

DOS «SIGNOS»: PEIRCE Y MORRIS

ASUNCIÓN HERRERA
TERESA HONRUBIA



APROXIMACIÓN AL SIGNO: EL «SIGNO» DE PEIRCE Y EL «SIGNO» DE MORRIS

Tanto la producción de Charles S. Peirce como la de Charles Morris no se puede decir que sean breves, y menos aún sencillas. Ambos autores experimentan cambios en su pensamiento que naturalmente quedan plasmados en sus obras, y como consecuencia también su concepción del «signo» —sobre todo en Peirce— sufre modificaciones. Pretendemos simplemente realizar un análisis de las definiciones de «signo» dadas por ambos autores, seleccionando aquellas que por una u otra razón han sido o están siendo retomadas en la actualidad; nuestra intención: ofrecer un análisis claro y, en la medida de lo posible, sencillo. El *boom* de la semiótica ha llegado a tal punto que no es extraño ver el término «semiótica» ligado a la pintura, a la poesía, a las «bellas artes» en general, pero también a la comunicación, a la ética... Sin ir más lejos, el mismo Rossi-Landi¹ hace referencia al estudio de Morris centrado en la semiótica estética por oposición a una estética semiótica. Así la semiótica se convierte en el término fuerte, ostentando la primacía sobre la estética. Nuestro interés se centrará en la proyección o incidencia de una teoría de los signos en el campo artístico.

Rossi-Landi nos apunta que Morris fue el primero en referirse al proceso artístico como proceso de signos. También M. Bense² se remite al propio Morris en la *Estética* de 1954, aunque evidentemente la relación que encuentra Bense entre estética y teoría de los signos es mucho más amplia que la presentada por Morris. Pero, si nos preguntamos de dónde toma Morris esa teoría de los signos, inevitablemente vamos a parar a Peirce: es la obra de éste la fundadora de la semiótica como teoría de los signos. Por todo ello consideramos oportuna una revisión general, desde una perspectiva histórica, de las definiciones de signo para así poder acercarnos y comprender estudios posteriores de la semiótica aplicada a objetos artísticos.

Por lo dicho hasta aquí, se podría pensar en la semiótica como una teoría que en virtud de su aparente neutralidad ontológica cumpliera ese viejo «ideal» positivista de una estética general científica basada en la semiótica; pero esto no es así. Pretendemos mostrar cómo la semiótica para nada es neutral ontológicamente, sino que caben «teorías del signo» alternativas, dependiendo de la crítica ontológica que quepa hacer en cada caso; ésta es la tesis —que nosotros asumimos— defendida por Ll. X. Álvarez en *Signos estéticos y teoría*.³

Los textos de Peirce —textos fundantes— efectivamente dan pie a esas posiciones de neutralismo ontológico. Aunque evidentemente no podemos contemplar

153

ASUNCIÓN HERRERA
TERESA HONRUBIA

Licenciadas en Filosofía y miembros
del Seminario de Estética y Semiótica
de la Universidad de Oviedo.

1. Rossi-Landi, F., *Semiotica e ideologia*, Studi Bompiani, Milán, 1972.

2. Bense, M., *Zeichen und Design. Semiotische Aesthetik*, Agis, Baden Baden, 1971.

3. Álvarez, Ll. X., *Signos estéticos y teoría*, Anthropos, Barcelona, 1986.

esos textos haciendo abstracción del contexto histórico en el que se encontraba Peirce (oposición al idealismo alemán).

La pretensión de Morris de una semiótica general como «organon» de las ciencias humanas y sociales en las que se incluirían las «bellas artes», supondría un método de análisis externo al material de esas disciplinas artísticas, tratando por igual a todos sus productos: cuadros, poesías, edificios..., siendo imposible, desde este análisis, la reconstrucción de sus elementos específicos (para ello sería necesario un método interno).

Esto nos lleva, en cuanto a ontología se refiere, a la siguiente cuestión: una ciencia general que englobe la diversidad de disciplinas particulares tendría que contar con alguna ontología, sea la que sea; en caso contrario cabría preguntarse con qué derecho actúa o en qué se funda esa teoría general para aplicar el mismo método de análisis a todas las ciencias humanas y sociales.

