con ella en cuanto comparte el interés de la semiótica de superar el análisis microsemiótico (a partir de unidades mínimas) de lo visual. Y en efecto, no obstante el derrotero de la iconología y las propuestas teóricas y variantes con las que se ha presentado,³¹ es innegable que la *iconología de base histórica* comparte con la semiótica el mismo interés en la estructuración de los significados; pero su resistencia a examinar la articulación entre expresión y contenido, su simbolismo intencional y cierta lectura autorcentrista, la alejan del modelo propuesto por Eco.

Luego, la pregunta que se plantea es ¿en qué medida el método iconológico (admitiendo su carácter presemiótico o semiótico) es «superado» por la propuesta de la tipología de los modos de producción sígnica? Si bien en la

³⁰ Esto es, conteste con la perspectiva teórico-metodológica desde la que se enuncia, la que afirma el carácter ilimitado (no infinito) de la semiosis. Desde esta misma perspectiva es posible también destacar cierta dificultad en ampliar un modelo tan completo y que genera interrogantes acerca de la performatividad de los hábitos, en el sentido que quizá sea necesario desafiar una posible reconducción de nuevas funciones semióticas al modelo ya establecido.

³¹ Desde la temprana formulación de C. Ripa, a la más conocida formulación de Panofsky y Saxl o la propuesta integradora de Gombrich; para un debate sobre la iconología y entre otros aspectos, sus relaciones con la semiótica, ver Bonnet (1983).

práctica suele restringirse el método iconológico a su dimensión iconográfica,³² en cuanto modelo, la tipología de los modos de trabajo sígnico presenta como cualidad diferencial el reenvío a —y *constante consideración de*— la «enciclopedia», la contemplación del modo de articulación entre expresión y contenido y la atención otorgada a la relación tipo-espécimen, cuestiones que una iconología no necesariamente se propone.

De entre estas diferencias, la noción de enciclopedia deviene central. Entendida como postulado semiótico e hipótesis regulativa, no por eso menos realidad semiótica, Eco la concibe como «el conjunto registrado de todas las interpretaciones, concebible objetivamente como la biblioteca de las bibliotecas, donde una biblioteca es también el archivo de toda la información no verbal registrada» (1984 (1995):133). Su carácter de postulado deviene de la imposibilidad de describirla en su totalidad pues, la serie de las interpretaciones es indefinida e inclasificable materialmente; considerada en su totalidad, incluye interpretaciones contradictorias, se encuentra en constante configuración y es poseída de diferentes maneras por sus usuarios (*Ibíd.*).

Claro que lo anterior no implica postular una especie de deslizamiento vertiginoso y permanente que impida la estabilidad de las enciclopedias (bibliotecas) parciales; de hecho algunas de ellas son sorprendentemente estables. La imposibilidad de su descripción lo es de *su totalidad*, pues siempre habrá sectores en situación de cambio. Tampoco implica afirmar la misma valoración y evaluación para todas las enciclopedias, pues la asimetría sígnica propia de la semiosis se impone: habrá enciclopedias privilegiadas y centrales y otras marginales y silenciadas que se mantienen en carácter de reserva dinámica; puesto que difícilmente los significados se pierdan en la semiosis de un modo irreversible,³³ siempre es posible su recuperación y traslado de lo periférico a lo central (Gramsci [1975], Lotman 1984, Mancuso 2010).

En este punto, las consideraciones planteadas por Lotman en su *modelo dinámico del sistema semiótico* (sistémico/extrasistémico; unívoco/ambivalente;

³² Particularidad que no es responsabilidad del método (o sí de hacer una lectura semiótica y deconstructiva de esta práctica). De hecho, pocos estudios iconológicos, del que *La perspectiva como forma simbólica* (1927) configura el ejemplo más acabado, se han reiterado. La tendencia es a presentar un estudio iconográfico como iconológico y no a avanzar en el análisis hasta agotarlo en el más alto nivel de descripción previsto, tal la descripción del significado de lo analizado como «documento»

³³ De hecho, si irremediablemente perdido un campo sígnico, no es posible saberlo, justamente por perdido.

núcleo/ periferia; descrito/no descrito; necesario/superfluo) (1974) son plenamente aplicables al caso.³⁴

