

La semiótica de Charles Sanders Peirce

Arte, creatividad e interpretación



Marco Antonio García Martínez
(Compilador)

Biblioteca
Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

Biblioteca

LA SEMIÓTICA DE CHARLES SANDERS PEIRCE
Arte, creatividad e interpretación

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara

Rectora

Leticia Rodríguez Audirac

Secretaria Académica

Clementina Guerrero García

Secretaria de Administración y Finanzas

Octavio Ochoa Contreras

Secretario de la Rectoría

Édgar García Valencia

Director Editorial

Marco Antonio García Martínez
(Compilador)

**LA SEMIÓTICA DE CHARLES
SANDERS PEIRCE**

Arte, creatividad e interpretación



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Biblioteca
Xalapa, Ver., México
2014

Armado de forros: Enriqueta del Rosario López Andrade. Imagen de portada basada en una pintura, con técnica mixta sobre papel, de Claudia Rodríguez Dorantes

Clasificación LC:	B945.P42 S4 2014
Clasif. Dewey:	191
Título:	La semiótica de Charles Sanders Peirce: arte, creatividad e interpretación / Marco Antonio García Martínez (compilador).
Edición:	Primera edición.
Pie de imprenta:	Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 2014.
Descripción física:	150 páginas ; 21 cm.
Serie:	(Biblioteca)
ISBN:	9786075023175
Materias:	Peirce, Charles S. (Charles Sanders), 1839-1914. Filosofía estadounidense. Semiótica.
Autor secundario:	García Martínez, Marco Antonio
DGBUV 2014/14	

Primera edición, 25 de marzo de 2014

© Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz
Apartado postal 97, C. P. 91000
diredit@uv.mx
Tel/fax (228) 818 59 80, 818 13 88

ISBN: 978-607-502-317-5

Impreso en México
Printed in Mexico

*A la memoria de mi padre Alfredo García Chávez
y de tres grandes amigos: José Luis Martínez
Aguilar, Juan José Flores Rodríguez e Ignacio
García Martínez*

*Con cariño y amor fraterno a mi mamá Carmen
Martínez Echeverría, a mi esposa Claudia
Rodríguez Dorantes y a mi hijo Marco Saúl A.
García Rodríguez*

*Dedicatoria especial a Mauricio Beuchot Puente,
Nicole Everaert-Desmedt, Sara Barrena, Jaime
Nubiola y en especial a Raúl Arias Lovillo*

*A toda mi familia: hermanos, sobrinos, cuñadas
y amigos*

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento a Carlos Francisco Torralba Ibarra, director de la Facultad de Artes Plásticas, así como a Guadalupe Barrientos López, directora general del Área Académica de Artes de la Universidad Veracruzana (UV), por procurar las condiciones académicas y administrativas para un mejor desarrollo de esta propuesta. Asimismo, a Gladys Villegas Morales, Noé Capistrán, Alfredo García Martínez, Selene Álvarez Larrauri, Dolores Martínez Amilpa, Consuelo Ocampo Cano, Elvia Dolores Castillo, Carlos Palacios Aburto, Víctor Hugo Sánchez, Salvador Lorenzana Jiménez, Ángel Javier Petrilli Rincón, David Rivera y Ramón León García. Agradezco la atención y la participación de Mauricio Beuchot Puente, Jaime Nubiola, Sara Barrena y Nicole Everaert-Desmedt, por elaborar o reelaborar especialmente para esta publicación, y a invitación expresa, textos especializados en semiótica, creatividad y arte. Un agradecimiento y un abrazo a Nicole Everaert-Desmedt y a Sara Barrena por la revisión, comentarios críticos y sugerencias a los textos “Arte, escuela y sociedad: construcción social del campo del arte” y “La racionalidad dentro del proceso de creación artística: aportaciones de la semiótica y la hermenéutica analógica”. De igual manera, agradezco el apoyo de Mauricio Beuchot Puente y de Jaime Nubiola por la lectura atenta de los mismos textos, sus aportaciones críticas y sus comentarios amables. Un abrazo y mi reconocimiento a estos expertos en la semiótica peirceana.

Deseo reconocer también el apoyo e interés de los alumnos de la Facultad de Artes Plásticas, así como de amigos y familiares con los que he discutido muchas de las ideas planteadas

y que de una u otra forma han incitado esta serie de reflexiones. Valoro el apoyo y motivación de mis hermanos y sobrinos Juana, Leticia, Alfredo, Raúl, Edmundo, Hugo, José Luis, Alejandro y Alfredo García Martínez, así como de Luis Alfredo García Chillopa, Jorge Enrique Chillopa Ruiz, Edmundo Yahir y Ángel de Jesús García Hernández, Juan Diego Rodríguez Corona, Juan Daniel Morales Luengas y Abigail García Granados. Un reconocimiento a mis amigos Gabriel Landa Galindo, Efraín Torres Hernández, Zeudi Omara Chang Castro, María Antonieta Contreras Rivas, Lizet Vásquez García, Leslie Patricia Cortés Díaz, Rodolfo Baruch Maldonado, Elvia Torralva, Filiberto Aguilar Casas, María Teresa Lorena Aguirre, Anabell Argüelles Martínez, Alejandro Arriaga Suárez, Martha Sánchez Araujo, Alan Alejandro Arriaga Sánchez, Analletsin y Yeshua García Argüelles, así como Eduardo y Ricardo Aguilar Aguirre. Con sincero afecto y cariño a Ana María Luengas Corona, Marcela Rodríguez Corona, Juan Daniel Morales Espinosa, Luz María Corona Dorantes, Saturnino Muñoz Mora, Flor Chillopa Ruiz, Candelaria Hoyos Martínez, María de Jesús Granados Santibáñez y Adela Hernández.

Un agradecimiento fraterno a los maestros Agustín del Moral Tejada e Itzel García Sedano por su apoyo, cordialidad y profesionalismo en el proceso de revisión y dictaminación editorial.

PRÓLOGO

La obra de Charles Sanders Peirce, científico, filósofo y humanista de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, ha causado gran interés teórico y metodológico desde muy diversas disciplinas, entre ellas el arte y la estética. Peirce es una de las figuras más relevantes del pensamiento norteamericano, fundador del pragmatismo y padre de la semiótica contemporánea, entendida esta como teoría filosófica de la significación y de la representación.

El pensamiento de Peirce permaneció durante algún tiempo envuelto en una cierta oscuridad. El acceso a sus textos –alrededor de 80 000 páginas manuscritas– ha sido arduo, en buena medida por el marcado carácter evolutivo de su pensamiento: se dice que no estructuró una teoría propiamente dicha, sino que se corrigió constantemente y elaboró sus postulados problematizando sus pensamientos hasta límites sorprendentes. Sin embargo, en los últimos años se ha puesto de manifiesto la sistematicidad de su pensamiento, el cual se reconoce como uno de los más ricos y profundos. William James ha afirmado que las obras de Peirce son “destellos de luz deslumbrante sobre un fondo de oscuridad tenebrosa”.

Esta obra reúne los trabajos de cinco académicos de España, Bélgica y México, quienes hacen reflexiones y realizan discusiones filosóficas y artísticas a la luz del pensamiento del filósofo estadounidense. Se trata de una interesante introducción a la obra peirceana, a las posibilidades constructivas y deconstructivas del fenómeno artístico y, en esa medida, a la interrelación entre arte, educación, creatividad y filosofía.

Jaime Nubiola y Sara Barrera pertenecen al Grupo de Estudios Peirceanos (GEP) de la Universidad de Navarra, España;

Nicole Everaert-Desmedt es profesora de las Facultés Universitaires Saint Louis, de Bruselas, Bélgica; Mauricio Beuchot es miembro del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIFUNAM); y Marco Antonio García Martínez es coordinador de la Academia de Artes Visuales de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana (UV), además de propulsor y compilador del presente volumen.

La amalgama de las diversas disciplinas en las que son especialistas los autores –artistas visuales, filósofos y educadores– provee un marco de discusión y aplicación de la semiótica de Charles Sanders Peirce, encauzado con una metodología común que es propia de los estudios culturales y sociales: en un primer momento se da la mediación de la cultura y de lo simbólico como algo imprescindible para entender la realidad, y en un segundo momento, a partir de la modificación del orden simbólico establecido, se logra un nuevo conocimiento de lo real al lograr la captación de lo posible.

La semiótica está siendo revalorada en diversas universidades del país y del extranjero. Las aportaciones de Beuchot, Nubiola, Barrera y Everaert, así como de García Martínez, fundador en 2011 del Seminario de Semiótica Peirceana en la Facultad de Artes Plásticas de la UV, posibilitan una aproximación a la lectura y pueden contribuir a la información de los estudiantes, además de estimular la investigación en este campo de estudio.

Esta recopilación refrenda la vinculación de la UV con sus pares de otros países, e intenta apoyar las reformas curriculares del Modelo Educativo Integral y Flexible (MEIF), así como el Proyecto Aula de la Facultad de Artes Plásticas. El texto es una ventana que permitirá atisbar en la figura y el pensamiento de Peirce.

Raúl Arias Lovillo

INTRODUCCIÓN

La Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana se integró en 2007 al Modelo Educativo Integral y Flexible (MEIF) como parte de un proceso académico y de una serie de reformas que esta casa de estudios lleva a cabo desde 1999, con la intención de fortalecer el trabajo académico centrado en el aprendizaje, así como el desarrollo y el fortalecimiento de competencias profesionales desde un plano humano, social, profesional e intelectual.

El proceso de inserción conllevó una larga discusión en el interior de las academias y la junta académica, aunado a las actividades de planeación y propuestas académicas y curriculares del grupo de trabajo que se conforma en la institución, que integran en su mayoría maestros integrantes de la Academia de Gráfica: Alfredo García Martínez, Carlos Francisco Torralba Ibarra, Marco Antonio García Martínez, Roberto Santa Anna Torres y Carlos Palacios Aburto, entre otros.

La revisión y modificación del Plan de Estudios 1990, así como de los programas de estudio que lo conforman, permitió que desde un plano metodológico, teórico y prospectivo, se crearan las condiciones académicas para llevar a cabo un trabajo colegiado en el que se discutieron diversas posibilidades de tránsito y reformulación curricular.

El Plan de Estudios 2007 comprende tres licenciaturas: Artes Visuales, Diseño de la Comunicación Visual y Fotografía; fue aprobado en junta académica sólo en lo general. Por ello, considerando las recomendaciones planteadas en la *Guía para el diseño de proyectos curriculares con el enfoque de competencias*, UV (2005) y valorando los aportes teóricos y metodo-

lógicos impulsados con la instrumentación del Proyecto Aula en 2009 en la UV, creemos pertinente incitar y fortalecer un trabajo institucional que incida en la revisión y discusión del citado plan, así como de las experiencias educativas que lo conforman, procurando un trabajo colegiado que tienda a la formación artística de calidad, basada en competencias y que permita la formación integral de los estudiantes de la Facultad de Artes Plásticas.

La formación que recibe el alumno está centrada en el fortalecimiento de conocimientos, habilidades y actitudes, y por ello debe procurar la integración de la teoría y de la práctica dentro de la realización de proyectos formativos. Para ello, y como parte de este interés colegiado en el fortalecimiento del tránsito curricular de la institución, así como de la implementación de proyectos y estrategias formativas innovadoras como resultado del Proyecto Aula, es que se propone este texto, donde se privilegia un acercamiento semiótico como estrategia metodológica y teórica para el desarrollo integral de competencias profesionales dentro del campo de las artes. Por ello se explicitan sus fundamentos e implicaciones ontológicas, metodológicas, epistémicas y prácticas.

Dentro de la estructura curricular del Plan de Estudios 2007 se integran las experiencias educativas de Práctica Biritridimensional (licenciatura en Artes Visuales), Análisis de la Imagen (licenciatura en Diseño de la Comunicación Visual), Semiótica (Iniciación a la Disciplina en la licenciatura en Artes Visuales, Diseño de la Comunicación Visual y Fotografía), y Pedagogía de las Artes Visuales (optativa para todos los perfiles), entre otras, las cuales, desde un plano formativo, se propone que prioricen la formación artística y el estudio y valoración de la obra plástica dentro de un marco general de significación visual, entendiendo la realidad social y artística estructurada a partir de signos codificables y decodificables.

Se reconoce el trabajo y las aportaciones de los maestros a cargo de estas experiencias educativas, y este texto pretende contribuir y enriquecer el trabajo colegiado, integrando y socializando el pensamiento filosófico, lógico y semiótico del norteamericano Charles Sanders Peirce (1839-1914), con el propósito de incidir en su discusión y comprensión a fin de clarificar su aplicación y con ello su pertinencia para el análisis y la producción de obra plástica y artística.

Consideramos que dentro de los procesos de formación artística que ofrecen algunas instituciones de educación superior permea un desconocimiento de los aportes interdisciplinarios de la semiótica peirceana, así como de la producción dentro de la valoración de la obra plástica, provocando a una mezcla acrítica de perspectivas semióticas y semiológicas, que restringen su alcance y su proyección.

En ocasiones se plantea el estudio de la semiótica peirceana integrando dentro de ella, de forma vaga o ambigua y muchas veces sin una razón clara y pertinente, aportaciones de la semiología saussureana: la iconología, la retórica de la imagen o la hermenéutica, con evidentes sesgos epistemológicos y metodológicos, limitando su discusión sólo a aspectos teóricos desvinculados de la práctica artística.

En casos extremos, el estudio de la semiótica se restringe a una revisión histórica en la que el alumno se ve inmerso en una enorme cantidad de datos, los cuales lo confunden y sólo ponen en juego su capacidad de memorización y repetición de conceptos, más no lo inducen a una reflexión y a una discusión para su aplicación pertinente, coherente y consistente.

Se reconocen la disposición y el apoyo del director de la Facultad de Artes Plásticas de la UV, Carlos Francisco Torralba Ibarra, para lograr un trabajo colaborativo en esta institución, quien además reconoció, posibilitó e impulsó la integración de una perspectiva semiótica dentro de la formación artística,

promoviendo una serie de discusiones entre los maestros y alumnos interesados en estos problemas y temáticas.

Esta obra tiene su antecedente inmediato en las discusiones y reflexiones con José Luis Martínez Aguilar† y Selene Álvarez Larrauri; mención especial merecen el trabajo y las conversaciones con Salvador Lorenzana Jiménez y Óscar Luis Valerio Flandes. Fruto de este apoyo colegiado y de un interés personal se logró el acercamiento y posterior colaboración de cuatro investigadores reconocidos en el contexto nacional e internacional, expertos en la semiótica de Charles Sanders Peirce: Nicole Everaert-Desmedt, Mauricio Beuchot Puente, Sara Barrena y Jaime Nubiola.

Nicole Everaert-Desmedt es profesora de semiótica en las Facultés Universitaires Saint-Louis, de Bruselas, Bélgica; ha escrito cinco libros sobre la semiótica de Charles Sanders Peirce y su aplicación en el análisis de la obra de Rene Magritte, así como en la interpretación del arte contemporáneo y la comunicación publicitaria; ha publicado aproximadamente cien artículos en revistas y compilaciones de semiótica, y es doctora en Comunicación Social y maestra en Filosofía y Letras.

Mauricio Beuchot Puente es profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e investigador en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la misma, así como coordinador del Seminario de Hermenéutica. Ha escrito alrededor de cien libros sobre historia de la filosofía y hermenéutica filosófica; pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, nivel III, y es doctor en Filosofía por la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México.

Jaime Nubiola es profesor de Filosofía en la Universidad de Navarra, España; ha sido *visiting scholar* en las universidades de Harvard, Glasgow y Stanford; es autor de los libros *El compromiso esencialista de la lógica modal*, *La renovación pragmatista de la filosofía analítica*, *El taller de la filosofía, Peirce y el mun-*

do hispánico, Pensar en libertad, e Invitación a pensar, así como de numerosos artículos sobre filosofía del lenguaje e historia de la filosofía analítica, metodología filosófica, filosofía americana y pragmatismo. Es director de la revista *Anuario Filosófico* y desde 1994 promueve el Grupo de Estudios Peirceanos para impulsar la traducción y el estudio de la obra de Charles S. Peirce. Ha sido presidente de la Charles S. Peirce Society.

Sara Barrena es doctora en Filosofía y coordina desde 1997 las actividades del Grupo de Estudios Peirceanos de la Universidad de Navarra. Ha publicado los libros *Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios. Introducción, traducción y notas* (Cuadernos de Anuario Filosófico, 1996), *La lógica considerada como semiótica. El índice del pensamiento peirceano* (Biblioteca Nueva, 2007), *La razón creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según C. S. Peirce* (Rialp, 2007), *Charles S. Peirce. El pragmatismo* (Encuentro, 2008), *Charles S. Peirce. El amor evolutivo y otros ensayos sobre ciencia y religión* (Marbot, 2010), así como numerosas traducciones, recensiones y artículos de su especialidad en revistas de filosofía. Ha participado, además, en diversos proyectos de investigación sobre el pragmatismo y la filosofía americana.

La vinculación académica con estos reconocidos especialistas en semiótica peirceana permite la discusión y clarificación de diversas hipótesis relacionadas con la aplicación de la semiótica peirceana dentro del campo del arte; se desarrolla un trabajo académico donde se discute, entre otras cosas, la implicación de la teoría de los signos, la abducción, la significación, la interdisciplinariedad, la creatividad artística y la educación. Asimismo, y entre otras cosas, se analizan los fundamentos epistémicos y discursivos que estructuran la relación pragmática entre la abducción y la semiótica de Charles Sanders Peirce, entendiendo la abducción desde un plano metodológico; su integración provee estrategias heurísticas para el desarrollo y la

evaluación de competencias creativas dentro de la producción artística, ya que su sentido e intención, como posibilidad de sentido dentro de una realidad signifiante, incide en la mediación analógica dentro de procesos de formación y producción artística, los cuales privilegian prácticas equivocistas permeadas de sentido común, imaginación, sensación e intuición.

La obra de Charles Sanders Peirce se caracteriza por utilizar un lenguaje denso y complicado que en ocasiones ha sido objeto de malentendidos o de interpretaciones erróneas, suscitando incomprensión y desinterés. Por ello, la clarificación de la obra peirceana supone a corto y mediano plazo la socialización de sus fundamentos ontológicos, semióticos y epistémicos bajo la asesoría de expertos en el tema.