En definitiva, hablar de una ontología neutra precisamente para defender una ciencia que se pretende general —ésta era la pretensión de Morris en cuanto a la semiótica— es del todo inaceptable.

Antes de introducirnos en el «signo» propiamente dicho, daremos unas notas sobre las teorías del conocimiento a las que estos autores se suscriben.

Peirce tiene cierta tendencia idealista donde el signo posee una naturaleza autónoma e independiente:

[...] el puro origen de la concepción de realidad muestra que su concepción implica esencialmente la noción de una comunidad, sin límites definidos y capaz de un incremento indefinido de conocimientos.⁴

Y, por otra parte, tiene una tendencia pragmática, en los últimos años, en que está más interesado en la experiencia como tal, como la entienden las ciencias naturales: depuración mayor de conceptos y una delimitación clara de las teorías de objeto y el interpretante que dan base a una teoría de los signos ya adelantada. No obstante, mantiene la concepción de la realidad como aquello que hace verdadera una opinión.

En Morris⁵ se une pragmatismo y empirismo lógico (logicismo). Aparece claramente un rechazo de toda filosofía de carácter especulativo. El empirismo lógico tiende a la adopción de una doctrina conductista o semiconductista. Así, Morris adopta cosas del conductismo, pero siempre entendido en un sentido próximo al pragmatismo, llegando a establecer la distinción entre dos tipos de semiótica:

- La mentalista (psicológica), según la cual el intérprete del signo es el espíritu y el interpretante un concepto.

- La conductista, según la cual el intérprete es un organismo y el interpretante una secuencia conductista.

La semiótica defendida por Morris es, pues, la conductista. Expuestas de forma sucinta las teorías del conocimiento de los autores que estudiamos, pasamos a las categorías de la semiótica propiamente dichas.

¿Qué podemos decir de la teoría de Morris en relación con la teoría del conocimiento de Peirce (dentro de la cual incluiremos su estudio de las categorías)? ¿Qué supone el pragmatismo más avanzado que conduce directamente al conductismo de Morris frente a Peirce?

En un principio parecería oportuno manifestar la diferencia encontrada entre el pragmatismo conductista de Morris y la teoría de las categorías de Peirce. El estudio de la «primeridad» (leyes psíquicas), de la «segundidad» (leyes físicas) y de la «terceridad» (incluye la concepción de la mediación, aquello que pone en relación un primero y un segundo) conduce a Peirce en su última etapa a una «ontología neutra» (independencia entre las leyes físicas y psíquicas). El campo semiótico es en el que podemos estudiar las tres categorías sin que ninguna de ellas pierda su independencia. En una de sus últimas formulaciones Peirce nos presenta una «terceridad» como la relación triádica que encontramos entre un signo, su objeto y el pensamiento interpretante; en este sentido podemos ver la obra *Fundamentos de la teoría de los signos* de Morris como capaz de recoger este ámbito de la «terceridad» como relación triádica frente a su obra *La significación y lo significativo*, donde parece recoger el pragmatismo (pragmaticismo) de Peirce; las dimensiones de la acción determinarán todo el análisis de su obra; este pragmatismo parece, a su vez, «chocar» con la teoría de los tres universos o categorías presentadas por Peirce. La «ontología neutra» de Peirce frente a cualquier dualismo parece ser rechazada por Morris. El pragmatismo le ha conducido incluso al olvido del papel prioritario de una «terceridad» como relación triádica. De este modo separa significación/valor, llegando a olvidar también la división tripartita kantiana que tanto había influido en el mismo Peirce.⁶

Nos centramos en una primera definición de signo. Empezando por Peirce, el problema es que tiene numerosas definiciones de signo. Aunque el criterio pueda ser criticable, solventamos la cuestión citando en primer lugar la que consideramos más intuitiva, una de las más citadas y además —como expondremos a continuación— muy relacionada con la ofrecida por Morris en *Fundamentos de la teoría de los signos*.

Peirce nos dice lo siguiente del signo:

una lección. Tiene que desarrollarse en la mente [...], se necesita largo tiempo para que el fruto madure [...]. En Kant, llegan en su enfoque a la lucidez» (Peirce, Ch. S., *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1931-35, pp. 1521-1522).