En este modelo, la prevalencia de la enciclopedia no desestima el uso del diccionario (si bien lo admite como «artificio útil»); el destacar que sus estructuras son diferentes (marcas no ordenadas y potencialmente contradictorias en la primera; conjuntos de ellas lo más jerarquizadas posibles en el segundo o bien áreas de consenso que necesaria y pragmáticamente deben presentar cierta economía), da cuenta del ámbito en el que se despliega la actualización interpretativa. Así, el detectar el modo de trabajo sígnico implicado en un texto (*i.e.* atender a las señales del *objeto dinámico* de un signo o *representamen*), esto es, identificar el trabajo físico requerido para producir la expresión como del orden del *reconocimiento*, de la *ostensión*, de la *reproducción* o de la *invención* (Eco 1975, 1984), implica una remisión constante a marcas que bien pueden identificarse con los significados de un diccionario: de hecho así parecen ser planteados por Eco, quien define cada función semiótica y la entiende como área de consenso pragmáticamente útil.

Las indagaciones de Eco, posteriores a la formulación de esta tipología y más dependientes de la lectura peirceana del proceso perceptivo, pueden ser incorporadas de un modo productivo en este temprano modelo: su planteo de 1975 (*Tratado de semiótica general*) y su relectura en 1984 (*Semiótica y filosofía del lenguaje*) parecen quedar en la detección de los modos de trabajo sígnico sin avanzar significativamente en su potencialidad, de no proceder a su integración con textos posteriores. Es decir, la articulación que aquí proponemos, es implícitamente postulada por Eco en su edificio teórico y particularmente en el período en que su lectura de Peirce deviene más activa.

Específicamente, tal tipología se evidencia en su calidad de «artificio útil» para convocar a la enciclopedia, a partir de las nociones de TTCC, CCMM y CCNN.

En esta instancia, *el texto* y *el lector* explicitan sus tipos cognitivos (privados), el acuerdo comunicativo en torno a ellos (contenidos nucleares, públicos) e intersubjetivamente (o entre conciencias) las competencias ampliadas de ambos (contenidos molares) en la semiosis (conjunto de enciclopedias).

³⁴ Planteadas como antinomias sujetas a correctivos metódicos, en la instancia de la descripción semiótica de los sistemas, devienen de interés aquí en cuanto es posible tenerlas en cuenta en la descripción de las enciclopedias, consideradas como sistemas.

En este punto, la consideración de rasgos no sólo morfológicos sino también tímicos (pasionales) que toman en consideraciones tales TTCC, CCNN y CCMM, introduce un aspecto de significativa importancia en la instancia de delinear una *semiótica de las pasiones* al interior de los desarrollos de la propuesta peirceana. El relegamiento de la misma a un ámbito de escasa pertinencia semiótica en lo visual o bien su consideración pre-semiótica excluye del análisis componentes «estructurales del texto» y de la semiosis, que por otra parte el corpus teórico peirceano contempló con la consideración de la *afección* entre conciencias.

Retornando a la relación triádica del signo, considerado entonces el objeto *dinámico* o exterior a partir de las marcas o señales, es posible ingresar al objeto interior o *inmediato* del signo. Esto es, habiendo detectado el lector el modo de trabajo sígnico, establecida la relación tipo-espécimen, el tipo de *continuum* por formar, deviene de interés su modo de articulación, pues el lector se encuentra ya con suficientes datos para determinar si se halla ante unidades gramaticalizadas preestablecidas, codificadas e hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización o bien ante *textos* propuestos e hipocodificados. Complementariamente está en condiciones de «traducir» tales datos en un *topic*, esto es, un esquema abductivo, idea o representación mental del tema/problema del texto (Eco 1979b (1999):125-131).

La utilidad del *topic* es la de disciplinar la semiosis y orientar la dirección de las posibles actualizaciones; se trata de una inferencia abductiva,³⁵ estrictamente es una hipótesis acerca del texto que además fija así sus límites, pues es el texto el que orienta a la detección/reconstrucción del *topic* (o bien, «la constratación» de la hipótesis debe realizarse en el texto).