Actualmente, dentro de la Facultad de Artes Plásticas se desarrolla un trabajo de discusión y divulgación en el que se involucran maestros y alumnos de la Universidad Veracruzana (UV), como parte de la implementación del Seminario de Semiótica Peirceana, implementado en 2011, coordinado por el maestro Marco Antonio García Martínez, académico de la mencionada Facultad.

El inicio de las actividades del Seminario de Semiótica Peirceana estuvo distinguido con la conferencia magistral de Semiótica Peirceana, impartida por Nicole Everaert-Desmedt en la Galería AP de la Facultad de Artes Plásticas, seminario respaldado en mayo de 2012 con la impartición del Curso Magistral de Semiótica “Acercamiento semiótico a una obra de arte” por parte de la misma ponente. Estas actividades estuvieron respaldadas por el entonces rector de la UV Raúl Arias Lovillo, así como por la directora general del Área Académica de Artes de la misma casa de estudios, Guadalupe Barrientos López.

La semiótica de Charles Sanders Peirce. Arte, creatividad e interpretación tiene como finalidad divulgar el pensamiento y aplicación de la semiótica peirceana y, por tanto, reúne

una serie de textos elaborados expresamente o reelaborados siguiendo una línea didáctica. La organización y la selección de los textos compilados pretenden clarificar en parte esta temática. Incluye una serie de reflexiones de Mauricio Beuchot Puente (México, DF), Sara Barrena (Navarra, España), Jaime Nubiola (Navarra, España), Nicole Everaert-Desmedt (Bruselas, Bélgica) y Marco Antonio García Martínez (Xalapa, Veracruz, México).

La utilización de las categorías peirceanas en el análisis y recepción de una obra artística contemporánea, así como la claridad expositiva, son las razones que dan vigencia al ensayo y por las que se priorizó la inclusión del texto de Nicole-Everaert Desmedt elaborado en 2009. Las aproximaciones teóricas que se presentan sustentan la idea del concepto de arte entendido como totalidad signifiante, y por ello en la Facultad de Artes Plásticas de la UV pretenden sean el inicio de una serie de estudios sobre la semiótica peirceana y su aplicación en la producción artística, así como al análisis de la obra de arte. Quedan aún cuestiones metodológicas por trabajar en colectivo.

Marco Antonio García Martínez

PEIRCE E HISPANOAMÉRICA. ALGUNOS EJEMPLOS

Mauricio Beuchot

Introducción

En este ensayo trataré de puntualizar algunos rasgos de la relación de Charles Sanders Peirce con Hispanoamérica. Sin embargo, esto tendrá sus particularidades. Sólo abordaré la recepción temprana que tuvo en España, a partir de su presencia física en ella, en un viaje científico. Esa recepción temprana, en el mismo siglo XIX, es índice del interés que despertó en tierras hispanas. Asimismo, hablaré de su recepción en México, ya que este país de Latinoamérica es el que me resulta más significativo. Así, pues, primero hablaré de la presencia de nuestro autor en el país ibérico y, después, de su presencia intelectual en México en el siglo XX y principios del siglo XXI. El tomar en cuenta a España nos ayuda a ver la importancia que Peirce dio al mundo hispánico en Europa cuando viajó a ese continente. Después se verá más clara la importancia que tuvo él mismo para el país ibérico y para América Latina, concretamente para México.

En México encontramos algunas menciones tempranas de Antonio Caso; luego, de manera importante, de Arturo Rosenblueth; también, de Agustín Basave Fernández del Valle, y luego en algunos más que ya inician la recepción, bastante buena, de los tiempos recientes. Trataré de señalar algunos de esos puntos.

Peirce y España. Los orígenes

En efecto, la búsqueda de las condiciones pragmáticas de la razón fue algo que preocupó a Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo pragmatista y pragmaticista estadounidense, tal como se lee en un libro sobre su relación con España, que también tiene una extensa bibliografía de y sobre Peirce en español.¹

Jaime Nubiola se ha distinguido como uno de los principales estudiosos de Peirce en nuestra lengua. Profesor de Filosofía en la Universidad de Navarra ha formado un Grupo de Estudios Peirceanos que brinda valiosas informaciones sobre traducciones, monografías y artículos acerca del tema.

En una introducción, Nubiola expone el sentido de sus pesquisas, sobre todo en la Universidad de Harvard. Le interesa la relación de Peirce con España: sus viajes, sus opiniones sobre ella, sus contactos con personajes. Primero hace una breve semblanza de Peirce para presentar sus principales rasgos biográficos y, de esta manera, contextualizar su relación con España. Luego describe el viaje de Peirce, a sus 31 años, a la península ibérica.

Hijo de Benjamin Peirce, matemático, Charles, quien había estudiado química, trabajaba en el *Coast Survey*, que se dedicaba a estudiar la atmósfera y sus fenómenos. Por eso pudo viajar a Europa, con el fin de observar un eclipse de sol en 1870. Fue enviado por su padre con mucha antelación para hacer preparativos. Así pudo recorrer gran parte del continente, hasta Constantinopla. Luego pasó a Italia y deliberó ir a España, a lo que denominó su “correría española”.

Peirce llegó a Málaga y consideró que Marbella era un buen lugar para observar el eclipse. Con el cónsul Geary

¹ J. Nubiola y F. Zalamea, *Peirce y el mundo hispánico. Lo que C. S. Peirce dijo sobre España y lo que el mundo hispánico ha dicho sobre Peirce*, EUNSA, Pamplona, 2006, 366 pp.

hizo arreglos para proveer alojamiento a los observadores. De ahí pasó a Granada donde quedó bien impresionado por la Alhambra, pues la recordaba y citaba casi treinta años después. En sus comentarios sobre la Alhambra se pueden rastrear –dice Nubiola– algunas de sus ideas estéticas. Concretamente, el carácter matematizante de las mismas, pues compara las hipótesis con los arabescos, bellos pero sin alma.² También se expresa sobre las iglesias góticas, que ve como construcciones con un anhelo de lo más excelso.

Después viaja a Sevilla. Sobre ello hay pocos datos. Queda impresionado por la magnificencia de la catedral y le impacta la (pretendida) motivación de aquel cabildo que propuso la construcción de la misma: “Hagamos una catedral por la que las generaciones venideras nos tomen por locos”.³ Pasó por Cádiz, Jerez y Córdoba, disfrutando la arquitectónica árabe.

Hacia el 12 de noviembre llega a Madrid. Gestiona ante el vicecónsul y el secretario de la sede diplomática la atención a la expedición americana que iba para observar el eclipse del 22 de diciembre. Queda encantado con la escultura de la ninfa Eurídice, realizada por Sabino Medina. Posiblemente la vio en el Museo del Prado (ahora está en el Casón del Buen Retiro). También le gustan otros cuadros que ha visto, según dice en una carta a su madre.⁴

Varias cosas del viaje han sido investigadas acuciosamente por Nubiola, por ejemplo la lista de visitas a la Alhambra, donde quedó asentada la firma de Peirce. O la historia de los ferrocarriles, para saber por dónde hubo de pasar, etc. El eclipse fue observado por el grupo americano en Catania, Italia y en Jerez, España, a una milla, en el Olivar de Buena Vista.

² *Ibid.*, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 50.

⁴ *Ibid.*, p. 54.

Nubiola recoge varias observaciones de Peirce. Su visión de España no es muy buena, tal vez por influencias francesas. Cuando se da la guerra entre España y Estados Unidos se advierte esto, no obstante que fue una guerra demasiado breve, por la superioridad americana. Peirce se muestra antiespañol. Más interesantes que sus notas sobre el vascuence son sus contactos con científicos españoles: Carlos Ibáñez de Ibero, militar y geodesta, Ventura Reyes Prósper, matemático, y Santiago Ramón y Cajal, el célebre neurólogo. Me parece interesante su relación con Ventura Reyes, catedrático de instituto en Toledo, quien divulga por España ideas lógico-matemáticas de Peirce, pues éste le hizo llegar separatas de sus investigaciones, que aquél difundía en revistas de matemáticas.

También es interesante el recuento que Nubiola hace de autores hispánicos citados por Peirce. Destacan Séneca, Quintiliano, San Isidoro (que ya usaba la raya como negación, sobre términos). De entre los medievales cita a Averroes, Pedro Hispano y a Llull. Aprecia mucho a Hispano como una autoridad en lógica, al que vale la pena seguir estudiando a pesar de que ha quedado obsoleto. En cambio, a Llull, aunque lo considera muy perspicaz, lo ve como “loco”.⁵ También cita a Vives, como antecedente del uso de diagramas geométricos para representar proposiciones, cosa que se atribuía a Euler. Otros modernos que cita son Gaspar de Texeda (siglo XVI), Esteban Manuel de Villegas y Francisco Suárez (siglo XVII), y Vázquez Queipo y García de Galdeano (siglo XIX).

Nubiola muestra su erudición peirceana al abordar temas como el del nombre “Santiago”, que Peirce usó un tiempo, así como el del origen de Juliette, su segunda mujer, que algunos han supuesto que era gitana de origen español y él sostiene que fue

⁵ *Ibid.*, p. 129.

francesa. Se dan en anexos un escrito de Peirce sobre el monje Gerberto (supuestamente español) y un artículo de Reyes Prósper sobre ideas lógicas de Peirce y Mitchell en *El progreso matemático* del 15 de junio de 1892.

Se advierte, pues, la búsqueda afanosa de Peirce por el saber. En todas partes se procuró conocimientos y contactos con personas que se dedicaban al pensamiento. Eso hizo en su famoso viaje a España. Pero, sobre todo, nos dejó la tarea de dilucidar los fundamentos de nuestra racionalidad, o razonabilidad, pues nos heredó el dilema de que si fundamentamos la razón en motivos de la razón misma incurrimos en circularidad, en petición de principio, y si fundamentamos la razón en algo distinto de ella estamos fundamentándola en algo no racional, lo cual parece ser peor que lo primero.

Aquí sólo aludiré a lo que dice Popper al respecto, quien sostiene que en toda investigación científica están implicadas hipótesis metafísicas, como la de la regularidad de los fenómenos, esto es, las leyes físicas y de otros tipos. Entre estas suposiciones metafísicas está la confianza en la razón, en que a la razón es lo que se debe seguir en estos casos y esta es la actitud del racionalismo científico. Pero esta confianza no se puede justificar racionalmente porque nos enredaríamos en un círculo vicioso, en una gran petición de principio; se justifica en una fe en la razón que es científicamente (o racionalmente) injustificable.⁶

La recepción de Peirce en España fue, pues, muy temprana y muy rica. Hubo interés por parte de los matemáticos, que fueron también los lógicos, de esa lógica matemática que surgía. Pero también se recibieron ideas suyas sobre la ciencia,

⁶ K. R. Popper, *La lógica de la investigación científica*, Tecnos, Madrid, 1973, p. 38.

sobre el método o proceder científico, y en la actualidad ha sido también muy nutrido el trabajo sobre Peirce en España.

Peirce y México. Su recepción

En el caso de México, también abordo los orígenes de la recepción de Peirce, que son escasos y tardíos; por eso daremos algunos ejemplos de los trabajos posteriores, que ya son algo más numerosos y detallados.

En un principio, en México se han registrado publicaciones en las que se menciona más bien el pragmatismo en general, como en algunos escritos de José Vasconcelos (1882-1959), por ejemplo en su *Historia del pensamiento filosófico* (México, UNAM, 1937).

Uno de los que trabajó a Peirce en México fue el gran científico Arturo Rosenblueth (1900-1970). Oriundo del estado de Chihuahua, estudió en la capital mexicana y en Estados Unidos. Fue médico neurólogo y pionero de la cibernética, junto con Norbert Wiener y Walter Cannon. Fue colega y amigo de ambos. También trabajó en filosofía de la ciencia, sobre todo en metodología, y allí vio la importancia de la abducción peirceana o retroducción, como él la llama.

En su obra *Mente y cerebro*, de 1970, menciona la retroducción, que es la abducción, como el método para proceder en ciencia, esto es, por hipótesis y contrastaciones. Dice:

Las inferencias que, como sugirió Peirce (1876-1908, pp. 230, 368), estoy llamando retroducciones son del mismo tipo que las que Aristóteles designó como silogismos analíticos. Consisten en la búsqueda de una ley o teoría abstracta general que concuerde con un grupo específico de datos experimentales. Como mencioné en el prefacio, este método es el que ha sido empleado

para la elaboración y formulación de todas las teorías científicas importantes, ya que obviamente estas teorías no fueron ideadas por inferencias inductivas, deductivas o analógicas.⁷

Agustín Basave Fernández del Valle (1923-2005), en un artículo de 1972, habla explícitamente de Peirce.⁸ Le dedica un breve estudio, así como a otros pragmatistas. Trata del pragmatismo en general; lo expone al ocuparse de Peirce, James y Dewey, y hace una evaluación del tema. Comienza señalando el origen del pragmatismo en Peirce.⁹ Dice algo de su vida y su carácter.¹⁰ Señala su importancia para la filosofía del lenguaje y la lógica,¹¹ y hace una apretada síntesis del pensamiento de Peirce sólo en sus líneas más generales.¹² Cita la antología de Justus Buchler y dos tomos de los *Collected Papers*.

Por otro lado, en mi obra *Elementos de semiótica* (UNAM, México, 1979), viene un capítulo dedicado a Peirce, al parecer el primer trabajo de esa extensión dedicado a nuestro filósofo. Después publiqué varios artículos especializados, como: “La función del pensamiento dentro del fenómeno semiótico en Peirce y la escolástica”, en *Investigaciones Semióticas*, 4, 1984, pp. 133-144; “Ciencia, lógica e implicación en Peirce”, en *Elementos*, 2, 1985, pp. 29-31; “La filosofía escolástica en los orígenes de la semiótica de Peirce”, en *Analogía*, 5, 1991,

⁷ A. Rosenblueth, *Mente y cerebro. Una filosofía de la ciencia*, 2a. ed., Siglo XXI, México, 1971, p. 103. La edición que cita de Peirce es P. P. Wiener (ed.), *Values in a Universe of Change. Selected Writings of Charles S. Peirce (1839-1914)*, Doubleday Anchor, Nueva York, 1958.

⁸ A. Basave Fernández del Valle, “Significación y sentido del pragmatismo norteamericano”, *Diánoia*, 18, 1972, pp. 251-272.

⁹ *Ibid.*, p. 251.

¹⁰ *Ibid.*, p. 252.

¹¹ *Ibid.*, p. 253.

¹² *Ibid.*, pp. 254-256.

pp. 155-166; “Clasificación de los signos, argumentación e influencia de la escolástica en Peirce”, en *Acciones Textuales*, 3, 1993, pp. 125-140; “El realismo escolástico de los universales en Peirce”, en *Anuario Filosófico*, 29, 1996, pp. 1159-1172; y “Abducción y analogía”, en *Analogía*, 12, 1998, pp. 57-68, algunos de los cuales se reunieron en el libro monográfico *Estudios sobre Peirce y la escolástica* (Universidad de Navarra, Pamplona, 2002).¹³ Han seguido otros trabajos: “Peirce y el concepto de analogía”, en E. Sandoval (comp.), *Semiótica, lógica y conocimiento. Homenaje a Charles Sanders Peirce*, UACM, México, 2006, pp. 55-69; “Peirce y la escolástica hispánica”, en *Ánthropos*, núm. 212, Barcelona, España, 2006, pp. 160-167; “Interpretación, analogía e iconicidad”, en D. Lizarazo Arias (coord.), *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*, Siglo XXI, México, 2007, pp. 15-27, y “Analogía e iconicidad en Peirce, para la hermenéutica”, en *Studium*, XII/23, Tucumán, Argentina, 2009, pp. 29-39.

César González Ochoa sacó a la luz el libro *Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*, UNAM, México, 1986, en el que dedica mucha atención a Peirce.

Alejandro Herrera publicó “La aproximación a la verdad en Peirce”, en *Analogía*, 5, 1991, pp. 143-154. En ese mismo número, también, de Pedro Ramos, “Significado pragmático en Peirce”, pp. 101-141. Por su parte, en esa misma revista, en el año 1998 salió, de Atocha Aliseda, “La abducción como cambio epistémico: C. S. Peirce y las teorías epistémicas en inteligencia artificial”, pp. 125-144.

En 1994 se llevó a cabo en Monterrey, N. L., un congreso sobre comunicación y semiótica, al que asistí junto con Thomas

¹³ N. Conde Gaxiola, “Panorama general de la investigación sobre Charles Sanders Peirce por Mauricio Beuchot”, *Hermenéutica dialéctica transformacional, aplicada al turismo, el derecho y las ciencias sociales*, IPN-Plaza y Valdés, México, 2008, pp. 119-139.

Sebeok, Nathan Hauser, John Deely y César González. En junio de 1996 se realizaron unas Jornadas de Semiótica, organizadas por Herón Pérez de El Colegio de Michoacán, en Zamora, Michoacán, en las que hubo otras intervenciones sobre Peirce. En 1997, en Guadalajara, Jalisco, se efectuó el Congreso Campos Semióticos, organizado por Adrián Gimete Welsh. Allí hubo un simposio sobre Peirce, organizado por Jaime Nubiola, al que asistieron personalidades como Lucia Santaella, Guy Debrock, Floyd Merrell, Atocha Aliseda y otros, en el que también participé.

Fernando Carlos Vevia tradujo el volumen I de los *Escritos filosóficos* de Peirce, publicado en Zamora, Michoacán, por El Colegio de Michoacán, en 1997.

Atocha Aliseda ha estudiado con mucha profundidad el tema de la abducción en nuestro autor, materia de su tesis doctoral, publicada en 1997, e igual artículos como el ya mencionado “La abducción como cambio epistémico: C. S. Peirce y las teorías epistémicas en inteligencia artificial”, en *Analogía*, 12, 1998, pp. 125-144. También ha organizado algunas mesas redondas sobre el pensamiento peirceano.

Además, Jesús Elizondo, bajo la dirección de Jacobo Muñoz, escribió la tesis doctoral *Semiosis y acción: la teoría de los signos de Charles Sanders Peirce*, defendida en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, en 2000.