4. Kloesel, C. J. W. (ed.), *Writings of Charles Peirce*, 1968.

5. Morris, Ch. W., *Foundations of the Theory of Signs*, University of Chicago Press, Chicago, 1938. (Trad. española: *Fundamentos de la teoría de los signos*, Paidós Comunicación, n.º 14, Barcelona, 1985.)

6. «Pobre es la noción de las categorías que puede transmitirse en

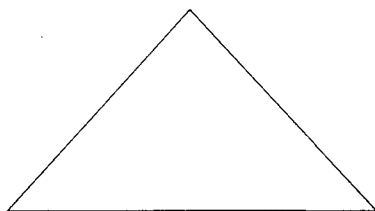
Un signo, o representamen, es algo que está para alguien en lugar de algo en algún respecto o capacidad.⁷

Esta definición nos conduce a la dada posteriormente por Morris:

S es un signo de D para I en la medida en que I tome en consideración D en virtud de la presencia de S.⁸

Ambas definiciones nos remiten al típico triángulo semiótico, si bien es cierto que la de Morris tiene una presentación más formal que la de Peirce. De todas formas, el proceso semiótico está ahí relacionando tres o cuatro factores que constituyen un rasgo característico de este tipo de procesos.

1. Representamen = Vehículo signico = Signo



2. Objeto = «Designatum»
o «Designata»

3. Interpretante

Éste es el triángulo semiótico de Pierce, al que hemos superpuesto la terminología morrisiana.

Aunque la yuxtaposición no coincide plenamente, la usaremos un poco como instrumento pedagógico para ver las similitudes entre ambas terminologías.

T. PEIRCE

T. MORRIS

- | | | |
|--------------------------|---|------------------|
| 1. Representamen o signo | ≡ | Vehículo signico |
| 2. Objeto | ≡ | «Designatum» |
| 3. Interpretante | ≡ | Interpretante |

La equivalencia parece evidente en el análisis de la relación OBJETO/SIGNO - «DESIGNATUM»/VEHÍCULO SÍGNICO (1 y 2). Para ambos no es necesaria la existencia real del objeto o «designatum» para el propio proceso semiótico:

La palabra «signo» será usada para señalar un objeto perceptible o solamente imaginable o aun en cierto sentido inimaginable.⁹

Un signo debe tener un «designatum»; y, sin embargo, obviamente, no todo signo se refiere en la práctica a un objeto real.¹⁰

Queremos señalar el error al que nos conduciría el considerar ambas terminologías plenamente idénticas. En los pasajes anteriormente citados aparecen térmi-

nos como «objeto perceptible», «objeto existente», «objeto inimaginable»..., que no son términos que se caractericen precisamente por su claridad, sino que, más bien, su nota sería la ambigüedad y que fueron caballo de batalla en las teorías lingüísticas iniciadas ya a principio de siglo (Frege, Meinong, Russell...), pero el análisis de estas matizaciones supondría revolver presupuestos que nos desviarían del propósito de este artículo. Por tanto, supondremos que la idea o ideas que subyacen a estas definiciones son semejantes.

Ahora bien, la diferencia se nos presenta en el tercer término (INTERPRETANTE), a causa del pragmatismo sostenido por Peirce frente al conductismo de Morris.

En *Fundamentos de la teoría de los signos*, Morris, manteniendo su posición conductista, reduce sin más el interpretante al intérprete. Morris tomará en cuenta fundamentalmente el interpretante de Peirce en cuanto hábito de la acción:

Charles S. Peirce, cuyo trabajo no tiene parangón en la historia de la semiótica, llegó a la conclusión de que, en último término, el interpretante de un símbolo ha de buscarse en un hábito y no en la reacción fisiológica inmediata que el vehículo signico evocó o en las imágenes o emociones concomitantes.¹¹

El conductismo de Morris considera necesario reducir sin más el mentalismo presente en determinados escritos de Peirce; el sentido de este rechazo es obvio en el siguiente pasaje de Morris, que presentamos como concluyente:

El intérprete de un signo es un organismo; el interpretante es el hábito del organismo de responder, a causa del vehículo signico, a objetos ausentes relevantes para una problemática situación actual como si éstos estuvieran realmente presentes.¹²

Estos rasgos de la dimensión pragmática de Morris son sacados por el propio Morris no sólo del pragmatismo de Peirce, sino también de la línea pragmatista de George H. Mead y del instrumentalismo de John Dewey, instrumentalismo presentado por Morris como la versión generalizada del énfasis pragmatista en el funcionamiento instrumental de los signos.