³⁵ Es decir no se trata de un razonamiento o hipótesis deductiva ni inductiva. La particularidad de la misma reside en su capacidad de realizar asociaciones creativas, que ante la anomalía o problema, concurren en una respuesta provisoria, que tiene en cuenta aspectos habitualmente no puestos en relación. Su carácter «probable» y conjetural no la torna menos plausible. Este tipo de razonamiento, de radical interés para la investigación científica formulado además en las entrañas del positivismo —la Harvard del siglo XIX— (cfr. Mancuso, 2010) es pasible de ser aplicada en los textos artísticos. Sin entrar en una disquisición acerca de las particularidades de ambos textos, el razonamiento abductivo, de tornarse un hábito (en el sentido peirceano), infunde una fuerte dimensión de creatividad en la semiosis y desde luego en las culturas. Peirce no desestima los otros tipos posibles y más conocidos de razonamiento: si a la abducción le cabe la tarea de introducir nuevas ideas, a la deducción le cabe extraer las consecuencias «necesarias y verificables» de la hipótesis y a la inducción de confirmarla experimentalmente. (cfr. Peirce 1878, Sebeok *et al.* 1979, Eco 1990).

Tal orientación puede ser dada por el título/nombre de un texto (aunque no siempre, *v.gr.* el caso de títulos engañosos que proponen un juego metalingüístico con las convenciones narrativas); otras veces es posible detectarlo en palabras claves (reiteración de sememas),³⁶ o bien mediante marcas que estratégicamente privilegian alguna. En fin se trata de «indicadores» (relevados en la detección de los modos de trabajo sígnico) que posibilitan la formulación de un *topic*, el que, en cuanto hipótesis se configura no siempre de modo lineal ni simple.

Una de las «ventajas» que presenta la detección del *topic*, es que posibilita establecer las enciclopedias convocadas; aquí los mayores o menores TTCC, CCNN y CCMM *del texto* (en esta instancia la ficción de una conciencia deviene necesaria) como los *del lector*, cobran relevancia pues en tal actualización incide el modo en que tales enciclopedias son poseídas por sus usuarios, configuran procesos de negociación y de activación de porciones enciclopédicas posibles, las que son pasibles de ser transitadas ya desde códigos existentes a subcódigos más analíticos, como también desde códigos inexistentes hacia códigos potenciales o genéricos.

De allí que una de las operaciones decisivas de este proceso sea la detección de la/s enciclopedia/s convocadas por el *topic* del texto; pues se elide así una posibilidad de base de interpretación aberrante, sobreinterpretación o clausura del texto (sin perjuicio que la misma pueda existir por otros motivos).

Focalizado el *objeto inmediato* (traducido en *topic*), nuevamente debe ponerse en relación con el signo o *representamen* para concluir en un *interpretante*. En otros términos, el proceso de actualización no puede concluir en una mera detección de la enciclopedia y el *topic* requiere una mejor precisión: su «enunciación» tiene el valor de permitir preguntas relacionadas con él; de hecho, la formulación del mismo permite anclar las preguntas posibles en las enciclopedias pertinentes y no ingresar en una deriva ilimitada con el consiguiente riesgo, reiteramos, de lectura aberrante.

Dicho de otro modo, el anclaje del *topic* en el texto debería ser firme, pero el *topic* flexible, instancia en que las figuras retóricas —en cuanto usos simbólicos de base, que sobreentienden una historia textual y por ello de sentido, tal como antes consignamos— resultan convocadas y convocantes. Tales «artificios»

³⁶Es decir en textos virtuales (potenciales textos) pues «el texto es la expansión de un semema» (Eco 1979 (1997):41).

(figuras retóricas) destinados a demandar la atención del lector y persuadirlo de que saque las conclusiones que se desprenden de las premisas propuestas o presupuestas (Eco 1975 (2000):388), bien pueden recurrir al uso de *expresiones ya generadas* (hipercodificaciones establecidas, aceptadas, con valor emocional fijo),³⁷ o bien a *esquemas generativos* (creativos) como la metáfora.

En el segundo caso, es decir en aquellos textos que presentan esquemas creativos, la consideración de las cinco reglas para la interpretación co-textual propuestas por Eco, resultan de interés en cuanto posibilitan la mejor comprensión del código o la enciclopedia (1984(1995):228).

Se trata de un proceso cuya complejidad se organiza y simplifica en su descripción (si bien su comprensión se torna algo dificultosa), que implica asimismo reenvíos de lo particular a lo general y de lo general a lo particular, pero que en las prácticas concretas de recepción funciona de un modo naturalizado. La indagación de sus particularidades es algo que atañe a la semiótica (interesada en la dinámica de significación).