Se han organizado varios eventos sobre el pensamiento peirceano en los que he participado, sobre todo gracias a las diligencias de Édgar Sandoval, primero en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM (2004), y luego en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (2006). Como producto del primero surgió el libro E. Sandoval (comp.), *Semiótica, lógica y conocimiento. Homenaje a Charles Sanders Peirce*, UACM, México, 2006. En la Escuela Superior de Artes Plásticas de Mérida, Yucatán, se realizó otro de estos eventos, organiza-

do, entre otros, por el propio Sandoval, en marzo de 2009, en el que participé junto con Jaime Nubiola, Raymundo Mier y Raymundo Morado. Edgar Sandoval se ha colocado como un gran impulsor de la investigación sobre los textos peirceanos.

Cada vez se realizan más eventos y publicaciones sobre el pensamiento de Peirce en México. Se le reconoce la importancia que tiene para la filosofía y para otras ramas del saber. Ya hay en nuestro país una comunidad, no muy numerosa pero sí fuerte y consistente, que estudia sus textos, con lo cual se espera que llamará la atención a más estudiosos e irá creciendo con el tiempo.

Peirce y la hermenéutica analógica

En mí caso, la aportación de Peirce me permitió la construcción de una hermenéutica analógica, que es hispanoamericana porque se inspira en autores novohispanos como Las Casas, Sahagún, Vera Cruz y Mercado, hasta autores recientes como Vasconcelos, Adolfo García Díaz, Octavio Paz, Juan Carlos Scannone y Enrique Dussel. Ellos utilizaron la analogía para comprender al otro, ya sea las otras culturas, tan extrañas y diferentes que encontraban, o los acontecimientos, tanto en la sociedad como en la poesía.¹⁴ Es, pues, la hermenéutica analógica un producto hispanoamericano.

En el pensamiento de Peirce, la analogía es la iconicidad. Él divide el signo en icono, índice y símbolo. El primero es analógico, rescata semejanzas de su objeto; el segundo es unívoco, no tiene posibilidad de extravío, y el tercero es equí-

¹⁴ M. Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de la interpretación*, 4a. ed., UNAM-Itaca, México, 2009.

voco, cambia según los contextos culturales. Además, el icono o signo icónico es triple: imagen, diagrama y metáfora. La primera, a pesar de lo fiel y ajustada que sea, nunca es unívoca, y la tercera, por más poética que quiera ser, nunca podrá ser equívoca, so pena de que no se le entienda. El diagrama es el más analógico, del cual dice Peirce que oscila entre una fórmula algebraica y una buena metáfora. Tal es la amplitud, pero también la fuerza de la iconicidad, de la analogía.¹⁵

De hecho, la analogía se mueve entre la metonimia y la metáfora y por eso entendemos que el diagrama analógico oscile entre la imagen, que es muy metonímica, y la metáfora misma. La analogía o iconicidad nos da la capacidad de evitar los extremos viciosos de la univocidad o identidad pura, que es inalcanzable las más de las veces, y de la equivocidad o diferencia total, pues también es meramente inalcanzable e incomprensible para nosotros. Necesitamos algo intermedio y mediador, que no sea ni pura identidad ni mera diferencia, sino la semejanza, la cual es identidad sólo proporcional y diferencia sólo tendencial (o si se prefiere, identidad parcial y diferencia parcial también). La analogía es siempre parcial, no completa, pero suficiente.

Así, Peirce, con su reflexión sobre la iconicidad, aporta mucho a la teoría de la analogía y nos da elementos muy valiosos para la construcción de una hermenéutica analógica. De hecho tendría que ser una hermenéutica analógico-icónica y, si se nos presiona más, una hermenéutica diagramática, una diagramatología que vaya más allá de la gramatología de Derrida y que no regrese a la gramática o sintaxis lógica de los neopositivistas como Carnap. Así como Peirce con su pragmatismo o pragmaticismo se opuso al romanticismo y al positivismo de su

¹⁵ M. Beuchot, "Interpretación, analogía e iconicidad", D. Lizarazo Arias (coord.), *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*, Siglo XXI, México, 2007, pp. 15-27.

época, así nos ayuda a oponernos al nuevo romanticismo que es la posmodernidad y al nuevo positivismo que es el empirismo lógico dentro de la filosofía analítica. Pero dentro de esta misma filosofía analítica se ha dado el giro pragmatista, precisamente gracias a la utilización de Peirce por autores como Hilary Putnam, lo cual ha abierto más las posibilidades de reflexión.¹⁶ Esto es lo que pretende la hermenéutica analógica, y saca provecho de ese giro pragmático, sobre todo de las ideas de Peirce sobre la iconicidad.

Esta conciencia de que lo icónico es analógico o de que lo análogo es icónico nos da la posibilidad de trabajar con el icono, que es un signo analógico que llega a lo más profundo del hombre, por ejemplo en la antropología filosófica y en la psicología y, por lo mismo, en la filosofía moral o ética, lo mismo en la estética y en otros campos donde se necesita algo que sustituya y represente de manera paradigmática y profunda. Eso puede hacer a la filosofía un poco más significativa para el ser humano.

Por una parte, Peirce nos ayuda a evitar una hermenéutica univocista, pretendidamente clara y distinta, con interpretaciones totalmente cabales de los textos. Él criticó mucho al racionalismo cartesiano y al positivismo, por promesas no cumplidas de conocimiento exhaustivo. Pero, por otra, también nos ayuda a evitar una hermenéutica equivocista, pues él mismo señaló la posibilidad de una interpretación infinita, aunque aclaró que siempre hemos de tener un tope o límite impuesto por nuestra misma finitud y con ayuda de los demás intérpretes o miembros de la comunidad hermenéutica.

Asimismo, tuvo conciencia de la presencia de la equivocidad en el mundo en forma de vaguedad. Precisamente concebía

¹⁶ J. Nubiola, *La renovación pragmatista de la filosofía analítica*, 2a. ed., Eunsa, Pamplona, 1996, p. 115 y ss.

la investigación como restarle vaguedad, ambigüedad o equivocidad a la realidad, a nuestro conocimiento de la misma, sabiendo que nunca llegaríamos a una univocidad completa, esto es, a un conocimiento plenamente claro y distinto de lo que nos rodea. Por eso mantuvo una postura analógica, intermedia, en la que había realidad, verdad y objetividad, pero se alcanzaba sólo en parte, en porciones, según proporción.

Igualmente, Peirce señaló un instrumento conceptual muy propio de la analogía, que fue la distinción. La distinción es muy necesaria. Distinguiendo evitamos la equivocidad, pues así la aclaramos un poco y nos damos cuenta de que vamos sólo tendencialmente a la univocidad, que se nos queda siempre como un ideal. Con todo, es ya un gran logro mantenernos en esa mediación que es la de la analogía, entre la pretensión del univocismo y el desencanto del equivocismo.

Otro punto es el de la abducción. La abducción está muy basada en la analogía, en la capacidad de distinguir las semejanzas entre las cosas y reconocer los parecidos y diferencias. Lo uno conlleva lo otro. Inclusive fue confundida por algunos lógicos como una forma del argumento por analogía. Peirce reconoció la cercanía de una y otra (abducción y analogía) y, sobre todo, nos brindó un procedimiento de lanzar interpretaciones como hipótesis, como conjeturas que se pueden contrastar inductivamente con la realidad o con los textos y así tener criterios para evaluar suficientemente su objetividad.

De esta manera, Peirce ha sido muy benéfico, por muchos títulos, para la hermenéutica analógica. Primero, por su gran espíritu analógico, que manifestó en su pragmatismo, ya que éste consistió en buena parte en disminuir las dicotomías tan tajantes que suele haber en el pensamiento. Y segundo, por varias ideas, por ejemplo la iconicidad, la distinción, la abducción, la investigación como disminución de la vaguedad, etcétera.

Conclusión

La recepción de Peirce en España fue, así, muy temprana y enriquecedora. Después ha sido muy numerosa, con gran cantidad de traducciones, libros monográficos y artículos. Pero era importante señalar esta etapa primeriza, debido a la presencia del propio filósofo allí, por motivos de una expedición científica. Menos nutrida ha sido su recepción en México, pero han aparecido varios trabajos sobre su obra en estas latitudes. No pudimos referirnos a todos, solamente dimos ejemplos de estudios que se realizaron en el siglo XX y a principios del siglo XXI, y no pretendemos ser exhaustivos. Únicamente hemos registrado los que teníamos a la mano.

Pero todo esto nos indica el trabajo pujante que se está realizando a este respecto, lo que, junto con los comienzos de la recepción de Peirce en España, nos habla de la buena acogida que ha tenido nuestro autor en Hispanoamérica. Como hemos dicho al principio, sólo son unos cuantos ejemplos, faltan muchos más, pero esto nos da una muestra del trabajo que nos ocupa.

Pero una cosa es clara y la vemos al considerar la influencia de Peirce en la hermenéutica analógica, y es que el cúmulo de sus ideas cargadas de fecundidad ha sido de mucha ayuda para avanzar en el pensamiento en nuestras latitudes. A veces se ha pensado que el pragmatismo no tiene nada que ver con nuestra manera iberoamericana de pensar, pero si se considera desapasionadamente observaremos que tiene mucho que decir, al menos en ciertos niveles de la reflexión filosófica. Según decía Nietzsche, todos tenemos necesidad de ideas que nos orienten en “la pragmática de la vida”. El propio filósofo alemán ha sido visto como pragmatista en algunas historias de la filosofía, lo cual, aunque sea discutible, no deja de resultar significativo.

ARTE, ESCUELA Y SOCIEDAD: CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL CAMPO DEL ARTE¹

Marco Antonio García Martínez

Las prácticas de formación artística, junto con las de evaluación de los aprendizajes impulsadas por los maestros de las instituciones artísticas de educación superior en México, se basan en categorías de percepción e interpretación de la realidad construidas socialmente y sustentadas en un pensamiento dual y dicotómico (Alatríste Tobilla, 2009; García Martínez, 2009; García Martínez, 2011); estas categorías de percepción e interpretación conforman un esquema de pensamiento, el cual, desde un plano pragmático, avala la presencia de la subjetividad y la objetividad dentro de la práctica artística.

Esta supuesta división existente en la realidad, que los maestros han adquirido aparentemente de manera natural y con base en su experiencia, permite la presencia de dos grupos y dos percepciones paralelas y antagónicas dentro de la práctica formativa y evaluativa: 1) una percepción responde a la necesidad sentida, aunque no fundamentada, de incidir en el desarrollo y el fortalecimiento de la subjetividad del alumno, con la intención de consolidar su creatividad y en su expresión artística, y 2) otra privilegia la objetividad entendida como el seguimien-

¹ Agradezco la revisión, críticas y sugerencias de Mauricio Beuchot Puente, Sara Barrena y Nicole Everaert-Desmedt.

to puntual de reglas y procesos, con la finalidad explícita de que el trabajo de los alumnos sea de una buena calidad técnica y cumpla parámetros sintácticos (García Martínez, 2011).

Los maestros reproducen una práctica inculcada y convencionalizada que no les provoca ningún problema práctico. Cuando la realidad se comporta de esta manera hay que aplicar un pensamiento reflexivo y crítico para detectar y percibir inconsistencias, ambigüedades o contradicciones dentro de la práctica cotidiana (Perrenoud, 2010).

Los docentes fortalecen una práctica convencionalizada que incide en ambigüedades y contradicciones conceptuales o metodológicas y, por ello, en este trabajo se defiende la pertinencia de que las instituciones artísticas de educación superior inserten sus prácticas de producción artística y evaluación de los aprendizajes, así como la interpretación y el análisis de la obra plástica, dentro de una postura intersubjetiva, utilizando para ello la semiótica de Charles Sanders Peirce y la teoría social de Pierre Bourdieu, las cuales, desde un plano metodológico y epistémico, permiten analizar la realidad y los procesos creativos, entendiéndolos como posibilidades de sentido dentro de reconstrucciones analógicas entre la subjetividad y la objetividad.

Con esta integración se pueden construir puntos de discusión analíticos y sensitivos alrededor de la temática y de la problemática del campo del arte, así como de los procesos formativos que al interior de las instituciones de educación superior, como formadoras de artistas o profesionales de las artes plásticas, fortalecen y consolidan una percepción crítica y reflexiva que permite cuestionar los parámetros de formación artística convencionalizados y, con ello, complementar lo que se hace y comprender a partir de qué se hace (Perrenoud, 2010; Álvarez Larrauri, 2000).

La presencia de un pensamiento dual y dicotómico implica dos perspectivas diferenciadas en la que lo dual se entiende como un par de opuestos que, como aspectos de la realidad o

conceptualización de ella, abarca dos posturas que se complementan o que se pueden llegar a complementar, dependiendo algún tipo de interés o finalidad (teoría-práctica, subjetivo-objetivo, luz-oscuridad, sujeto-objeto), lo cual puede ser desde un plano material, teórico o epistémico.

Lo dicotómico, de acuerdo a Cortés Morato y a Martínez Riu (1996), se concibe como una “manera simple de dividir o clasificar conceptos que consiste en dividir una clase de ellos en otras dos con dominios excluyentes, cuya suma abarca la totalidad de la clase anterior [...]”. A partir de la oposición entre lo subjetivo y lo objetivo se observa que en lo dual está implicado un univocismo, mientras que en lo dicotómico permea un equivocismo (Beuchot, 1997), y por ello requerimos ubicar el concepto análogo o intermedio que aporte validez, pertinencia y sentido al uso de estos conceptos. Consideramos que la semiótica peirceana aporta el elemento análogo.

Por lo tanto, las prácticas de formación artística, junto con las de evaluación de los aprendizajes, transitan entre dos polos epistémicos y pragmáticos, lo cual incide en el mantenimiento de la falsa alternativa entre lo subjetivo y lo objetivo teorizada por Pierre Bourdieu (Bourdieu, Wacquant, 1995; Bourdieu 2000, 2002a, 2003b, 2007), quien, desde la sociología estructural, desarrolla una crítica hacia el trabajo metodológico reduccionista que presentan las tradiciones sociológica, artística y científica, amparadas siempre en la oposición dual de lo interpretativo y explicativo, la hermenéutica y el positivismo, las ciencias sociales y las ciencias naturales, lo cualitativo y lo cuantitativo, entre tantas otras.

Las aportaciones de Bourdieu inciden en la recuperación de las dos alternativas explicitando lo que tienen en común tanto como modo de conocimiento como forma en la práctica: al plantear el diagnóstico de cómo los maestros de las instituciones artísticas de educación superior entienden la realidad y

la práctica formativa y evaluativa de forma dual y dicotómica se problematiza el supuesto equilibrio y la congruencia que se presupone en la práctica, con lo que se evita privilegiar uno de los extremos y se atiende la analogicidad.

A pesar de que las prácticas pueden transitar entre lo dual y lo dicotómico y complementarse, cuestionarse y enriquecerse, se observa que los maestros carecen de parámetros y criterios consensuados para ubicar la subjetividad y evaluarla, condicionado a que relacionan la subjetividad con la sensibilidad, la vocación, la emoción (Tomasini Bassols, 2003), la expresión, lo interno y lo oculto (Wittgenstein, 1996) con las preocupaciones estéticas del alumno, o sea, con conceptos que desde los estudios interpretativos tampoco están definidos y que provocan mayor confusión.

Por otra parte, la objetividad la entienden como la presencia, dentro de la obra plástica, de un buen manejo técnico; esto es, que exista una composición, un buen uso de color, sombra, claroscuro (Acha, 2004; Acaso, 2009) y, finalmente, que la presentación de la obra sea limpia e impecable; desde esta perspectiva, algunos maestros utilizan la asistencia y la participación del alumno como criterios de evaluación objetivos, los cuales funcionan como estrategias sistemáticas (Díaz Barriga, Hernández Rojas, 2006) para valorar la formación del alumno.

La presencia de dos posturas prácticas y epistémicas incide para que la valoración de la obra plástica genere desacuerdos entre los mismos maestros, ya que al tratar de evaluar lo mismo (procesos de formación u obra plástica) no se ponen de acuerdo qué van a evaluar y cómo; lo anterior permite que los discursos y las propuestas artísticas se relativicen y diversifiquen, aunado a que, de acuerdo con García Martínez (2011), algunos maestros consideran que no es necesaria la reflexión sobre los procesos de formación artística ni sobre las prácticas de evaluación de los aprendizajes que llevan a cabo.

Las prácticas artísticas giran en torno a supuestos cons-
truidos y mantenidos desde mediados del siglo XIX (Bourdieu,
1997), que en diversos momentos han sido objeto de cuestio-
namientos acerca de su función, sentido e intención (García
Leal, 2002). Algunos de estos supuestos son que los artistas
poseen un don y un talento, lo cual les posibilita crear e in-
novar; de acuerdo a Acha (1992), estos supuestos perviven y
permiten que “todavía hoy muchos artistas continúen tomando
literalmente la metáfora del llamado y se imaginen oír voces
divinas, para terminar autosuponiéndose seres predestinados
por la voluntad de Dios” (p. 24). También se da por hecho que
la libertad artística y el moverse en un ambiente bohemio son
necesidades y cualidades inherentes del productor plástico
(Bourdieu, 1997), debido principalmente a que los supuestos
convencionalizados del campo artístico pesan en las creencias
y en las prácticas de producción, reconocimiento y legitimación
de la obra plástica, de una manera ambigua muchas veces has-
ta contradictoria (Acha, 1992).

Encontramos opiniones que fortalecen la idea del creador
solitario e inefable (Somerset Maugham, 1975; Krishnamurti,
1998) y que justifican la sinrazón y el libertinaje creativo
presentes en el campo del arte. Siguiendo a Alatríste Tobilla
(2005), consideramos que los debates y “las investigaciones por
estos terrenos han suscitado múltiples discusiones y polémicas,
desde la implantación de modelos pseudo científicos para
la investigación estética, hasta la declaración de los mismos
artistas de que la teorización destruye toda creatividad” (p. 1).