Esta postura parece enfrentarse con una interpretación peirceana donde el intérprete no ocupa un lugar prioritario. Es decir, un signo es alguna cosa que es posible interpretar, de la que hay algún interpretante posible. Así nos lo explica Peirce:

Se dirige [el signo] a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizás aún, más desarrollado. A este signo creado, yo lo llamo el Interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su Objeto. Representa este Objeto no en todos sus aspectos, sino con referencia a una idea que

7. Peirce, Ch. S., *op. cit.*, p. 2228.

8. Morris, Ch. W., *op. cit.* (trad. española p. 28).

9. Peirce, Ch. S., *op. cit.*, p. 2230.

10. Morris, Ch. W., *op. cit.* (trad. española p. 29).

11. Morris, Ch. W., *op. cit.* (trad. española p. 69).

12. Morris, Ch. W., *op. cit.* (trad. española p. 70).

he llamado a veces del Fundamento del Representamen.¹³

El predominio del intérprete frente al interpretante en el caso de Morris permite que la conducta sea el núcleo principal de la semiosis.

Así pues, salvando la distancia que media entre la concepción pragmatista de Peirce y la conductista de Morris, la cuestión queda así: la concepción de la semiótica como teoría de los signos presentes en los trabajos de Peirce deja huella en la obra de Morris, quien posteriormente elaborará algunas de esas ideas con el propósito de cumplir el ideal de los positivistas lógicos (una sola ciencia). Por tanto, la función que ambos le asignan a la semiótica es la misma.¹⁴

INCIDENCIA EN EL CAMPO ARTÍSTICO

NIVEL TEÓRICO

Los estudios semióticos de Morris han servido de guía y orientación a estudios posteriores en muy diferentes ramas.

De estos análisis creemos interesante el realizado por Max Bense, quien en *Estética de la información*¹⁵ con-
156
juga la «semiótica estética» y la «estética informacional». Es precisamente la primera de ellas la que tiene como punto de partida y referencia la obra de Charles S. Peirce y fundamentalmente el análisis posterior, en el propio campo estético, realizado por Charles W. Morris. La teoría de Bense profundiza en el tema y le da un sentido más amplio frente a un Morris que redujo todo signo estético al signo icónico:

Signo icónico es aquel que denota un objeto que tiene algunas propiedades que el mismo signo posee. Así, el dibujo de un centauro es un signo icónico en este sentido.¹⁶

No trataremos la «estética informacional» propiamente dicha, si bien si analizaremos posteriormente la parte primera, dedicada a la «semiótica estética».

Como hemos dicho, Morris puede ser considerado como el introductor de una «semiótica estética» cuyo alcance y relevancia deben ser subrayados. Con este fin citamos la obra de Ferruccio Rossi-Landi *Semiótica e ideología*; en ella hace hincapié en la necesidad de diferenciar una «semiótica estética» y una «estética semiótica», siendo la primera la propuesta por Morris.

Vamos a explicar un poco en qué consiste esta dife-

rencia. Como afirma Rossi-Landi, lo que Morris ha propuesto siempre no es una estética que sea semiótica, sino una semiótica como ciencia o teoría general de los signos, la cual comprende las tres dimensiones fundamentales (sintáctica, semántica y pragmática) y al mismo tiempo es estética en cuanto que se aplica al campo del arte:

No tendría que ocuparme ahora de demostrar que la obra de arte siempre es un signo, pero los argumentos de la posición contraria no me parecen convincentes.¹⁷

En tanto en cuanto la obra de arte es signo, o, al menos, incluye signos en ella, la estética, como estudio del arte, poseerá aspectos semántico y sintáctico; y en tanto en cuanto la estética trata también sobre el origen, usos y efectos de la obra de arte, tendrá su aspecto pragmático.¹⁸

En *La significación y lo significativo* aparece la obra de arte «incorporando» un valor o valores, valores que no niega que puedan estar significados en tanto en cuanto que la obra de arte es un signo. En el artículo de 1939 «Aesthetics and the Theory of Signs» mantiene la existencia en toda percepción estética de una conciencia del valor inmediata (a través del vehículo signico) y otra mediata (reflejada por el signo).