Aun así, esta primera aproximación a una metodología de análisis de lo visual, se encuentra simplificada en su potencialidad. Peirce no solo complejiza el objeto (tal como aquí ha sido parcialmente expuesto) sino también el *interpretante*. En efecto, para Peirce el *interpretante* de un signo «es todo lo que el Signo produce en la Cuasimente que es el Intérprete, determinando en él una sensación, un esfuerzo o un Signo; y es precisamente esa interpretación lo que se denomina Interpretante» (Peirce (1986):65); es decir, el *interpretante* es *la lectura* (expandida, implícitamente consensuada, aceptada) de un signo.

Pero además diferencia un *interpretante inmediato* («el interpretante tal como se revela en la correcta comprensión del signo mismo»), es decir, el «significado» del Signo; uno *dinámico* («el efecto real que el Signo en tanto Signo determina realmente) y uno *final* («la manera en que el Signo tiende a representarse a sí mismo en tanto relacionado con su objeto») (Peirce (1986):65). En la metodología de análisis visual aquí presentada, nos hemos remitido al *interpretante final* por considerar que incluye los previos y además en atención al carácter de primera presentación, no obstante estimamos que residen allí posibilidades de expansión y especificación.

³⁷ V.gr. la imagen de la crucifixión (reproducen una estilización como modo de producción signica) o de banderas (reproducen unidades combinatorias).

De particular interés por sus consecuencias, resultó la función de reproducción de estímulos programados. La detección de este tipo de trabajos sígnico (*i.e.* de artificios expresivos que el destinatario recibe como puro estímulo, pero que el emisor asocia con la necesidad de una respuesta comportamental o casos en los que el texto propone la activación de los mismos receptores que se activarían ante el estímulo «real» (Eco 1997), implica la activación de ciertos hábitos perceptivos para convocar la atención. Su característica de encontrarse a medio camino entre la ejecución de un código y la producción o institución del mismo, la conforma como un tipo de operación semiótica mixta (entre la *reproducción* y la *invención*). Su lectura en los trabajos que han ensayado sólo esta tipología, tiende a «simplificarla» y presentarla como una suerte de puro efecto; del hecho de que el estímulo (reiteramos: solicitud de una respuesta comportamental) sea programado no se sigue necesariamente que deba ser notable; bien puede ser sutil, débil, imperceptible pero no por eso lo torna menos estímulo.

Consideramos esta función semiótica clave y de interés en la instancia de postular una semiótica de las pasiones: el desafío implícito a los hábitos perceptivos, lo es también a los hábitos en el sentir.

Otro aspecto de no menor importancia es la reproducción de pseudounidades combinatorias; en algún punto se torna una meta función en los límites de los modos de producción signica; pues el repertorio de unidades no está limitado de antemano, requiere una operación de selección de unidades que permita configurarse como repertorio *ad hoc* y que aspira a encontrar su límite y conformarse como unidad combinatoria.

Asimismo, algo que creemos importante destacar, es el funcionamiento más apto del método en el conjunto de textos o en la consideración de varios textos como un solo texto, lo que permite actualizaciones interpretativas de diferentes niveles.

Finalmente esta metodología, como deudora de los desarrollos del primer programa semiótico (Mancuso 2010), además de los desarrollos peirceanos recepta (entre otros aspectos) la consideración no ingenua del referente problematizada por Wittgenstein (1953), la dimensión dialógica y responsable bachtiniana (1979, 1997) y la inevitable asimetría del derecho de enunciación sígnica gramsciana (1975).