Mediando en estas creencias y supuestos, argumentamos
la necesidad y la factibilidad de incidir en esta polarización por
medio del cuestionamiento, la reflexión y la teorización, máxime
cuando, de acuerdo a Pereda (1987) y Bourdieu (2010), el cuestio-
namiento favorece la reflexión e interrogación, a la vez que mini-
miza los sesgos y dogmatismos: “Una institución en crisis es más

reflexiva, está más dispuesta a la interrogación sobre sí que una institución sin problemas. Lo mismo sucede con los agentes sociales: la gente que está bien en el mundo social no encuentra nada para criticar al mundo tal como es...” (Perrenoud, 2010, p. 21).

Los procesos de reflexión y cuestionamiento hacia los presupuestos que construye e impone el campo del arte como construcción social pueden ser complementados por la semiótica. Charles Sanders Peirce (1839-1914) desarrolla una semiótica triádica, la cual adquiere preeminencia para el desarrollo de la actitud crítica y reflexiva a partir de la sistematización que aporta la lógica abductiva con su implicación en la epistemología y el estudio del signo visual (Pérez Carreño, 1988).

La semiótica peirceana y la teoría de la abducción (Peirce, 1974; Eco, 2009a) permiten observar el fenómeno de la formación y la producción artística como posibilidad creativa, en la que la formación estética y artística así como la evaluación de estos procesos se integran reflexivamente (Alatríste Tobilla, 2005); la semiótica triádica (compuesta por el signo, un objeto y su interpretante) permite la construcción de hipótesis abductivas (a partir de la relación no convencionalizada del signo y el objeto) y su posterior validación (por medio de interpretantes convencionalizados en forma de ley) dentro de una realidad compuesta por signos (Pérez Carreño, 1998). Esta complementariedad metodológica impulsa y valida la construcción de procesos de pensamiento racionales, intuitivos, imaginarios y emocionales (Barrena, 2008), como posibilidades interpretativas que evitan un vértigo relativista (Beuchot, 2007) en la reconstrucción de los sentidos que se asigna a la producción creativa y a su evaluación.

La semiótica posibilita la construcción de significados desde una perspectiva interdisciplinaria, la cual permite comprender y evaluar la subjetividad (motivación, intuición, deseos) y la objetividad (procesos formales e informales de evaluación) de forma integrada; desde una perspectiva intersubjetiva la

semiótica presupone distintos signos a interpretar (ícono e índice) o a decodificar (símbolo), los cuales permean los procesos de producción y formación artística, lo mismo que la implicación de su evaluación. De esta forma, y de acuerdo a Alatríste Tobilla (2005), las prácticas de producción artística permiten visualizar

la obra desde su sensación, su realidad y el pensamiento que permite la constitución de ésta [...] proponiendo un esquema que sugiera la valoración de la obra de arte en los ámbitos sociales: como valor individual, como valor económico y como valor simbólico; conceptos que pueden ser analogados con la sensación, la reacción y el pensamiento (p. 3).

La articulación entre la semiótica, la teoría de la abducción y la práctica reflexiva (Perrenoud, 2010) permiten trascender una decodificación basada en interpretantes convencionalizados que la mayoría de las veces le devuelve al intérprete una lectura de la realidad ya estipulada (Pérez Carreño, 1998); trascender esta lectura concertada de antemano le corresponde a la semiótica (la cual contempla a la abducción como un razonamiento relativo a su forma, lo mismo que como metodología) como eje epistémico y metodológico, a la búsqueda de posibilidades de sentido, sensación y significación.

La construcción de posibilidades de sentido válidas y pertinentes debe privilegiar una mediación entre una apropiación unívoca y un equivocismo relativista (Beuchot, 2007), integrando una postura parcialmente subjetiva a un radicalismo objetivista y, a la vez, ejerciendo un proceso recursivo entre una postura cualitativa y una cuantitativa; proceso análogo debe ejercerse entre las disposiciones prácticas y las disposiciones mentales (Bourdieu, 2002a, 2003a, 2007) para la construcción de realidades significantes. De acuerdo a Beuchot

(2007), la decodificación de una realidad significativa debe procurar una mediación analógica en la que:

La analogía es semejanza [...] algo entre la identidad y la diferencia, pero que tiene más de diferencia que de identidad, en la semejanza predomina la diferencia [...] la analogía puede ayudar a integrar lo particular en lo universal sin que eso particular se destruya, devorado por lo universal. Como la diferencia predomina en la analogía [...] habrá más cabida para lo particular y diferencial que para lo universal, idéntico y homogeneizador [...] la parte de particularidad será más grande y fuerte que la de universalidad (p. 25).

Desde un plano teórico y epistemológico, la discusión acerca de la obra de arte y la formación artística se ha diversificado hacia cuatro ejes analíticos (Calaf, 2000; García Leal, 2002), los cuales funcionan como mecanismos legitimadores del campo artístico y, a su vez, aportan elementos para comprender qué, por qué y desde dónde se llevan a cabo y hacia dónde deberían transitar.

a) Definición institucional (desde el contexto histórico). Dentro del campo del arte existe un poder de consagración que define y explicita lo que es arte, y se sustenta en relaciones sociales, económicas y artísticas, junto con estrategias mercadológicas y publicitarias; ello posibilita que determinados objetos sean plenamente reconocidos como obras de arte. Dentro del campo artístico existe un campo de poder que decreta, legitima y socializa los criterios por los que algo se convierte en obra de arte o alguien adquiere la cualidad de artista y, por ello, la obra o el artista se ponen en disposición de ser juzgados, apreciados, valorados y aceptados como tales. La definición institucional privilegia

a un grupo elitista de expertos (directores de museos y salas de exposiciones, cargos públicos, críticos influyentes, etc.), sobre los que descansaba el poder de decisión en la transferencia del estatus. Ellos eran quienes efectivamente hacían y deshacían en la consideración de tales o cuales objetos como artísticos [...] basta con que ellos la decidan para que se dé efectivamente la condición artística. Tienen en esto auténticos poderes sacerdotales. Si el sacerdote perdona los pecados o declara a la pareja marido y mujer, se cumple sin más. Así, los expertos o el propio artista. Sus decisiones son realizativas: llevan a cabo lo que declaran (García Leal, 2002, pp. 42-43).

Existe un proceso de legitimación artística por la que determinadas obras adquieren el estatus de artísticas, oscilando entre las que poseen valores estéticos, formales, técnicos, semánticos o de otro tipo, y aquellas que carecen de ellos, pero que por la presencia de capital social (relación de amistad entre el crítico o la institución con el productor) son agrupadas en tal categoría e impuestas como tales. Este proceso de legitimación institucional carece de criterios artísticos:

las pinturas de un chimpancé y un gorila no eran obras de arte al ser exhibidas en el Field Museum of Natural History de Chicago. Sin embargo, si se hubiesen exhibido unas pocas millas más allá, en el Chicago Art Institute, las pinturas habrían sido arte, si el director del Art Institute, por así decirlo, se hubiera arriesgado [...] otros ejemplos similares podrían apelar a un crítico influyente o a un cualificado programador cultural con respaldo de las instituciones pertinentes [...] cuando se trata del museo, el aceptar y exponer el cuadro es el acto explícito por el que se le confiere el estatus. Por tal acto, no haría falta repetirlo, se convierte en una obra de arte, aunque lo haya pintado un chimpancé. Una hilera de ladrillos exhibida en algún museo nacional de nue-

vas tendencias es, por el hecho de exhibirse allí, una obra de arte. O un urinario, o unos botes de sopa (García Leal, 2002, p. 44).

b) Definición intencional (desde el creador). Se sustenta en la concepción romántica que considera la producción artística en relación estrecha con la subjetividad del artista y posiciona lo subjetivo como principio y fin de la obra artística; funciona como criterio de valoración de la producción simbólica y de la mirada del artista, al asignar desde el proceso de creación valores de genuinidad y de intencionalidad a la obra. La intención al crear una obra es lo que hace de ella una obra de arte y es obra de arte porque así se quiso y así se intentó. ¿Y cómo sabemos que así se intentó? La explicación de la intencionalidad es limitada y constituye, al igual que el sustento de lo institucional, una argumentación circular. Se incurre en falacia de petición de principio cuando se afirma que el artista hace obras artísticas porque es artista y se hace artista a través de sus obras artísticas.

c) Definición funcional (desde el espectador). La variable que hace que una obra u objeto se convierta en una obra de arte es que desarrolle una experiencia estética en el espectador; dentro de esta definición se jerarquiza el punto de vista del receptor y las experiencias sensibles que le provoca la obra.

d) Definición simbólica (desde las propiedades constitutivas de la obra). Connota una realidad o representación que procura incidir simbólicamente en aspectos internos de la realidad; el concepto de lo simbólico desestima la presencia de un arte representacional y figurativo que sólo busca plasmar una realidad visible:

incluso cabe decir que el quedarse en una simbolización externa o meramente referencial es síntoma de una obra de arte fallida. A la inversa, en la auténtica obra de arte toma cuerpo una simbolización interna, de resultados de la cual se amplía la significación de lo simbolizado... (García Leal, 2002, p. 86).

Los recursos más utilizados son el método iconográfico-iconológico propuesto por Erwin Panofsky (Castiñeiras González, 1998) y el hermenéutico (Arriarán, 2007; Calaf, 2000; Beuchot, 1997, 2007), aunque actualmente adquiere vigencia el semiótico (Alatraste Tobilla, 2005; Eco, 2008, 2009a, 2009b; Everaert-Desmedt, 2000; Nubiola, 2006; Peirce, 1974), el cual logra una integración y una comprensión global entre la obra artística, la práctica artística, la recepción de la obra y la práctica de evaluación de los aprendizajes. Dentro de su corpus teórico y pragmático, la semiótica integra en un todo homogéneo (Alatraste, 2005) la objetividad y la subjetividad, lo cual fortalece la presencia de la intersubjetividad dentro de una mediación analógica en la que:

la ejecución objetivará o materializará lo subjetivado o concebido por el artista, esto es, conjugará sus intenciones o posibilidades con la realidad, lo subjetivo con lo objetivo, lo consciente con lo inconsciente, el querer con el poder [...] muchos artistas emprenden su producción con tan sólo sentimientos vagos y mucha ignorancia (Acha, 1992, p. 18).

Definición y relaciones de poder

El campo del arte construye una serie de definiciones y problematizaciones sobre los conceptos de artista, arte y sociedad, implicando mecanismos de producción, distribución y consumo de la obra artística. Las determinaciones proceden de la construcción sensible icónica y simbólica de la realidad, lo mismo que de sus respectivos procedimientos de representación e interpretación (García Leal, 2002). La realidad representada, expresada, interpretada o simbolizada es cambiante y ambivalente,

por ello los conceptos estéticos y artísticos que predominan en una época corresponden generalmente a la dominación e imposición social de una escuela científica o social y no son para siempre. Nos ubicamos en una realidad carente de estabilidad, permanencia total o inamovilidad, lo que permite que dentro del campo del arte se construyan y reconstruyan los referentes acordes a una realidad multiforme y compleja: los gustos, estilos, hábitos y tendencias varían junto con su teorización de una época a otra y a veces en la misma época. En relación con esto Umberto Eco (2007) argumenta:

Tan solo podemos suponer que los gustos de las personas corrientes se correspondieran de algún modo con los gustos de los artistas de su época. Si un visitante llegado del espacio acudiera a alguna galería de arte contemporáneo, viera rostros femeninos pintados por Picasso y oyerá que los visitantes los consideran “bellos”, podría creer erróneamente que en la realidad cotidiana los hombres de nuestro tiempo consideran bellas y deseables a las criaturas femeninas con un rostro similar al representado por el pintor. No obstante, el visitante del espacio podría corregir su opinión acudiendo a un desfile de modas o a un concurso de Miss Universo [...] a nosotros en cambio, no nos es posible; al visitar épocas ya remotas, no podemos hacer ninguna comprobación [...] ya que sólo conservamos testimonios artísticos de aquellas épocas (p. 8).

La genealogía que plantea la Historia del Arte construida y avalada por Occidente corresponde al interés, posición y *habitus* (Bourdieu, 1990, 1997, 2002b, 2003a) de los que la emiten y construyen. Lo que los historiadores y críticos legitiman como arte corresponde a las convenciones y percepciones culturales de su época, las cuales generalmente excluyen las manifestaciones artísticas y estéticas de Mesoamérica, Oriente

y Asia, por ello, cada época jerarquiza lo útil que le aporta el arte y lo describe y utiliza a su manera. Puede ser el fin didáctico en la Edad Media que pretende convertir al catolicismo a las masas sociales, o el arte de las vanguardias que busca desacralizar y plantear las ambigüedades del concepto de arte y modernidad, al desligarse de la tradición académica.

Dentro de la Historia del Arte se delimitan tres preocupaciones fundamentales en relación con la conceptualización de lo que es el arte, las cuales perviven en la actualidad e influyen en el campo pedagógico: 1) una que proviene de la época clásica griega y se consolida a mediados del siglo XIX con el Romanticismo, la cual da prioridad al espíritu, la inspiración y la subjetividad del productor, 2) otra que hunde sus raíces en el siglo XVIII y que se preocupa por la implicación del espectador, del entorno social sobre la obra y sobre su percepción objetiva, y 3) aquella que se fortalece en el siglo XX y sostiene una ambigüedad en los discursos visuales y que, en esencia, no posibilita ni le interesa construir una definición.

Juan Acha (1979), teórico latinoamericano, propone construir un análisis más certero y coherente del campo del arte y de los conceptos y las categorías estéticas y artísticas que aglutina la práctica artística en Latinoamérica. Desde un posicionamiento crítico y social agrupa tríadicamente el campo del arte dentro de un proceso relacional entre la producción, la distribución y el consumo, los cuales se insertan como parte de una construcción social de la realidad (Schutz y Luckmann, 2003), y que dentro de la producción artística derivan en posturas emergentes y residuales basadas respectivamente en la ruptura y la tradición.

Con algunas salvedades y al igual que Pierre Bourdieu (Bourdieu, Wacquant, 1995) y Charles Sanders Peirce (1974), Juan Acha construye un pensamiento que, aplicado metodológicamente, busca superar las limitaciones del pensamiento

dual en la conceptualización de las prácticas. Propone un acercamiento analítico a la realidad artística latinoamericana y europea en un proceso reflexivo donde se promueva y no se limite la participación teórica y práctica; y argumenta que la convivencia epistémica es necesaria para evitar conceptualizar y teorizar dentro de un nacionalismo rígido (Pereda, 1987), ya que la discusión fortalece la comprensión de las implicaciones de las posturas artísticas y estéticas colectivas.

El campo del arte es un espacio social que se caracteriza por la competencia artística y estética, a la búsqueda del monopolio para decidir qué es arte y qué no lo es, en la que se enfrentan permanentemente las percepciones y concepciones acerca de lo que se entiende por arte y una obra de arte, así como lo que es la creatividad y la producción artística. Debido a que el concepto de arte sufre modificaciones en diversas épocas y contextos, su definición termina por relativizarse: contemporáneamente se entiende como toda aquella actividad creativa contrapuesta a la técnica y la artesanía, y, de acuerdo a Gombrich (2007), se define como todo y nada, máxime en la posmodernidad que privilegia un discurso equívoco (Beuchot, 1997, 2007) y donde es recurrente la improvisación y la relativización de discursos.

E. H. Gombrich (2007) plantea que “tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos [...] la confusión proviene de que varían mucho los gustos y criterios acerca de la belleza” (p. 15), los que a su vez responden a los intereses de un grupo de poder que se adjudica el derecho de definirla en un tiempo y un espacio de manera apodictica y contundente. Este grupo de poder, que en la Edad Media es la Iglesia, en el Renacimiento son los mecenas, más adelante la Academia, y actualmente los críticos de arte y el campo económico, que clasifican todo aquello que consideran digno de apreciarse bajo unos valores formativos, estéticos, icónicos o mercantiles, establecidos por ellos mismos.

Arte e interpretación

Cuando el objeto de arte tiene como finalidad la contemplación, se argumenta que no tiene caso buscar o construir una definición² y por ello la preocupación e interés estético se trasladan al campo de la apreciación, donde el disfrute de la obra de arte se sustenta en el reconocimiento icónico o preiconográfico, en contraposición a un análisis crítico bajo parámetros iconológicos, semióticos, retóricos o hermenéuticos. Lo importante es el disfrute estético y artístico basado en un plano semántico representacional o narrativo literal (Pereda, 2007), esto es, aquel en que el espectador es capaz de reconocer en la obra los elementos visuales y lingüísticos que se le muestran. Por ejemplo, la representación icónica pictórica de un paisaje permite sin mayor problema la identificación de sus elementos constitutivos: árboles, casas, cielo, nubes, ríos, etc., con unos parámetros icónicos consensuados y convencionalizados. García Leal (2002) plantea que en ello está presente un acercamiento apreciativo basado en la belleza clásica³ donde “nadie se engaña cuando asiste a una exposición de pintura, aun si fuera abstracta, confundiéndola con un muestrario de colores para la

² “Bueno, el arte nunca se ha podido definir, han hecho el intento, hay muchas acepciones, pero digamos que es la forma de crear, a través de diferentes medios, algo de la realidad con un sentido estético. Se pueden usar diferentes formas, pueden ser visuales, auditivas, escritas, pero esas formas que se buscan obtener, presentar, deben tener siempre un sentido estético de belleza, hacer algo que tenga un valor estético que trascienda de lo común para tomar una forma más profunda” (Jurado, 2007, p. 13).

³ “La belleza [...] no nos sirve como elemento enlazante [...] arte implica creatividad, inventiva; por el otro, arte implica tradición [...] decir cosas bastas y apresuradas como que la ciencia busca la verdad, la tecnología la utilidad y el arte la belleza. Esa es palabra hueca: la belleza, volvemos a decirlo, es misteriosa, y es difícil, tal vez imposible, hablar de ella en general” (Hiriart, 1998, p. 13).

decoración de viviendas. Estamos casi seguros de diferenciar una escultura de un trozo de madera” (p. 18).

Hasta mediados del siglo XIX, la apreciación de la obra de arte en Occidente no admite complicaciones semánticas debido a que se mantienen de siglos atrás los mismos valores representacionales realistas. Posteriormente, y con el advenimiento de la Revolución Industrial, surge un grupo emergente de artistas que propone y después convencionaliza por recurrencia la idea de que el arte y la obra de arte deben transitar hacia nuevos esquemas de representación, primero a propuestas vanguardistas alejadas del referente literal (Pereda, 2007) y posteriormente a propuestas conceptuales y neoconceptuales donde predomina la idea sobre la representación (Marchán Fiz, 2001). Pierden vigencia la apreciación y el disfrute representacional y adquieren relevancia el interés y el rechazo como nuevos criterios que determinan si una obra de arte es buena o no.