La validez de estos supuestos ya es puesta en entredicho en la obra *Signos estéticos y teoría* de Lluís X. Àlvarez, donde se reconoce la utilidad del planteamiento siempre y cuando se suponga que hay una «aprehensión directa de las propiedades de valor» que las obras de arte significan e igualmente cómo el «factum» de las artes abstractas puede desarmar estas posiciones.

Retomando a Max Bense, podemos poner como ejemplo claro y significativo de la influencia recibida de Peirce y Morris su apartado dedicado a la semiótica abstracta; citaremos este ejemplo sin extendernos en ulteriores consecuencias; aparece como muestra de una influencia sin mayores pretensiones.

Bense, tras señalar la coordinación existente en algo que se ha declarado signo, considera triádico el carácter de esta coordinación:

1. «Relación triádica del signo» (Rs) (véase la figura de la columna siguiente).

2. «Función triádica del signo», que nos determinará las tres funciones del signo (realización, comunicación y codificación).

3. Las funciones corresponderían a la «referencia del objeto», «referencia del medio» y «referencia del interpretante» respectivamente.

13. Peirce, Ch. S., *op. cit.*, p. 2228.

14. Pretendemos recalcar las semejanzas, pero sin olvidar ciertos matices diferenciadores en cuanto a la función que ambos autores otorgan a la semiótica. Así, a Peirce podríamos verlo como defensor de una ontología neutra que da paso a una nueva filosofía (semiótica), mientras Morris propugnaría una ciencia (semiótica) de las ciencias.

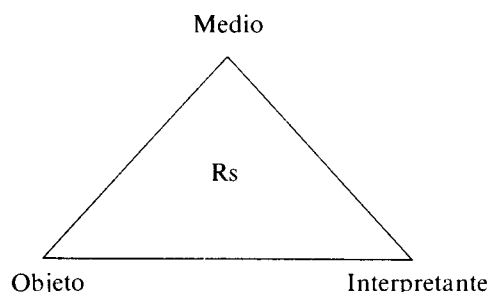
15. Bense, M., *Einführung in die informationstheoretische Aesthetik*,

Rowholt Taschenbuch, Reintek bei Hamburg, 1969. (Traducción española: *Estética de la información*, Paidós Comunicación, Madrid, 1972.)

16. Morris, Ch. W., *Signification and Significance*, Mit. Cambridge, Mass., 1963. (Trad. española: *La significación y lo significativo*, Paidós Comunicación, Madrid, 1974.)

17. Morris, Ch. W., *op. cit.* (trad. española p. 109).

18. Morris, Ch. W., *op. cit.* (trad. española pp. 107-108).



4. La aplicabilidad de los signos es condicionada por las tres «operaciones signícas» (adjunción, iteración, superización).

5. Al igual que en Morris, hablamos de «dimensiones del signo» (sintáctica, semántica y pragmática).

Sin llevar más lejos este esquema de la semiótica abstracta expuesta por M. Bense, podemos comprender de qué influencias hablábamos anteriormente.

Basta como punto concluyente citar la correcta anotación de Simón Marchán Fiz presente en la traducción del libro de Bense. Para Marchán, Bense se apoya en las consagradas «dimensiones» de Charles Morris y en las clasificaciones de los signos de Charles Peirce. De tal modo que la «dimensión sintáctica» corresponde a la «referencia de medio», la «semántica» a la «referencia de objeto», y la «pragmática» a la «referencia de interpretante».