Asimismo, esta propuesta teórico-metodológica aspira a conformarse como opción (perfectible) a la dificultad de conexión —en el horizonte de la semiótica— aludida al inicio de este trabajo y, complementariamente, posibilitar una mayor y mejor fundamentación de los modos de significar de la cultura visual. ■

REFERENCIAS

- BACHTIN Michail M.
1952-53 "Problema rechevyj zhánrov", in *Literatúrnaia Uchioba*, I, 1978: 200-219; (tr.esp.: «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982: 248-93).
[1997] *Hacia una filosofía del acto ético*. De los borradores, Barcelona: Anthropos
- BONNET J
1983 *Aprés Panofsky*, París: Pandora Editions.
- CALABRESE Omar
1985 *Il linguaggio dell'arte*, Milano: Bompiani; (tr.esp.: *El lenguaje del arte*, Barcelona: Paidós, 1987).
- COLAPRIETO Vincent M.
1989 *Peirce's approach to the self: a semiotic perspective on human subjetivity*, Albany: State University of New York Press.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix
1980 *Mil Plateaux*, París: Minuit; (tr. esp.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pretextos, 2002, 5º ed.).
- ECO Umberto
1975 *Trattato di Semiotica Generale*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 2000).
1979a "Prospettive di una semiotica delle arti visive", in MUCCI E. e TAZZI F. (a cura di), *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Milano: Feltrinelli, pp. 69-83; (tr. esp.: "Perspectivas de una semiótica de las artes visuales", *Revista de Estética*, 2, 1984: 5-14).
1979b *Lector in fabula*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1999, 4º ed.).
1984 *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona: Lumen, 1990.
1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani; (tr.esp.: *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1992).
1992 *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

- 1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona:Lumen 1994).
- 1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Kant y el ornitorinco*, Barcelona: Lumen, 1999).
- ECO Umberto & SEBEOK Thomas A.
(1989) *El signo de los tres*, Barcelona: Lumen.
- ECO Umberto et. al.
(1970) *Socialismo y consolación*, Barcelona: Tusquets.
- FABBRI Paolo
1998 *La svolta semiotica*, Roma-Bari: Gius, Laterza & Figli Spa; (tr. esp.: *El giro semiótico*, Barcelona:Gedisa, 2000)
- GARRONI Emilio
1972 *Progetto di semiotica*, Bari: Laterza; (tr. esp.: *Proyecto de semiótica*, Barcelona: Gustavo Gilli, 1973)
- GRAMSCI Antonio
[1975] *Quaderni del carcere*, (a cura di Valentino Gerratana), Edizione critica dell'Istituto Gramsci, Torino: Einaudi, 4 vol.; (tr. esp.: *Cuadernos de Cárcel*, México: ERA-Universidad Autónoma de Puebla, 2001).
- GRUPO μ
1992 *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, París: Seuil.
- KLINKENBERG Jean Marie
2005 "La semiótica visual: grandes paradigmas y tendencias de línea dura", *Tópicos del Seminario. Semiótica de lo Visual*, 13:19-47.
- LOTMAN Iuri M.
1974 "Un modelo dinámico del sistema semiótico", in LOTMAN (1998): 63-80.
1981 "Semiótika kul'tury i poniatie teksta", in *Semeiotiké*, 12:3-7; (tr. esp.: "La semiótica de la cultura y el concepto de texto", in *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto I*, Madrid: Cátedra, (1996):77-82).
1984 "Acerca de la semiosfera" en LOTMAN (1996):21-42
(1996) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y de texto I*, Madrid: Cátedra.
(1998) *La semiosfera. Semiosfera de la cultura, del texto, de la conducta del espacio II*, Madrid: Cátedra
(2000) *La semiosfera. Semiótica de las artes y de la cultura III*, Madrid: Cátedra.
- LOTMAN Iuri & USPENSKI Boris A.
1971 "O semioticheskoni mehanizme kul' tury", *Trudy po znokovym sistemam*, 5, Tartu, pp. 144-166; (tr. esp.: «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», en LOTMAN Iuri M., 2000:168-193).
- MANCUSO Hugo R.
2005 *La palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires: Paidós.
2010 *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*, Buenos Aires: SB.
- MARIN Louis
1971 *Etudes sémiologiques*, París: Klincksieck; (tr. esp.: *Estudios semiológicos*, Madrid: Alberto Corazón, 1978).