El arte que precede a las vanguardias artísticas y tiene como límite temporal la mitad del siglo XIX no admite ni suscita problemas en su lectura o interpretación, ya que aparte de interesarse en lograr una armonía de los colores y transmitir una emoción al espectador, su finalidad es construir los referentes visuales y los criterios formales que permiten entenderla y apreciarla. Con el surgimiento y el auge de las vanguardias artísticas, las propuestas transitan de lo conceptual a lo alternativo, en las que se complejiza no sólo la definición de la obra de arte sino también su lectura y estatus, y debido a esto la asignación de una definición apodíctica a la obra de arte contemporánea no es pertinente, ya que se define o clasifica algo que comparte características específicas y distintivas, pero la obra presenta una gran variedad de *parecidos de familia* sólo en el aspecto formal, mientras que su lenguaje y sus formas de expresión y contenido, tomados como límites, son fluctuantes.

La lectura de la obra artística se complica y queda en manos del productor, de la institución y del crítico de arte, la construcción de criterios de significación e identificación:

los criterios de diferenciación de lo artístico han pasado del individuo común a los directores de museos, ferias de arte y exposiciones, junto con los medios de comunicación que los alientan. La decisión sobre lo que es arte [...] se habría desplazado desde quienes lo contemplan a las instituciones que lo administran (García Leal, 2002, pp. 20-21).

En este contexto institucional, artistas como Fernando Botero defienden la idea representacional y simbólica del arte, y a la vez que propugnan la dificultad de lograr un consenso en su definición cuestionan la validez de la obra de arte actual que al alejarse de referentes narrativos literales desemboca en propuestas ambiguas y contradictorias (Abelleyra, 1999):

en el arte se perdió la tradición que le daba tanto placer al hombre. Hoy el arte contemporáneo perdió su norte. Si antes la pintura fue una manera de expresar universos en la novedad, a partir de Duchamp y sus *ready mades* se produjo en el arte un elemento de pereza y caos. Es una lástima, porque si durante siete mil años se hizo pintura en cierta línea, en la que autores aun de vanguardia como Picasso estaban metidos en la tradición, ahora hay una ruptura total y un deseo de desconocer todo lo que se había hecho [...] hoy proliferan las instalaciones [...] por eso pienso que el peor fin de siglo que conozco es este, el XX [...] me pregunto, ¿Qué hay en este siglo? Nada, la aridez total, la pobreza espiritual [...] desde el punto de vista artístico es un desastre: vamos en picada total (p. 25).

Asimismo, algunos críticos de arte se manifiestan perplejos (Escalante, 2001) ante las propuestas artísticas de carácter al-

ternativo, alejadas de un referente narrativo literal. Conciben, por ejemplo, a la instalación artística como el reino de la confusión e improvisación, ya que al carecer de referentes teóricos y semánticos para entenderlas perciben que “en las famosas ‘instalaciones’ muchos de nosotros no vemos sino la instalación de la nadería, banalidades traídas a cuento con pretextos estéticos. En suma: no vemos el arte por ningún lado” (p. 12).

La comprensión del arte contemporáneo plantea diversos problemas semánticos y pragmáticos, magnificados por la actitud romántica que desde mediados del siglo XIX permea el campo del arte e impulsa diversos postulados y creencias. Una creencia es la aceptación tácita de que el artista cuenta con un don divino o cualidad innata que le hace crear obras de arte dentro de un estadio mental y místico, fortalecido por una tradición estética que no cuestiona sus presupuestos. Prada Oropeza (2009) recuerda que esta tradición proviene de Grecia y se visualiza en los *Diálogos de Platón*; al respecto menciona que

... el rapsoda representa a un poeta [...] éste crea su poesía impulsado por una ‘fuerza divina’, la inspiración que actúa a modo de la piedra magnética [...] el poeta es un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no le arrastra y le hace salir de sí mismo” (pp. 24-25)

y por ello el artista crea lo que quiere su espíritu, lo que Dios le sugiere. Prada Oropeza (2009) es enfático en la crítica a una postura platónica de carácter intencional, ya que ésta “reconfirma su creencia en que la producción artística es producto del arrebatado producido por las musas y no de un talento y una planificación meramente humanos...” (p. 27).

El artista se adjudica una intencionalidad al elaborar algo como obra de arte, lo cual desde un plano semántico y cognoscitivo plantea un complejo problema epistémico, ya que las cate-

gorías de valoración y percepción del lector o espectador son insuficientes para develar si el artista creó o no intencionalmente algo como obra de arte. Estamos incapacitados para diferenciar y contar con certezas sobre cuándo una práctica o hecho es intencional debido a lo que Wittgenstein (1996) plantea al referirse a la existencia de mecanismos por los que la persona puede simular:⁴ un niño que empieza a reconocer y reconocerse en el mundo aprende los mecanismos corporales y lingüísticos para manifestar dolor, pero cuando este niño se da cuenta de que un gesto significa dolor puede empezar a aparentarlo; la simulación se hace consciente y forma parte de su sentido práctico.

Los procesos de creación artística remiten a discusiones y especulaciones con una gran complejidad epistémica debido a que es imposible comprenderlos en su objetividad y en su totalidad, y por ello el plano observacional es el que de forma conductual y corporal permite un acceso a los esquemas disposicionales, mas no a los mentales. A partir de los referentes corporales a que remite una práctica, es imposible saber qué ocurre exactamente dentro de la mente de los otros; aunque se puede inferir o sugerir un sentido o una posibilidad de sentido, nunca existirá la certeza total para saber qué ocurre dentro de la persona, ya que es posible que ni ella misma lo sepa.

De acuerdo a Springer (2001), la implicación de lo intencional dentro de la práctica artística induce a problemas de explicitación y diferenciación, condicionado por la carencia de ele-

⁴ “La capacidad de simular reside por tanto en la capacidad de imitar, o en la capacidad de tener esa intención. Pero tenemos que suponer que el sujeto puede decir las palabras ‘tengo dolor’. Se trata, por lo tanto, de la capacidad de tener la intención. Es posible, p. ej., imaginarse hombres que no puedan mentir, puesto que para ellos la mentira no sería más que una disonancia. Quiero pensar en un caso en el que los hombres son veraces no como un asunto de moralidad, sino que más bien ven en la mentira algo absurdo”, p. 79.

mentos formativos para entender la obra de arte y la participación del artista en su creación; a su vez, lo intencional deriva en que el lector o espectador no sabe o no tiene claro qué es lo que le aporta el arte o el porqué de su existencia, sino que sus intereses son conformados por la retórica y la manipulación de los medios de comunicación e información, así como por parte de los promotores del arte, sean críticos del arte o los propios artistas:

Hay un cierto tipo de arte que es el que nos ha metido la televisión, el cine, los medios de comunicación que nos han dicho que eso es arte y efectivamente se produce, se distribuye y se consume bajo ese término: Arte [...] Quiere decir que una cosa de arte, como lo manejan los medios puede ser una cosa [...] como este cenicero [...] con un precio aproximado de 15 pesos. Pero llego y te digo: “esto es arte y te vale cien mil pesos, ¿lo quieres, sí o no?, está regalado, ¿quién lo quiere? Esto puede valer cien mil pesos mañana, si publicara un artículo y digo que hay un cenicero que yo hice que vale cien mil pesos, ¿qué tiene de malo?” Así es como nos venden el arte [...] el arte se ha convertido en la expresión típica del capitalismo (Springer, 2001, pp. 18-19).

Existe la inquietud desde un plano teórico y práctico sobre si efectivamente las propuestas son o pueden clasificarse como arte y no como otra cosa. De acuerdo a Gasca (2004), el campo del arte acuña el lema *reino de la confusión* debido a la ambigüedad existente, la cual no permite la presencia de criterios claros de diferenciación entre lo que es y no es arte. Se puede aceptar algo como arte por el sólo hecho de que como tal, desde un plano intencional, así lo presenta el artista, pero desde un plano funcional y simbólico la obra pierde pertinencia cuando el intérprete no entiende o no cuenta con los elementos teóricos o técnicos para identificarla y entenderla. De acuerdo a Beuchot (2007) el sentido y la referencia van a complementarse dentro

de la obra artística y por ello la adjudicación de sentido se logra en el momento en que los referentes teóricos o técnicos son socializados y entendidos como tales dentro del corpus de un texto u obra a significar: "... puede partirse en dos: sentido y referencia. Sentido es lo que captamos o comprendemos cuando escuchamos o leemos una expresión. Referencia es aquello a lo que la expresión remite, lo que designa, sea cosa o estado de cosas, son los objetos que señala" (p. 22).

La ruptura de los esquemas narrativos representacionales impide la apreciación de la obra artística cuando se problematizan el consumo y el disfrute artístico en tres ejes comunes: 1) cuando no existen criterios para apreciar y reconocer el arte de lo que no lo es, existe una ausencia de criterios de reconocimiento; 2) cuando se supone y se acepta que algo es arte pero no se explicitan las razones o los motivos por lo que lo es, la problematización deriva en que la obra carece de una explicación; y 3) cuando se presenta algo como arte pero no se cuenta con parámetros semánticos para entenderlo o aclarar su significado y existe un problema de sentido e interpretación. De acuerdo a García Leal (2002), el desconcierto y el desinterés del espectador se debe a que

la noción de arte pierde así todo poder explicativo, incapaz de dar cuenta o razón de los objetos que abarca, convirtiéndose en mera etiqueta que puede aplicarse a no importa qué. El artista, los críticos, los medios de comunicación, cualquiera que se postule para ello, gozan de una libertad indiscriminada para adjudicar la etiqueta a lo que les venga en gana (p. 16).

Las categorías estéticas de la belleza y la fealdad, lo sublime y lo trágico, lo cómico y lo grotesco, exaltadas por Occidente, entran en crisis a finales de los años veinte y mediados de los años treinta, y provocan que a partir de los años sesenta se sucedan infinidad de tendencias clasificadas como 'Ismos' y 'Neos' (Marchan

Fiz, 2001), los cuales amplían el campo de experimentación a la búsqueda de la innovación y la novedad desde un plano formal.

Las propuestas formales y técnicas continúan la tradición de construir un sentido, basado en un lenguaje visual establi- zado en cuanto a su significado, al transitar de la denotación a la connotación y viceversa. Desde un plano formal reflejan una organización interna entre sus elementos: entre el signo en relación con signos desde un plano sintáctico, los cuales signifi- can y comunican desde un plano semántico y, a su vez, ejercen una influencia en el campo social desde un plano pragmático. Los tres, en un proceso relacional, se intercomunican por me- diaciones culturales convencionalizadas.

Conclusión

Las instituciones de educación artística de nivel superior en México reproducen las desigualdades sociales de los alumnos mediante las prácticas formativas y evaluativas, las cuales, reto- mando a Perrenoud (2008), construyen y reconstruyen jerarquías que deciden el fracaso o el éxito del alumno dentro de las artes plásticas, considerándolo hábil, creativo, propositivo y, en algunos casos, artista. De acuerdo a Perrenoud (2008, 2010), la presencia de estos esquemas de percepción e interpretación de la realidad inciden en el mantenimiento del statu quo y a la vez permiten ubicar las prácticas de formación artística y evaluación de los aprendizajes dentro de un esquema relativizante en el que las justificaciones para formar y evaluar de una manera y no de otra y la manera en que se llevan a cabo provienen de una construc- ción social de la práctica artística. Ello incide, a su vez, en el re- chazo implícito y explícito por parte de los maestros hacia teorías pedagógicas, evaluativas o filosóficas, al considerar que interfie- ren con la libertad creativa (García Martínez, 2011).

Bibliografía

- ACASO, M. (2009). *El lenguaje visual*. 1a. ed., col. Bolsillo Paidós, Paidós, España.
- ACHA, J. (1979). *Arte y sociedad: Latinoamérica, el sistema de producción*. FCE, México.
- (1992). *Introducción a la creatividad artística*. 1a. ed., Trillas, México.
- (2004). *Crítica del arte: Teoría y práctica*. Trillas, México.
- ALATRISTE TOBILLA, J. (2005). La generación de un modelo general para investigación en artes basado en un modelo semiótico. Conferencia en el taller “Metodología de la investigación en artes visuales”, UV, México.
- ÁLVAREZ LARRAURI, S. (2000). “Construcción de la salud como hecho sociológico. Paradigma teórico y metodología”, *Revista Cuicuilco*. Nueva época, vol. 7, núm. 19 (mayo-agosto), INAH, Veracruz, México.
- ARRIARÁN, S. (coord.) (2007). *La hermenéutica en América Latina: Analogía y barroco*. 1a. ed., Itaca, México.
- BEUCHOT PUENTE, M. (1997). *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. UNAM, México.
- (2007). “La hermenéutica analógica y el problema de la filosofía latinoamericana”, S. Arriarán (coord.), *La hermenéutica en América Latina: Analogía y barroco*, 1a. ed., Itaca, México.
- BOURDIEU, P. (1990). *Sociología y cultura*. 1a. ed., Los noventa, Grijalbo, México.
- (1997). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. 2a. ed., Argumentos, Anagrama, Barcelona, España.
- (2000). *Cosas dichas*. Gedisa, Barcelona, España.
- (2002a). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. 3a. ed., Anagrama, Barcelona, España.
- (2002b). *Capital cultural, escuela y espacio social*. 4a. ed., Siglo XXI, México.

- BOURDIEU, P. (2003a). “Pero, ¿Quién creó a los creadores?”, *Cuestiones de sociología*. Istmo, España.
- (2003b). *Cuestiones de sociología*. Istmo, España.
- (2007). “Crítica de la razón teórica”, *El sentido práctico*. Siglo XXI, Argentina.
- (2010). *El sentido social del gusto*. Siglo XXI, Argentina.
- BOURDIEU, P. y L. J. D. Wacquant (1995). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Grijalbo, México.
- CALAF, R. et al. (2000). *Ver y comprender el arte del siglo XX*. Práctica Educativa, Síntesis, España.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. (1998). *Introducción al método iconográfico*. 2a. reimp., Ariel, España.
- CORTÉS MORATÓ, Jordi y Antoni Martínez Riu (1996). *Diccionario de filosofía* en CD-ROM. Herder, Barcelona, España.
- DÍAZ BARRIGA ARCEO, F. y G. Hernández Rojas (2006). *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. Una interpretación constructivista*. 2a. ed., McGraw Hill, México.
- ECO, U. (2007). *Historia de la fealdad*. 1a. ed., Lumen, Italia.
- (2008). “Significado, interpretación, negociación”, en *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*, 1a. ed., Lumen, México.
- (2009a). “El interpretante (La teoría de Peirce)”, en *Tratado de Semiótica General*, 2a. reimp., Ediciones de Bolsillo, Random House Mondadori, México.
- (2009b). “Hipercodificación e hipocodificación (La abducción)”, en *Tratado de Semiótica General*, 2a. reimp., Ediciones de Bolsillo, Random House Mondadori, México.
- EVERAERT-DESMEDT, N. (2000). “Magritte: de lo banal al misterio”, en M. Noel Lapoujade, *Imagen, signo y símbolo*, 1a. ed., Segundo Coloquio Internacional de Estética, BUAP, México.
- GARCÍA LEAL, J. (2002). *Filosofía del arte*. Síntesis, España.
- GOMBRICH, E. H. (2007). *La historia del arte*. 16a. reimp., Phaidon, España.
- HIRIART, H. (1998). *¿Qué es arte? Una definición*. Núm. 151, Nueva época, *La Jornada Semanal*, México.

- KRISHNAMURTI, J. (1998). *Reflexiones sobre el ego*. 1a. ed., Planeta, México.
- MARCHÁN FIZ, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. 8a. ed., Akal, España.
- NUBIOLA, J. (2006). “La ramificación del saber según Ch. S. Peirce”, E. Sandoval, *Semiótica, lógica y conocimiento. Homenaje a Charles Sanders Peirce*, 1a. ed., UNAM, México.
- PEIRCE, Ch. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- PEREDA, C. (1987). *Debates*. 1a. ed., FCE-Cuadernos de la Gaceta, México.
- (2007). “Imaginación y fantasía”, D. Lizarazo Arias (coord.), *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*. 1a. ed., Siglo XXI, México.
- PÉREZ CARREÑO, F. (1988). *Los placeres del parecido. Icono y representación*. 1a. ed., La Balsa de la Medusa, Madrid.
- PERRENOUD, Ph. (2008). *La construcción del éxito y del fracaso escolar*. 4a. ed., Morata, Madrid, España.
- (2010). *Desarrollar la práctica reflexiva en el oficio de enseñar*. 5a. reimp., Grao-Colofón, México.
- PRADA OROPEZA, R. (2009). *Estética del discurso literario*. 1a. ed., UV-BUAP, México, 2009.
- SCHUTZ, A. y Th. Luckmann (2003). *Las estructuras del mundo de la vida*. Amorrortu, Argentina.
- SOMERSET MAUGHAN, W. (1975). *La luna y seis peniques*. 12a. reimp., Diana, México.
- TOMASINI BASSOLS, A. (2003). “Algunas aclaraciones en torno al concepto de emoción”, en *Estudios sobre las filosofías de Wittgenstein*, 1a. ed., Plaza y Valdés, México.
- WITTGENSTEIN, L. (1996). *Últimos escritos sobre filosofía de la psicología: Lo interno y lo externo*. Vol. II, Tecnos, Madrid, España.