De igual modo, cuando Bense asigna a cada referencia de la relación triádica tres «referencias semióticas precisas» (icono, índice y símbolo para la «referencia de objeto»; qualisigno, sinsigno y legisigno para la «referencia de medio»; y rema, dicente y argumento para la «referencia de interpretante»), la influencia peirceana es patente. Bense está teniendo en cuenta la famosa clasificación de Peirce de los signos.

NIVEL PRÁCTICO: MIRAR UN CUADRO, COMPRENDER UNA POESÍA

Hemos comenzado con generalidades siempre con el miedo de ser demasiado formalistas, pero también con la preocupación de recortar demasiado la teoría y luego no poder mostrar en los casos concretos los elementos de esa teoría que precisamente hacen interesantes aspectos de esa producción singular como puede ser crear un cuadro o inventar una poesía.

La elección de estas «bellas artes», no es un propósito original, sino que se debe a la reciente publicación en nuestro país de dos obras que en una u otra forma toman la teoría semiótica de Peirce como base de sus pretensiones. Nos referimos a *Los placeres del parecido* (1988) de Francisca Pérez Carreño¹⁹ y a *Semiótica y creatividad* (1988) de Ángel Herrero.

Veremos primero la obra pictórica. La pretensión de la autora de *Los placeres del parecido* es ofrecer un análisis

unitario de la interpretación de imágenes en general y de las pictóricas en concreto, proporcionándole la semiótica de Peirce esta unidad de estudio. En este caso la semiótica se toma como metodología. Recordemos ahora aquella definición primera de signo que dimos de Peirce: «aquello que está en lugar de algo para alguien», y recordemos también la clasificación de los signos en iconos, índices y símbolos. Pues bien, un cuadro es una imagen, y por tanto se acopla perfectamente a esa definición de signo; pero además es un icono, es decir, representa a algo que es necesario interpretar. De esta manera ya tenemos el triángulo semiótico. ¿Por qué es un icono?

Ya que estamos con imágenes, vamos a ejemplificar con ellas aprovechando la próxima olimpiada que se celebrará en Barcelona. Pensemos en la imagen visual que simboliza esta olimpiada. Nadie pondrá en duda que eso es una imagen, y que es también un signo (está en lugar de algo). Pero ¿qué tipo de signo será? Pues es un *símbolo* porque sólo representa, y su representación se debe a la existencia previa de una interpretación convencionalmente admitida. Todo el mundo sabe que las anillas así dispuestas son signo de olimpiada, esto es, simbolizan la Olimpiada. «Barcelona 92» es irrelevante (por supuesto, para el tema que tratamos y no como acontecimiento deportivo), es decir, no quita ni pone nada al símbolo. Incluso si por un error de imprenta se olvidasen de poner «Barcelona 92», todo el mundo lo daría por supuesto. No importa la ciudad ni el año que figure debajo de las anillas para que éstas sean «símbolo de»; de hecho, el año nunca será el mismo y las ciudades van alternándose. Además, la cuestión que ahora nos ocupa son las imágenes y no las palabras.

Si bien es cierto que las anillas en el pasado tendrían un momento de icono. En el instante de su creación sería sólo símbolo para su creador pero para nadie más; los otros tendrían que interpretar hasta que su interpretación fuese convencionalmente admitida, convirtiéndose así en símbolo para todos.

Otro ejemplo actual que nos viene a la cabeza y también relacionado con la celebración de la próxima olimpiada en Barcelona es la mascota de Barcelona 92, que es «la mascota» porque así se comunicó públicamente y, por tanto, no hay interpretación, o, mejor dicho, su interpretación es una convención admitida. Hemos quedado en que un cuadro es un icono y, por tanto, requiere interpretación. Hay dos modos de interpretar: según reglas y según hipótesis.