- MERRELL Floyd
 (1994) "Agonística paradigmática", *Ad-Versus*, 4-6: 13-34.
- MIGLIORE Tiziana (ed.)
 2011 *Retórica del visible. Estrategia dell'immagine e significazione tra comunicazione. 1 Conferenze*, Roma: Editrice Aracne.
- NIÑO AMIEVA, Alejandra
 2011 "Ensayo de una semiótica visual en dibujos políticos de la Argentina de mediados del siglo XX", *AdVersus* (en línea), VIII, 21: 63-84 (citado 11 – 11-2016), disponible en:
 <<http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/03-VIII-21.pdf>>
- PAREYSON Luigi
 1954 *Estetica. Teoria della formatività*, Turín: Edizioni di «Filosofia».
 1966 *Conversazioni di estetica*, Milano: Mursia; (tr. esp.: *Conversaciones de estética*, Madrid: Visor: 1987).
- PEIRCE, Charles-Sanders
 1868 "Some Consequences of Four Incapacities" in PEIRCE Charles S., [1931-1958]: CP 5.264-317.
 1878 "Deduction, Induction and Hypothesis", *Popular Science Monthly*, XII, 705-18, in [1931-58] CP: 2.619-644; (tr. esp.: in PEIRCE Charles S. (1970):65-60).
 1892b "The Law of Mind", *The Monist*, 2, 1892: 533-559 (reproducido en PEIRCE Charles S., [1931-1958], CP 6.102-163; también en PEIRCE (1988): 251-278).
 1893 "Evolutionary Love", *The Monist*, 3, 1893: 176-200 (reproducido en PEIRCE Charles S., [1931-1958] CP: 6.287-317).
 1887 "A Guess at the Riddle", in PEIRCE Charles S. [1931-1958], CP 1.354-416 (parcial).
 c1893 "The Icon, Index, and Symbol", in PEIRCE Charles S., [1931-1958], CP: 2.274-308.
 c1897 "On Signs (Ground, Object and Interpretant)", in PEIRCE Charles S., [1931-1958], CP: 2.227-229
 1897 "Fallibilism, Continuity, and Evolution", in PEIRCE Charles S., [1931-1958], CP: 1.141-175 (reproducido en PEIRCE Charles S. (1997): 85-99).
 c.1902 "Why Study Logic?", in [1931-1958] CP: 2.119-202; (tr. esp.: «¿Por qué estudiar lógica?», in PEIRCE (1988): 332-91).
 1904 "Cartas a Lady Welby, correo de Milford, Pensilvania, 12 de octubre de 1904", in PEIRCE Charles S. *La ciencia de la semiótica*. Armando Sercovich (ed). Buenos Aires: Nueva Visión, 1986: 85-96.
 [1929] "Gessing", *Hound and Horn*, 2, 3: 267-82, (parcialmente in CP 7.36-48 y en SEBEOK Thomas & UMIKER-SEBEOK Jean 1979 (1994):24-26, 28-30).
 [1931-58] *Collected Papers*, Cambridge: Harvard University Press [Vols. 1-6 ed. by HASTSHORNE, Ch. & P. WEISS; Vols. 7 y 8 ed. by BURKS, A.W.]
 (1970) *Deducción, inducción e hipótesis*, Juan Martín Ruiz-Werner (ed). Buenos Aires: Aguilar.
 (1986) *La ciencia de la semiótica*. Armando Sercovich (ed). Buenos Aires: Nueva Visión.
 (1988a) *El hombre, un signo. (El pragmatismo de Peirce)*, José Vericat (ed). Barcelona: Crítica.
 (1997) *Escritos filosóficos. Volumen I*. Fernando Carlos Vevia (ed). Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán.

PRIETO Luis J.

1975 *Pertinence et pratique. Essai de sémiologie*, París: Minuit; (tr. esp.: *Pertinencia y práctica. Ensayos de semiología*, Barcelona: Gustavo Gilli, 1977).

ROSSI-LANDI Ferruccio

1968a *Il linguaggio come Lavoro e come Mercato*, Milano: Bompiani.

SEBEOK Thomas

1991 "¿En qué sentido es el lenguaje un "sistema modelizante primario?", *Ad-Versus*, II, 2-3: 23-31 (republicado en *AdVersus* (en línea), II, nº 2, 2005 (citado 11-11-2016); disponible en: <<http://www.adversus.org/indice/nro2/articulos/articulo2-Thomas%20Sebeok.htm>>

SEGRE Cesare

1979 *Semiotica filologica*, Turín: Einaudi

VOLOSHINOV Valentin N./ [BACHTIN Michail M.]

1929 *Marksizm i Filosofija Jazyka*, Leningrad:Priboi; (tr. esp.: *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires: Nueva Visión,1975; *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid: Alianza,1992).