Publicaciones electrónicas

- BARRENA, S. (2008). *Charles S. Peirce: Razón creativa y educación. Utopía y Praxis Latinoamericana*. (Recuperado el 16 de enero de 2009). <http://www.unav.es/gep/BarrenaUtopia.html>

Publicaciones periódicas

- ABELLEYRA, A. (1999). “En lo artístico, el peor fin de siglo que conozco es este, el XX: Botero”, en *La Jornada*, Sección Cultura, domingo 24 de enero, México.
- ESCALANTE, E. (2001). *La desaparición del arte*, en *La Jornada Semanal*. Núm. 337, Suplemento cultural, 19 de agosto, México.
- GASCA, O. La educación artística. Conferencia dictada en el Foro para el análisis de la propuesta curricular de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, en agosto de 2004, Xalapa, Veracruz, México.
- JURADO, C. (2007a). “En México, confusión y retraso en enseñanza de las artes. (A propósito de la entrega del Doctorado Honoris Causa)”, G. Sotelo, *Semanario Universo*. Núm. 292, (3 de diciembre), Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México.
- SPRINGER, J. M. (2001). “¿Dónde está? Arte bien”, en *Ene o. Revista de diseño*. Núm. 11 (agosto-octubre), México.
- GARCÍA MARTÍNEZ, M. A. (2009). Las tendencias de formación artística en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Tesis de maestría, Facultad de Pedagogía, UV, México.
- (2011). Prácticas de evaluación del aprendizaje del alumno de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Tesis de maestría, Facultad de Pedagogía, UV, México.

C. S. PEIRCE: ESTÉTICA Y CREATIVIDAD ARTÍSTICA

Sara Barrena y Jaime Nubiola¹

El pensamiento del científico y filósofo norteamericano Charles S. Peirce (1839-1914) abarca ámbitos muy diversos y en él se funde un rico conocimiento de la tradición filosófica y de la historia de la ciencia con una valiosa experiencia personal como lógico e investigador científico. Además, Peirce no estuvo desvinculado de otra dimensión de la creatividad: el arte, por el que mostró una constante fascinación.

Aunque Peirce afirmaba no estar familiarizado con la estética (CP 1.191, 1903),² siempre estuvo interesado en ella. Ya

¹ Agradecemos la amable invitación del profesor Marco Antonio García Martínez para colaborar en este volumen. Una primera versión de esta investigación se publicó en el número inaugural de la revista *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* con el título “Charles Peirce’s First Visit to Europe, 1870-71: Scientific Cooperation and Artistic Creativity”, <<http://lnx.journalofpragmatism.eu/wp-content/uploads/2009/12/08-nubiola.pdf>>. Presentamos, además, en español una versión abreviada en las IV Jornadas Peirce en Argentina el 26 de agosto de 2010.

² Las referencias a los textos de Peirce se harán mediante las abreviaturas habituales:

CP C. S. Peirce, (1931-1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vols. 1-8, C. Hartshorne, Harvard University Press, Cambridge, MA.

MS *The Charles S. Peirce Papers*, (1966). 32 rollos de microfilms de los manuscritos conservados en la Houghton Library, Cambridge, MA, Harvard University Library, Photographic Service. Para la numeración de los manuscritos se sigue el catálogo de R. Robin, *Annotated Catalogue of the Papers of Charles S. Peirce*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1967.

en su juventud había estudiado ávidamente las *Aesthetische Briefe* de Friedrich Schiller. No está claro por qué no trabajó más en este campo; quizá fue por el ambiente cientificista en el que transcurrió su vida. Sin embargo, la estética ocupa un lugar importante dentro de su pensamiento, y más aún a partir del cambio de siglo cuando desarrolla su idea de la estética como fundamento de las demás ciencias normativas.

La estética, por ser la primera de las ciencias normativas, posee para Peirce un especial carácter de primeridad. Su campo es el de los “sentimientos deliberados” y el de “aquellas cosas cuyo fin es encarnar cualidades de sentimiento” (CP, 5.129, 1903). Se ocupa precisamente de señalar cuál es *el summum bonum* que ha de servir como fin a las otras dos ciencias normativas (la lógica y la ética), de decir qué es lo admirable *per se*, aquello que es admirable sin ninguna razón para serlo más allá de su propio carácter inherente (CP, 1.612, 1903), sin ninguna razón ulterior.

Para Peirce el arte tiene que ver con “cualidades de sentimientos”, con aquéllo primero que es o existe con independencia de alguna otra cosa, sin ningún elemento de ser relativo a algo o de mediación (CP, 6.32, 1891). La primeridad es un mero sueño, una imaginación que no se ajusta a ninguna ocasión particular, algo no racional todavía, pero capaz de racionalización (CP, 3.459, 1896). Lo bello es para Peirce lo único que admiramos por sí mismo y no en función de alguna otra cosa. Pero, ¿en qué consiste concretamente la belleza?, o ¿qué obras de arte pueden considerarse bellas?

La experiencia europea de Peirce

Las cartas del primer viaje de Peirce por Europa en 1870-1871 –hasta ahora insuficientemente estudiadas porque eran de difi-

cil acceso—³ proporcionan una excelente fuente para adentrarse en su concepción de la belleza. Las peculiares experiencias que relata, sus comentarios sobre las obras de arte que ve en Europa y su manera de contemplarlas constituyen excelentes ejemplos y quizá puede encontrarse en ellos la génesis de su concepción de arte que llegaría a desarrollar años después.

Pone de manifiesto en muchas de sus cartas su admiración por lo bello y quiere transmitir los sentimientos que le provoca su contemplación. Esa admiración, sea por la grandeza de la naturaleza o por aquello logrado por la mano del hombre, estará, para Peirce, en el centro del fenómeno artístico. Algunas pinturas, esculturas y edificios llamaron poderosamente su atención a lo largo de su recorrido europeo. Admira, por ejemplo, el Tiergarten de Berlín, que describe como “encantador”, los palacios de Potsdam y Sans Souci, la mezquita de Suleiman, un bello busto de Faustina que —según sus propias palabras— no se cansaba de admirar en Catania (carta del 22 de septiembre), o la iglesia de Santa María Mayor en Roma, que menciona en una carta a su madre del 14 de octubre, en la que dice: “me ha impresionado mucho esta iglesia”. Así mismo, en una agenda que Peirce compró en Ginebra el 13 de enero de 1871 y donde fue anotando con bastante detalle los acontecimientos más importantes de su viaje, califica de “maravillosa” a la catedral de Milán (10 de enero) y de “bello ejemplar” de la arquitectura románica a la catedral de Ginebra (16 de enero). Sorprendentemente, afirma que la Capilla Sixtina es un asunto sobrevalorado, aunque califica de joyas las estancias de Rafael (7 de enero).

³ Están accesibles en la web de nuestro proyecto de investigación sobre la Correspondencia Europea de Charles S. Peirce, <<http://www.unav.es/gep/PrimerViaje.html>>.

Peirce se maravilla también ante las montañas de Bohemia, las colinas húngaras, los Cárpatos, el Danubio –del que dice mientras navegaba hacia el Mar Negro: “creo que ningún río en el mundo es tan bonito como esta parte del Danubio” (carta del 28 de agosto)–, el Bósforo. Se admira de la vista de Constantinopla a medida que el barco se acerca a ella, de los montes Ossa y Pelión en Grecia.

A la hora de explicar por qué algo le ha gustado o no, Peirce recurre, en la mayoría de los casos, a la capacidad de transmitir algo. Así, por ejemplo, afirma en una carta escrita desde Berlín el 30 de julio de 1870 que la escultura y la arquitectura berlinesas no producen un efecto real en quien las contempla:

La arquitectura y la escultura tienen una apariencia muy adornada y artificial, generalmente imitaciones del estilo clásico y no tienen ningún efecto real, incluso aunque debas reconocer que es bonito. Lo más bonito es la Victoria sobre la Puerta de Brandenburgo, que hace el efecto de un pequeño bronce. El artista no ha sacado ninguna ventaja del gran tamaño para producir un efecto particular de grandeza o sublimidad.

También, refiriéndose a la catedral de San Pedro, en Roma, afirma que hay una ausencia de creencia verdadera en ella, que es todo apariencia y que son sólo sus proporciones perfectas y su enorme tamaño lo que impresionan (carta del 14 de octubre). Lo mismo sucede respecto a la literatura. En un par de cartas, Peirce afirma estar leyendo a Balzac. El 4 de septiembre escribe que había disfrutado de la lectura de *Honorine* y se admira del conocimiento de la naturaleza humana de Balzac. En una carta del 14 de octubre pone de nuevo de manifiesto su admiración por el escritor y alaba su capacidad descriptiva, aunque afirma que falla precisamente al no transmitir, al no ser capaz de interesar mucho al lector en ninguno de sus per-

sonajes. Esa incapacidad de expresar que le sirve como criterio para distinguir las obras de arte buenas de las menos buenas puede verse también detrás del comentario que hace sobre el arte sarraceno como un estilo arquitectónico bastante pobre en ideas (carta del 4 de septiembre).

Curiosamente, Peirce se muestra deslumbrado por la fuerza expresiva de la escultura de Antonio Canova, tal y como escribe el 16 de octubre desde Roma:

Hay dos monumentos de Canova allí. Uno de ellos muy impactante. Admiro mucho a Canova. Generalmente sostengo de forma muy tímida mis opiniones sobre pintura y escultura, pero no ésta. Pienso que Canova es grande, muy, muy grande. Primero me impresionó –de hecho me abrumó– su Teseo matando al minotauro en Viena. Después me gustó mucho su Paulina Borghese y ahora pienso que este monumento de Clemente XIV tiene mucha fuerza.

Sin embargo, afirma que las esculturas de Miguel Ángel son cosas horribles y desproporcionadas:

He entrado después al monasterio adyacente a esta iglesia y he visto un monumento de Michel Angelo. Pero para apreciar las estatuas de Michel Angelo se requiere más conocimiento de la historia del arte del que yo tengo. Me parecen horribles cosas deformes y desproporcionadas (carta del 16 de octubre).

En una carta a su madre desde Chambéry el 16 de noviembre, Peirce hace también algunos significativos comentarios sobre la ausencia de un motivo o creencia en el arte, es decir, lo que podríamos entender como la ausencia de algo qué expresar, o el exceso de formalismo de muchos artistas:

Las estatuas de Canova y algunas otras pocas piezas de arte moderno le hacen a uno sentir que todo lo que esta época necesita para eclipsar completamente a todas las otras en arte es El Motivo, pero lo que ves es que [éste] está del todo ausente. El arte es un mero juego o un lujo en la actualidad. ¿Qué son nuestros artistas? ¿Son ellos los hombres representativos de nuestra época o ni siquiera ellos la comprenden? La dificultad es que nuestra época no cree: ni siquiera medio cree en sí misma. En la medida que esto sea así lo que está pidiendo son críticos y científicos, no artistas.

El efecto de la obra de arte

En la línea que ya señalaban estos comentarios, Peirce afirmará años después de su viaje que el arte consiste precisamente en expresar algo y producir un efecto en quien contempla la obra de arte, en ser capaz de representar una cualidad de sentimiento para hacerla razonable, en actualizar esas posibilidades en las que consisten las cualidades en tanto primeridades. En 1903, Peirce escribirá:

Me parece que mientras que en el disfrute estético atendemos a la totalidad del sentimiento –y especialmente a la totalidad de la cualidad de sentimiento resultante que se presenta en la obra de arte que contemplamos– es, sin embargo, una especie de simpatía intelectual, un sentido de que hay ahí un sentimiento que uno puede comprender, un *sentimiento razonable*. No consigo decir exactamente qué es, pero es una consciencia que pertenece a la categoría de representación, aunque representando algo en la categoría de cualidad de sentimiento (CP, 5.113, 1903); (cursivas nuestras).

Para Peirce, el arte posee precisamente la capacidad de captar o fijar esas cualidades de sentimiento, y de exhibirlas para su

contemplación. El artista toma como datos y experiencias la materia del mundo, los sentimientos, las impresiones que causan en él las vivencias, las ocasiones sociales o los contextos históricos. Es capaz de expresarlo haciendo que, de esa manera, se calme su inquietud inicial. Para Peirce, el artista es capaz, de una manera sorprendente y casi mágica, de captar las cualidades inaprensibles y aisladas por su propia naturaleza y de hacerlas, de algún modo, razonables, comprensibles.

Lejos de las corrientes que representan lo estético como algo completamente opuesto a lo racional, para Peirce es preciso afirmar que hay terceridad, una cierta razonabilidad en el arte. Conforme a esta idea habría, desde la perspectiva peirceana, tres elementos que se combinan para dar lugar al fenómeno artístico: por un lado la primeridad, la cualidad de sentimiento que el artista percibe sin ser ni siquiera consciente de ella; por otro lado, la reacción frente a esa primeridad, que se expresa a través de la escritura, de la pintura o de algún otro medio, dando lugar a algo que existe en el mundo actual, a una obra de arte en el mundo de los hechos, con carácter de segunda; y por último la terceridad, que es la representación, la capacidad de apresar la primeridad, que es de algún modo inefable, y convertirla en algo comunicable a través de unas frases, de unos trazos, de unas notas musicales. Las tres categorías se combinan para dar lugar al fenómeno artístico.

Esa capacidad de apresar algo primero y expresarlo es lo que, como ponen de manifiesto sus cartas, Peirce se había sentido incapaz de hacer frente a muchas de las obras de arte que vio en su viaje a Europa. Se ve sorprendido por una multitud de sentimientos, de sensaciones, de impresiones que no quiere perder. Como un viajero interesado en lo que ve, llevado por un afán de escribirlo todo, afirma el 28 de agosto de 1870: “he pensado que hoy descansaré y escribiré cartas. He visto tanto que a menos que vuelva sobre ello en mi mente se me es-

capará. Siento que ya he olvidado muchas cosas que me interesaban enormemente”. En otra ocasión, en una carta escrita el 2 de septiembre en Constantinopla, se lamenta de no tener tiempo para describir todo lo que pasa ante sus ojos: “Por todas partes hay ante mis ojos una marea tal de completa novedad que no tengo tiempo para acostumbrarme a ella, ni siquiera el suficiente como para describirla. ¿Por dónde empezaré?”.

La expresión artística

Peirce siente un enorme afán de poner por escrito las fuertes impresiones que su viaje por Europa le causan. Sin embargo, es a la vez consciente de lo que le cuesta dar forma a esas impresiones, a esas “primeridades” y que tan difícil le resulta en ocasiones poner en palabras o a veces, incluso, en dibujos. “Es difícil dar una noción de las características de un país tan diferente a lo que tú has visto”, le escribe a su esposa desde Siracusa el 22 de septiembre. En la misma carta trata de describir el amanecer que vio desde el teatro griego de Taormina, y concluye que ningún arte podría expresarlo:

Pero, ¿cómo puedo darte alguna clase de noción de la encantadora, *encantadora* vista? Yo estaba en un promontorio muy elevado mirando el mar a la luz pura y clara de la mañana. Justo debajo de mí, a 50 pies o así, estaba el antiguo teatro. En ruinas, pero queda lo suficiente para mostrar adecuadamente cómo era, con sus bellas columnas, círculos y arcos, lo bastante para ser todavía muy bello. Lo suficiente para hacerte pensar que la gente que eligió este encantador lugar para esto no habría tenido que ir muy lejos. No estaba en la cumbre del promontorio, aunque bastante arriba. Por encima de mí había una terrible cima rocosa, la antigua acrópolis, coronada por una fortaleza de apariencia for-

midable. A lo largo de muchas millas se extendían en las orillas colinas como las que había visto el día anterior, con valles soleados por debajo de ellas y el mar entrando en la playa. Podía ver muchos pueblos tanto en los valles como en las colinas –más cerca, por supuesto, la pequeña y curiosa ciudad de Taormina y mucho verdor. A través del mar, las orillas de Calabria en un lado eran muy prominentes y en dirección opuesta, tierra adentro, se alzaba el Etna, majestuoso y terrible. Merece la pena viajar al extranjero por *[sic]* ver cosas como esa, cosas que ningún arte puede reproducir.

Peirce se siente incapaz de expresar esos sentimientos y esa admiración, y se asombra en sus cartas de su propia incapacidad para explicar o reproducir eso. Por ejemplo, en una carta del 28 de agosto dice que está viendo cosas que la imaginación es incapaz de dibujar o la memoria de retener, y refiriéndose al busto de Faustina, que tanto le había gustado en Catania, escribe: “He ahí otra cosa que no puede ser reproducida. La memoria misma no puede hacer justicia a ese bello trabajo” (22 de septiembre). En la misma carta afirma que sus dibujos de una Venus que le había gustado, y que afirma que en cierto sentido superaba a las de Tiziano, no podían expresar la esencia de la obra de arte y que, por tanto, eran como difamaciones positivas.

Esta experiencia europea pudo, entonces, estar basada en su idea de que el artista es aquel capaz de racionalizar lo inexpresable, de llegar a expresar la admiración que algo nos provoca. Él mismo intentaría hacerlo años después al escribir un relato –el único texto de ficción que se conserva de Peirce– en el que trataba de recoger las impresiones y los sentimientos que había experimentado a su paso por Grecia. Ese relato, *Topographical Sketches in Thessaly, with Fictional Embroideries* –compilado en el volumen 8 de los *Chronological Writings* recientemente aparecido– puede verse como un experimento práctico de la noción peirceana de arte, que hace que

la variedad de la experiencia humana, aunque sea variopinta e inaprensible, sea al menos racionalizable, porque logra colonizar y expresar los sentimientos encarnándolos en una terceridad.