A los iconos les conviene la interpretación según hipótesis. Y aquí entra otra de las piezas clave que acompaña a la teoría semiótica de Peirce: la lógica abductiva, un tipo de razonamiento que sigue un proceso inverso al razonamiento deductivo (el propio de las ciencias). Para no formalizar demasiado este aspecto citaremos unos párrafos de Dewey:

Hay una confluencia de tendencias de la naturaleza humana que convierten el objeto de deseo en una realidad antecedente [...]. La imaginación se apoderó de

19. Pérez Carreño, F., *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Ed. Visor, Oviedo, 1988.

la idea de una nueva disposición de las cosas existentes que daría lugar a objetos nuevos. La nueva visión no surge de la nada, sino que emerge del ver, en términos de posibilidades, es decir, de la imaginación, cosas viejas en nuevas relaciones que sirven a un nuevo fin [...]. Los hechos se suelen observar en relación a un fin, y ese fin se representa sólo imaginativamente [...] la idea imaginativa, no personal. El mundo limitado de nuestra observación y de nuestra reflexión se convierte en universo gracias sólo a esta extensión imaginativa.²⁰

Abducir es, pues, anticiparse. Y la abducción es una de las características de toda creación. Pensar o actuar racionalmente según reglas prefijadas no es creativo. Pero todo conocimiento fue en su origen abductivo.

Se entiende ahora por qué la interpretación de una obra pictórica, como creación que es, tiene que ser según hipótesis abductivas.

Quedan muchos aspectos sin señalar de la obra pictórica, como puede ser la doble naturaleza de las imágenes: pueden asemejarse al objeto que representa y pueden connotar valores (esto último es lo que entiende Morris). También el carácter individual o general que pueden representar... En fin, quedan muchas cuestiones en las que se implican otras muchas teorías de la imagen y también otros supuestos más generales en torno a la concepción de la estética. Pero nuestro propósito era indicar que la teoría semiótica de Peirce y su definición de signo como aquello que está en lugar de algo para alguien pueden tener, y de hecho tienen, aplicaciones concretas, reproduciendo el proceso semiótico en algo particular como es una obra pictórica. La semiótica sirve en este caso como metodología que une de alguna manera los diversos aspectos que se presentan en la visión de un cuadro.

En la segunda de las obras citadas, *Semiótica y creatividad*, la pretensión del autor es

devolver a la poesía su condición de «saber» y su capacidad de significar, esto es, de referirse al mundo, a lo externo, para «raptarlo» allí donde más (se) nos reservaba.²¹

Para esta reivindicación se sirve de la teoría semiótica de Peirce pero subrayando el valor de esa lógica abductiva que es en cierto aspecto la desencadenante de la semiótica como teoría de los signos y, por otra parte, también siempre implícita en todo pragmatismo (anticipar el fin imaginativamente).

Así toda creación, como proceso semiótico, sigue siempre el orden lógico de las inferencias abductivas. Un texto poético, como creación que es, puede adoptar ese orden abductivo como fórmula general. Se parte de unos

hechos desconocidos, sorprendentes, se relacionan con la hipótesis interpretativa, y posteriormente se someten a prueba las consecuencias de esta asignación.

Lo que pretende el autor de *Semiótica y creatividad* es que la teoría de la abducción sirva ante todo para comprender un poco más la poesía, quedando en segundo lugar el valor metodológico (que sí lo tiene) de dicha teoría:

La teoría de la abducción cobra su mayor sentido, no en la aplicación escolar, no en la presunción académica de su eficacia, sino cuando nos enfrentamos a aquellos casos literarios, a aquellas alturas poéticas ante las que la crítica ha venido reconociendo el don sublime de lo casi divino, de lo humanamente inefable. Tal es el caso de la poesía de san Juan de la Cruz.²²

En la última parte de la obra hace un análisis muy interesante de la poética de san Juan de la Cruz siguiendo el orden abductivo: parte de unos hechos familiares y a la vez sorprendentes en torno a la obra del poeta, ofrece una hipótesis o generalización extraída de las razones que de ella da su propio autor, y relaciona ésta y aquéllas con la experiencia de la lectura poética...

Creemos que el lector puede formarse una idea de qué es la semiótica y para qué sirve. Su carácter general y la posibilidad de aplicaciones concretas explican en parte el *boom* actual de esta teoría.

20. Dewey, J., *Una fe común*, Losada, Buenos Aires, 1964, pp. 23-61.

21. Herrero, A., *Semiótica y creatividad. La lógica abductiva*, Ed. Ateña, Madrid, 1988, p. 164.

22. Herrero, A., *op. cit.*, p. 137.