La belleza se daría cuando se consigue la armonía, el equilibrio, la perfecta adecuación entre la expresión de la primeridad y la razón, cuando se consigue esa “encarnación razonable”. Así, una obra bella debería conmovernos tanto, o provocar en nosotros algún tipo de emoción, de sentimiento, como movernos a una cierta reflexión. Quizá Peirce buscaba esas reacciones en sus oyentes cuando leyó su relato sobre Grecia en el Century Club de Nueva York (MSL 387: carta a Francis C. Russell, 4 de mayo de 1892), y en una o dos casas de sus amigos. Y tal vez consiguió realmente ese efecto sobre los oyentes, pues John Fiske, quien asistió a una de esas veladas, escribió sobre ese relato: “era tan real como las uvas de Zexis que los pájaros intentaban picotear” (MSL 146, 14 de junio de 1893). Probablemente, Peirce suscribiría lo que dijo Picasso en una ocasión: “Una obra de arte no debe ser algo que deje al hombre impasible, algo junto a lo que pasa con una mirada al azar [...]. Tiene que hacerle reaccionar, producirle una fuerte sensación, moverle a empezar a crear también, aunque sólo sea en su imaginación [...], debe ser arrancado de su apatía”.⁴

Conclusión

Hablando en forma general, la investigación que hemos desarrollado ha mostrado de manera fehaciente que la importancia de las cartas escritas por Charles S. Peirce en su primera visita a Europa (1870-1871) excede con mucho su contenido

⁴ A. S. Huffington, *Picasso. Creator & Destroyer*, Pan Books, Londres, 1989, p. 291.

anecdótico. De hecho, ponen de manifiesto que los viajes europeos de Peirce tuvieron una gran relevancia para su formación como persona, como científico y como filósofo. Las sensaciones que recibió en Europa perdurarían y con el tiempo llegarían a fructificar en nuevas maneras de enfocar la ciencia y el arte. Esos viajes dejaron en un hombre con su sensibilidad e inteligencia un poso que fue desarrollándose a lo largo de los años, y supusieron el germen de algunas de las teorías que elaboraría más adelante. Como se advierte en su texto que adoptamos como lema de nuestro proyecto:

La filosofía es una ciencia que exige un estudio largo y concentrado [...] Le dediqué diez años antes de atreverme a ofrecer media docena de breves contribuciones propias. Tres años después (1870), [...] viajé al extranjero y en Inglaterra, Alemania, Italia y España, aprendí de sus propias bocas lo que les rondaba por la cabeza a algunos que estudiaban a la vez ciencia y filosofía.⁵

Nuestro proyecto ha contribuido a ver al Peirce científico y filósofo como alguien más humano, vivo y sujeto a la fuerza de las experiencias y las impresiones que los viajes provocan. La contemplación de numerosas obras de arte en diversos lugares de Europa supuso un notable impacto para Peirce y aquella experiencia pudo influir decisivamente en su concepción del arte como la capacidad de expresar cualidades de sentimiento para hacerlas razonables. El pensamiento de Peirce se entrelaza, de esta manera, con su vida y permite una mejor comprensión de uno de los mayores pensadores americanos de todos los tiempos.

⁵ C. S. Peirce, Carta a *The Sun*, MS, 325, p. 4, 1907.

LA PARTICIPACIÓN DEL ESPECTADOR EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO¹

Nicole Everaert-Desmedt

En mis trabajos anteriores² he elaborado, a partir de la teoría semiótica de Peirce, un modelo de comunicación artística que relaciona la producción y la recepción de las obras. Ahora empezaré por resumir dicho modelo, luego profundizaré en lo que atañe a la recepción, especialmente en el caso del arte en un espacio público, y terminaré con el análisis de una farola del artista español Luis Bisbe en un espacio público que no se presenta a simple vista como arte. Así que esa obra, al igual que la mayoría de las obras contemporáneas, pone en tela de juicio la cuestión de por qué es una obra de arte. Veremos cómo esa instalación provoca la participación activa del espectador y la integra en su contenido.

Un modelo de la comunicación artística

Primero resumo mi modelo de la comunicación artística. Considero que el objetivo del artista es captar lo posible, la primereidad, eso que Peirce llama las “cualidades de sentimiento”,

¹ El contenido de este artículo fue presentado como conferencia magistral en las Segundas Jornadas Internacionales Peirceanas, en Mérida, México, en abril de 2009.

² Véase bibliografía.

que, al principio, son vagas y confusas. El artista las vuelve inteligibles a través de su obra. ¿Cómo lo consigue? Lo consigue mediante un proceso paralelo al de la investigación científica –que Peirce estudió muy detenidamente– en el cual la abducción desempeña un papel central. Podemos adaptar el proceso de la investigación científica a la producción de una obra de arte:

Al principio, el artista experimenta una turbación provocada por un caos de cualidades de sentimiento.

Su abducción o hipótesis consiste en “dejar venir” esas cualidades de sentimiento, tratar de captarlas, considerarlas como *apropiadas*, aunque sin saber precisamente a qué objeto le sean apropiadas.

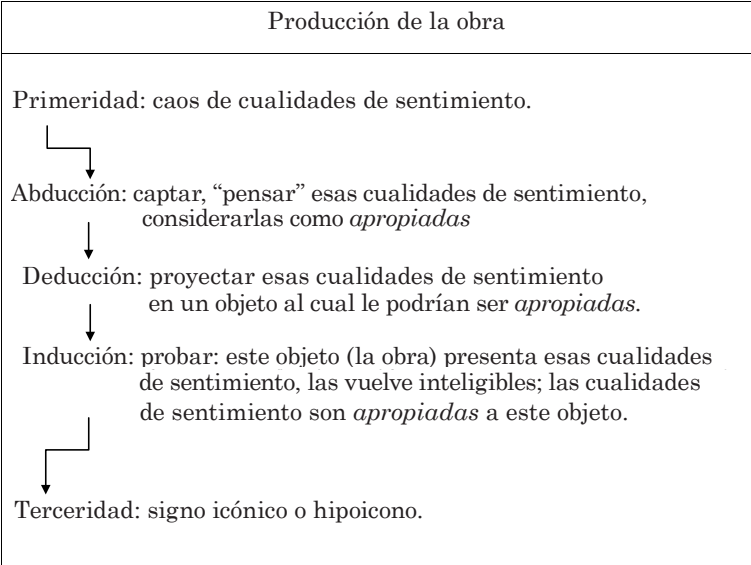
Luego, mediante un tipo de deducción, el artista aplica su hipótesis, la proyecta en su obra, es decir, va a encarnar las cualidades de sentimiento en un objeto al cual le podrían ser *apropiadas*. Así, al construir este objeto al que las cualidades de sentimiento le serían apropiadas, la obra de arte crea su propio referente. Por lo tanto, una obra de arte es *autoreferencial*.

El último paso de la creación de una obra de arte es un tipo de inducción, que consiste en el juicio del artista sobre su obra. Si el artista comprueba que su obra es *autoadecuada*, adecuada en sí misma, es decir, que presenta un *sentimiento vuelto inteligible*, juzga que terminó su trabajo.

El resultado del trabajo del artista, la obra realizada, es un sinsigno icónico o un hipoicono. De hecho, el volver inteligible algo necesita la intervención de la terceridad, el uso de signos; pero como las cualidades de sentimiento se sitúan en un nivel de primeridad, no pueden ser expresadas sino por medio de signos icónicos, esto es, signos que remiten a su objeto en un nivel de primeridad.

El cuadro número 1 resume el proceso de la producción de una obra de arte.

Cuadro 1



Sin embargo, los signos nunca lograrán materializar totalmente la primeridad. Una cualidad total, infinita, es real aun sin poder ser realizada. La primeridad permanece irrepresentable. Sólo puede ser pensada, o más bien vista en el pensamiento, sentida en el pensamiento, o pensada icónicamente. Y la obra de arte, mediante una construcción de signos icónicos, conduce al espectador al pensamiento icónico con tal de que ese espectador entre, con atención y “simpatía intelectual” (Peirce, CP, 5.113), en la lógica de la obra.

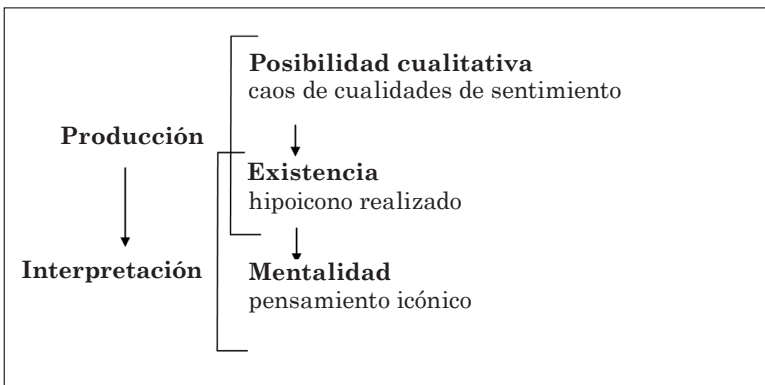
He escrito un artículo que se encuentra accesible en la Web del Grupo de Estudios Peirceanos de la Universidad de Navarra, en el que intento abarcar todo el proceso de la producción e interpretación de una obra de arte. Ese artículo lleva como

título la pregunta “¿Qué hace una obra de arte?”, y en la conclusión contesto: “Una obra de arte hace circular la primeridad”. Más precisamente, podemos retomar los términos de Peirce cuando él distingue tres tipos de primeridad: “... Tres tipos de primeridad: la posibilidad cualitativa, la existencia y la mentalidad –que se consigue aplicando la primeridad a las tres categorías” (Peirce, CP, 1.533).

Y podemos decir: una obra de arte hace pasar la primeridad de la posibilidad cualitativa a la mentalidad a través de la existencia. De hecho, en el proceso de producción de la obra el artista efectúa el paso de la posibilidad cualitativa (es decir, el caos de cualidades de sentimientos, ese estado de turbación inicial que provoca la producción de una obra de arte) a la existencia (es decir, el hipoicono, la materialización, la obra realizada), y en el proceso de interpretación el espectador pasa de la existencia (la obra) a la mentalidad (es decir, eso que he llamado el pensamiento icónico).

El cuadro número 2 resume el proceso de la producción y la interpretación de una obra de arte.

cuadro 2



La recepción de una obra de arte

Ahora vamos a ver con más detalles lo que pasa en la recepción de una obra de arte. Antes de ser interpretada, la obra realizada queda inerte. Ella es un objeto (un texto, un libro, una película, un cuadro, una escultura, una instalación, hasta cualquier objeto de fabricación industrial) o un evento (una función teatral, un *performance*, hasta cualquier hecho de la vida diaria). La obra realizada se presenta, pues, en su existencia, en su materialización, en el orden de la segundidad.

La interpretación desencadena el soporte material y lo transforma en un signo artístico. Ésta efectúa la “transfiguración de lo banal”.³ La recepción artística no es una percepción espontánea de una cualidad de la obra ni una contemplación sino, más bien, una interpretación, esto es, un pensamiento, pues, del orden de la terceridad, pero un pensamiento distinto del pensamiento científico. Peirce buscó un término para nombrar ese tipo específico de pensamiento capaz de imaginar la primeridad, de volver inteligible la primeridad, y se quedó con el término “mentalidad”, pero no estaba muy satisfecho con ese vocablo. Yo propongo llamar a ese tipo de pensamiento capaz de considerar una cualidad total, infinita, pensamiento icónico.

En varios análisis he podido enseñar cómo la interpretación de cada obra –por medios propios de cada obra, por supuesto– llevaba al receptor al pensamiento icónico. Tomemos como ejemplo los cuadros monocromos azules de Yves Klein. Como objeto material son sencillamente monocromos azules. Mi vecino, que es pintor de brocha gorda, pretende que podría hacer lo mismo. Pero lo que no sabe mi vecino es que Yves Klein construyó alrededor de sus monocromos, con sus demás obras

³ Título de un libro de Danto, 1989.

y sus múltiples actividades e intervenciones públicas, todo un sistema simbólico que permite interpretarlo. La interpretación es que acumulando materia azul en sus cuadros de un solo color, Klein intenta alcanzar, por la saturación de la materia, el límite más allá del cual ya no hay materia, sino la cualidad infinita, que ya no puede ser materializada sino más bien pensada icónicamente, y que Klein llama lo inmaterial o la Vida en el estado Materia Prima, esto es, una primeridad pura.

Otro ejemplo de cómo la interpretación de una obra conduce al receptor al pensamiento icónico, un ejemplo que cuando se lee mi análisis o cuando lo comento me dicen que es muy claro, es la instalación de Humberto Chávez, *Fantasma*. En ésta es una foto ausente la que abre la puerta al pensamiento icónico. Se desprende del análisis que dicha foto, aunque materialmente ausente, resulta la más importante de la obra porque está en el lugar del icono puro que nunca se podrá representar, pero la instalación, por la organización de las demás fotos, pone al visitante en condiciones de pensarlo.

El espectador que considero es un espectador modelo, en un sentido cercano al de Umberto Eco cuando él comentaba que mientras que una obra se construye, construye al mismo tiempo su “lector” modelo. El lector o espectador modelo es el que entra, con la simpatía intelectual preconizada por Peirce, en la lógica de la obra.

La obra realizada queda abierta a las interpretaciones. Sin embargo, considerar una obra como abierta no significa, por lo tanto, que los espectadores puedan completarla con cualquier cosa ni de cualquier modo. Todas las interpretaciones no son equivalentes. Hemos visto que el artista es el primer intérprete de su obra en el último paso del proceso de producción. Una apreciación contraria a la del artista no es relevante. Será otra cosa, pero no una “interpretación artística”, entendida como una interpretación susceptible de llevar al espectador al

pensamiento icónico, esto es, al pensamiento de la primeridad que se encuentra captada en la obra.

Sin embargo, decir que el artista es el primer intérprete de su obra no significa, por lo tanto, que él la hubiera interpretado completamente, ni mucho menos. A los espectadores les queda mucho por hacer. La obra permanece abierta, de veras. La interpretación no es determinada, no es conocida de antemano. El artista ha materializado la primeridad en un signo icónico que le parece apropiado, autoadecuado. Pero un signo icónico tiene un poder heurístico, el poder de hacer descubrir, por su observación directa, otras verdades que las que determinaron su construcción (Peirce, CP, 2.279). Así que queda mucho por descubrir a los receptores.

Una interpretación puede ser más o menos desarrollada, más o menos atenta:

Hay por cierto en la relación a las obras de arte lo que llamo, mal que bien, niveles de recepción, que no es preciso colocar en una escala de valores, pero que se distinguen sin duda por grados cuantitativos en la consideración de datos perceptuales (atención primaria) y conceptuales (atención secundaria) propios de cada obra (Genette, 1997, p. 232).

El arte en un espacio público

En esos últimos tiempos, las obras que más me han llamado la atención han sido las que, encontrándose en un espacio público, carecen a priori de la apariencia de arte. Por supuesto, una obra que se encuentre en la ciudad podrá tener varias significaciones simbólicas como monumento y varias significaciones indiciales como lugar de citas. Ahora no me interesaré, sin embargo, por esas significaciones, sino sólo por la interpretación artística. Y

lo que me interesa es que la interpretación artística de una obra en un espacio público empieza de una manera muy distinta a la de una obra en un museo, una galería de arte o un teatro.

Tomemos como ejemplo a un paseante que descubra por casualidad en un espacio público un objeto o un evento del que desconozca por completo el estatuto artístico. Ese objeto o evento no goza de una apariencia convencional de arte. El caminante no se encuentra en un lugar habitual o tradicional para la ubicación de objetos artísticos (museo, teatro), y por ello no se le ocurre pensar que se encuentra ante un objeto de dicha categoría. Con todo, si dicho objeto o evento llama su atención, se detendrá con interés y a partir de ciertos indicios podrá pensar, como conjetura, que tal vez se trata de una obra de arte. En ese caso, la hipótesis del estatuto artístico puede provocar, a su vez, una suposición interpretativa. Conforme a ella, ese objeto o evento, por ser una obra de arte, debe tener una significación que quizá vale la pena averiguar. Y probablemente el receptor callejero deseará descubrirla.

La hipótesis del estatuto artístico hace pasar el objeto o evento a una realidad distinta, a “otra” realidad: la de la obra, esto es, un signo que interpretar. De hecho, el funcionamiento de un objeto o evento como obra de arte implica siempre su consideración entre paréntesis o entre comillas:

El marco de un cuadro, las vitrinas de una exposición son del mismo orden que el escenario del teatro, y su presencia es suficiente –con tal de que estemos al tanto de las convenciones que implican– para impedir que reaccionemos ante el interior de lo que delimitan como si se tratara de la realidad (Danto, 1989, p. 61).

En el caso del arte en un espacio público debe existir alguna señal, algún indicio que provoque la hipótesis del estatuto artístico para que la obra pueda ser interpretada como obra de arte y cumplir su función: “Cuando se hace teatro en la calle, hay

que procurar que parezca claramente que se trata de actores actuando, y no gente real comportándose de manera normal: de ahí la necesidad de utilizar dispositivos particulares, como máscaras, vestuario especial, maquillaje, entonaciones características, etcétera” (Danto, 1989, p. 63).

Así, el arte, en un espacio público, esto es, fuera del espacio convencional teatro, museo, reduce la frontera entre el arte y la realidad, pero no puede borrarla completamente. Pongamos como ejemplo una instalación realizada en 1991 por Helen Escobedo en el parque de Chapultepec en la Ciudad de México. La instalación llevaba el título “Negro basura, negro mañana”. Constaba de 10 toneladas de basura esparcida sobre un plástico gris, de cien metros de largo, en medio de una vía peatonal. Según comenta Gabriela Schmilchuck (2005, p. 194), debido al asco que provocó a las autoridades el contacto directo con la basura, la artista decidió cubrirla con una rejilla metálica y con una capa de pintura negra. Esas dos señales (la rejilla y la capa de pintura) fueron necesarias para que la instalación se interpretara entre comillas, es decir, como “algo hecho con basura” y no, literalmente, que fuera basura.

Ahora, vamos a analizar la recepción de una instalación de Luis Bisbe en un espacio público.

Hipótesis del estatuto artístico

En julio de 2005, paseando por Zumaia (País Vasco, España), descubrí por casualidad un objeto que me reveló formar parte de una instalación de Luis Bisbe.

Dicho objeto me llamó la atención: se percibe de lejos porque se encuentra al final de un sendero que sube suavemente hasta la cumbre de un acantilado que domina el mar; se yergue a la vista, haciendo una conexión visual entre la tierra y el cielo, cuando aún no se ve el mar (véase foto 1).



Foto 1

A simple vista reconocemos una pieza del mobiliario urbano, una farola, que las autoridades municipales podían haber puesto ahí con el fin de alumbrar a los paseantes al atardecer.

Sin embargo, un detalle, un indicio provoca la sorpresa y pone en marcha la hipótesis del estatuto artístico de lo que estamos descubriendo. De hecho, esa farola tiene una forma algo rara, con la parte superior del poste en forma de curva. Si se pudiera creer por un instante que se tratara de un nuevo *design* de farola, se debe abandonar dicha hipótesis al acercarse, porque es obvio que la curva no es de origen. Se nota que el poste no fue construido de esta forma en la fábrica, sino que ha sido deformado, plegado, después de su construcción. Se nota también que la deformación es demasiado regular como para ser casual, accidental, es más bien intencional.

La hipótesis del estatuto artístico del objeto se ve, además, confirmada por una señal muy perceptible: un cartel de información. El paseante se dirige espontáneamente hacia ese cartel para leerlo... a menos que, antes de alcanzarlo, presencie el surgimiento de un chorro de agua. En ese caso, no se acercará al cartel sino con cautela, procurando no ser mojado. De hecho, el agua surge de repente y a ratos al lado de la farola (foto 2). Los chorros son de una duración variable (entre 30 y 60 segundos), y se dan con intervalos irregulares (de entre dos y tres minutos). El agua cae más o menos lejos según la dirección y la fuerza del viento, pero cada vez baña la zona del cartel. Así, las gotas sobre el plástico del cartel recordarán al visitante la inminencia del peligro mientras esté leyendo el texto.



Foto 2

Vamos a acercarnos al cartel para leer el texto...

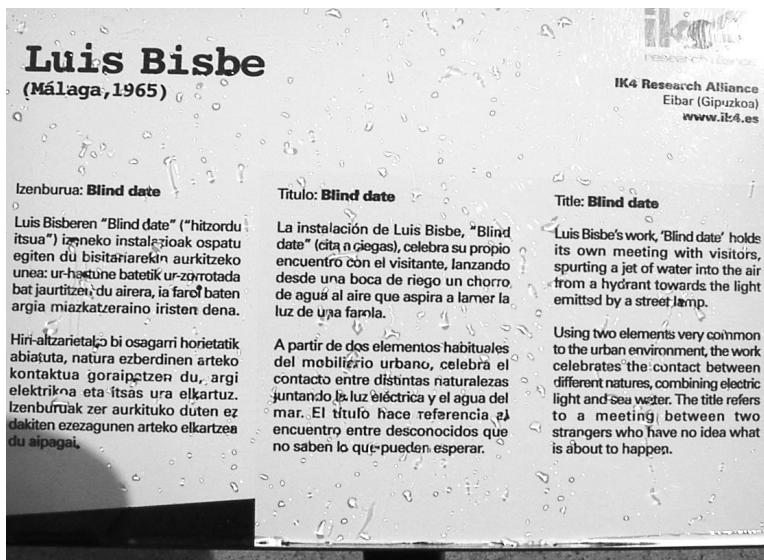


Foto 3

El texto: una pista para interpretar

El cartel (véase foto 3) lleva el nombre del artista: Luis Bisbe; su lugar y fecha de nacimiento: Málaga, 1965; y un texto en tres idiomas: vasco, español e inglés. El texto empieza diciendo que se trata de una “instalación”, y que dicha instalación lleva un “título”. Así que ya no cabe la menor duda sobre la intención artística.

Como ocurre a menudo en las artes plásticas contemporáneas, el texto (véase foto 4) da una pista para interpretar la obra. El título *Blind Date* anuncia una cita, y el comentario habla de un doble encuentro: entre la luz eléctrica y el agua del mar, por un lado, y entre la instalación y el visitante, por otro. En ambos casos la cita se da a ciegas, es decir, entre desconocidos que no saben lo que pueden esperar.

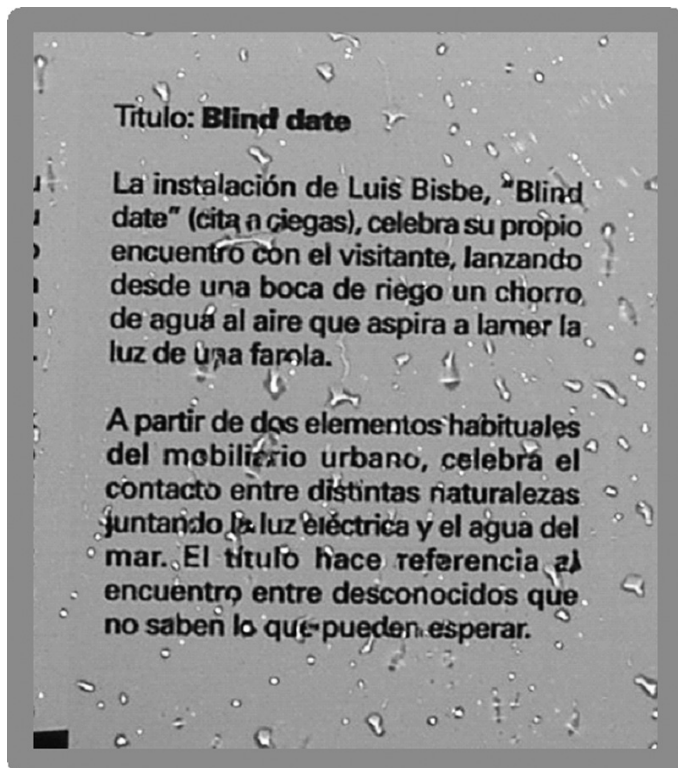


Foto 4

El visitante asiste, pues, a un evento representado en la instalación (la cita entre la luz eléctrica y el agua del mar) y asistir a dicho evento constituye un evento del mismo tipo (la cita entre el visitante mismo y la instalación). Dicho de otra forma, la instalación, que es un relato, mete al visitante en un relato similar.

Vamos a tener en cuenta, primero, el evento representado en la instalación que el visitante interpreta. Luego, veremos cómo la interpretación de la instalación constituye, a su vez, un evento que transforma al visitante, que actúa sobre él.

El evento representado

Los actores que actúan en la instalación son dos elementos habituales del mobiliario urbano: una farola y un chorro de agua.

Sin embargo, esos dos elementos han perdido su función urbana habitual. Una interpretación práctica ya no es posible, ya no es relevante. De hecho, en vez de alumbrar a los paseantes para que puedan mirar, la farola se ha convertido en un objeto que mirar. Y en vez de encenderse únicamente cuando oscurece, se enciende con cada chorro de agua y se apaga cuando el agua desaparece, tanto de día como de noche. En cuanto al chorro de agua, su función ya no es tan sólo hacer agradable el espacio público, sino estar en relación con la farola. Luz y chorro de agua actúan juntos.

El texto nos permite interpretar la relación entre la farola y el chorro de agua en un modo ficcional, como una cita entre dos personas. Sabemos, por nuestro conocimiento sociocultural (información colateral), que una cita consiste en un acuerdo previo según el cual un sujeto espera a otro sujeto en un lugar y un tiempo determinados y con un objetivo determinado. Entonces, ya podemos imaginar toda una historia: la farola espera en el lugar acordado, se encorva, se dobla como si quisiera ver llegar al agua y ponerse a su alcance; el agua se retrasa, pero ahí viene; echa los brazos al cuello de la farola, que se enciende de placer; luego, el agua se va... Y la historia volverá a empezar. Cada vez, se trata de una nueva cita con una persona desconocida, así como lo indica el título de la obra, que es en inglés.⁴

Por supuesto, una cita de ese tipo incluye riesgos. Además, sabemos, por nuestro conocimiento técnico elemental (otra

⁴ *Blind Date* es una expresión que significa "cita con una persona desconocida".

información colateral), que el encuentro entre el agua y la electricidad amenaza con provocar un cortocircuito. Pero aquí, ¡qué sorpresa!, en vez de cortar el circuito, el agua lo conecta, puesto que la farola se enciende cada vez que surge el chorro de agua.

El texto, al precisar que la obra “celebra el contacto entre *distintas naturalezas* juntando la luz eléctrica y el agua del mar”, nos orienta también hacia una interpretación de orden mítico. De hecho, la luz y el agua representan naturalezas distintas. Y la historia del encuentro entre la farola y el chorro de agua puede remitir, en la intertextualidad –otra información colateral–, por ejemplo, a la canción francesa muy conocida de Charles Trenet (1939):

El sol tiene cita con la luna.
Pero la luna no está, y el sol la espera.

Aquí, el sol está sustituido por la farola, que es una figura ascensional y luminosa, figura del fuego; mientras que el chorro de agua desempeña el papel de la luna: “la luna es un astro que crece, decrece, desaparece” (Durand, 1969, p. 111), que es cíclico, como el chorro de agua en la instalación. Y además, “la mayoría de las mitologías confunden las aguas y la luna en la misma divinidad” (*ibid.*, p. 110). Sea el sol y la luna, o el fuego y el agua, la instalación sugiere un contacto posible entre elementos naturales que habitualmente se excluyen. En ella, el agua parece encender el fuego en vez de apagarlo. Así, la instalación propone una conciliación de los contrarios, no definitivamente, sino de una forma efímera y apenas esbozada: algunas gotas solamente, en la cima del chorro, salpican la lámpara, antes de recaer al suelo (véase foto 5).



Foto 5

Además, el contacto entre el agua y el fuego se produce en el aire. Y cuando se ve de lejos por primera vez la farola, hemos dicho que lo que llama la atención es cómo surge de la tierra y se levanta en el aire. En cuanto al agua, viene del mar, pasa debajo de la tierra en una cañería, salta en el aire, donde roza (o lame, como dice el texto) el fuego, luego cruza otra vez el aire y vuelve a penetrar en la tierra. Por lo tanto, podemos decir que esta instalación realiza una unión entre los cuatro elementos naturales; nos da a pensar, pues, en una cualidad total, algo así como un *continuum* entre fuego, agua, tierra y aire. Con una foto de noche se puede tratar de representar mejor la materialización de ese pensamiento icónico: en ella se ve, surgida de la tierra, una especie de bola de agua-fuego en suspensión en el aire (véase foto 6).



Foto 6

Por fin, la primeridad que esta obra consigue captar y nos da en qué pensar se podría llamar “el encuentro”. Se trata del encuentro como fuerza, el surgimiento del encuentro en el instante, el encuentro inesperado; del encuentro total, es decir, que todo se puede encontrar, incluso, por ejemplo, los elementos peligrosos (tales como la electricidad y el agua) y hasta los cuatro elementos naturales, pero no de manera permanente y estable, sino siempre de manera efímera y en movimiento.

Ahora bien, volvamos a la situación del visitante que descubre la instalación no sobre una pantalla ni en fotos, sino en la realidad de un paseo, y tengamos en cuenta el evento vivido

en la interpretación. Hay dos actores: la instalación y el visitante; y la cita se da a ciegas para los dos protagonistas...

El evento vivido en la interpretación

La instalación de Luis Bisbe espera al paseante al final del camino: está en el lugar de la cita. El paseante se acerca, sorprendido por el encuentro. Por su lectura del cartel se convierte en “espectador” (o visitante, intérprete), es decir, que empieza a hacer funcionar la obra, la pone en marcha, al igual que el chorro de agua hace funcionar el alumbramiento de la farola. Su lectura le permite interpretar la cita relatada en la instalación, mientras le hace participar en una cita del mismo tipo: una cita a ciegas.

De hecho, al acercarse, el visitante no sabe qué puede esperar de la instalación. Se encuentra interpelado cognitivamente y también físicamente. Corre un riesgo mientras lee el cartel, porque le puede suceder la desventura de resultar mojado por el chorro de agua, y eso no es muy agradable si está vestido para emprender una larga caminata, por ejemplo (lo que era mi caso aquel día).

La instalación *Blind Date*, con la participación física del visitante y el riesgo que implica, forma parte de la corriente del arte de la perturbación (Danto, 1993, pp. 154 y ss).⁵

Blind Date introduce una perturbación en la vida real. No importa que el visitante fuera mojado efectivamente o no. Lo importante es que sí corrió el riesgo de ser mojado al acer-

⁵ Sobre el arte de la perturbación, véase el trabajo recién del artista argentino Silvio de Gracia, *La estética de la perturbación. Teoría y práctica de la interferencia*, Ediciones El Candirú, Junín, Buenos Aires, 2007; y para una presentación de ese artista y su libro, Clemente Padín, “La perturbación como instancia estética”, *Escaner cultural*, núm. 111, 2008: <http://www.escaner.cl/>.

carse a la instalación para interpretarla. Así habrá experimentado una cita a ciegas.

Y esta experiencia me parece susceptible de transformar al visitante, enriqueciendo –por poco que sea– su vida diaria al estimular su apertura a lo posible o, dicho de otra forma, su facultad de recepción artística.

Ahora bien, la cita se da a ciegas no sólo para el visitante, sino también para la instalación. Tampoco ésta sabe lo que puede esperar de los visitantes.

Como toda obra de arte, esta espera, por supuesto, ser interpretada, es decir, acogida cognitivamente, con “simpatía intelectual”. Además, hemos comentado que esta instalación provoca la participación física del visitante. Y hasta aquí hemos descrito la actitud más corriente acerca de *Blind Date*: el visitante se acerca para leer el cartel, procurando no resultar mojado por el chorro de agua.

Sin embargo, tuve la oportunidad de observar una actitud muy diferente que me sorprendió: un señor llegó con pasos resueltos y aire de conquistador, en traje de baño y zapatos de plástico, se colocó entre la farola y el cartel de información, volviendo la espalda al cartel, y allí resueltamente esperó el chorro de agua para tomarse una ducha (véase foto 7).

Luego se fue, así como vino, sin una mirada ni para la instalación ni para el espacio circundante ni para nosotros los visitantes. Él, por cierto, no quería ser un visitante. ¡No había venido a una “cita a ciegas”! Era un hombre práctico y por su actitud había devuelto una función práctica al chorro de agua. Supongo que, en su opinión, un chorro de agua tenía que servir para otra cosa que para contar una historia de citas a ciegas.



Foto 7

Impacto de una instalación encontrada por casualidad

Esta instalación de Luis Bisbe me encantó porque me sorprendió, interrumpió mi programa del día (que era hacer una larga caminata de unas ocho horas). Más tarde, cuando decidí guardar ese ejemplo de obra para analizarlo, busqué en la Web informaciones acerca del artista, y entonces fue cuando me enteré de que *Blind Date* formaba parte de una exposición colectiva, organizada por una asociación llamada “Divergentes” (www.artedivergentes.com) en la ciudad de Zumaia, del 2 de junio al 4 de septiembre de 2005, sobre el tema del “Diálogo entre el arte y la tecnología”. Diez artistas internacionales habían sido invitados “en centros tecnológicos y empresas innovadoras del País Vasco para producir una obra con las tecnologías, materiales, procesos o conceptos que desarrollan estas empresas y centros tecnológicos”. Así es como Luis Bisbe había

utilizado la infraestructura tecnológica del Centro IK4, especialmente un sistema de bombas para traer el agua del mar a su instalación.

El proyecto de “Divergentes” me parece muy interesante, pero cuando yo estaba en Zumaia no estaba al tanto de él. Debido a mi falta de información no pude ver las obras de los demás artistas pero, gracias a dicha falta de información, creo que vi la obra de Luis Bisbe en las mejores condiciones: ¡la vi por casualidad!

Una instalación encontrada por casualidad en un espacio público produce un efecto de sorpresa mucho más fuerte que el que pudiera provocar una obra que el visitante decidiera ir a ver en una exposición. El primer placer cognitivo en un encuentro de ese tipo consiste en la hipótesis de que el paseante tiene que hacer algo para darse cuenta de que se trata de una obra de arte.

En el caso de *Blind Date* hay algo más: el encuentro improvisado que experimenté con la obra coincide con el tema de la obra: ¡con esa obra, que cuenta una cita a ciegas, tuve una cita a ciegas!

Conclusión

Una obra de arte es un objeto o un evento producido intencionalmente por un artista para tratar de captar, volviéndola inteligible, la primeridad (lo posible). Para funcionar como tal, una obra de arte debe ser interpretada. La interpretación es un proceso cognitivo que reanuda y prosigue el proceso de la producción, esto es, el movimiento de crecimiento de inteligibilidad de la primeridad.

Para interpretar una obra de arte el espectador tiene que hacer primero la hipótesis de su estatuto artístico, luego tiene que entrar en la lógica de la obra, seguir de alguna manera la pista trazada por el artista para conducirlo al pensamiento icónico.

Una obra puede desencadenar interpretaciones más o menos ricas y sobre múltiples niveles, según la atención y las informaciones colaterales de los receptores. Frente a una obra de arte el espectador no puede predecir hasta dónde le llevará la cascada de sus interpretaciones. Por lo tanto, la instalación de Luis Bisbe me parece sintomática de lo que pasa en la interpretación de cualquier obra de arte: es un “blind date”, una cita a ciegas.

Y eso plantea el problema de la mediación entre el artista y los receptores. Una mediación es necesaria, en el arte contemporáneo, cuando el público a menudo ya no entiende de qué se trata. Sin embargo, hay que tener cuidado de no aniquilar lo posible de la obra con pesadas explicaciones culturales. Lo ideal sería hacer que el público, sin estar cegado ni por el completo desconocimiento ni por demasiadas explicaciones previas, pudiera acudir a citas a ciegas.

Bibliografía

- DANTO, A. (1989). *La transfiguration du banal*. París, Seuil.
- (1993). *L'assujettissement philosophique de l'art*. París, Seuil.
- DE GRACIA, S. (2007). *La estética de la perturbación. Teoría y práctica de la interferencia*. El Candirú, Junín, Buenos Aires.
- DURAND, G. (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Bordas, París.
- ECO, U. (1979). *Lector in fabula*. Bompiani, Milán.
- EVERAERT-DESMEDT, N. (2001). “La comunicación artística: una interpretación peirceana”, *Signos en rotación*. La Verdad, Venezuela, <http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html>.
- (2004). “La sémiotique de Ch. S. Peirce/Peirce's Semiotics”, en *Signo, Site Internet de théories sémiotiques/Theoretical Semiotics on the Web*, <http://www.signosemio.com>.

- (2006). “L'esthétique d'après Peirce/Peirce's Esthetics”, *Signo, Site Internet de théories sémiotiques/Theoretical Semiotics on the Web*, <http://www.signosemio.com>.
- (2006). *Interpréter l'art contemporain. La sémiotique peircienne appliquée aux oeuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*. De Boeck, Bruselas.
- (2008). “¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística”, *Utopía y Praxis latinoamericana*. Año 13, núm. 40, Universidad del Zulia, Venezuela, pp. 83-97, <http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>.
- (2010). *Fantasma*, de Humberto Chávez Mayol. Una obra que reflexiona sobre su propio estatuto, Conferencia magistral en las Terceras Jornadas Internacionales Peircenas, Mexicali, <http://www.unav.es/gep/ArticulosOnLineEspanol.html>
- GENETTE, G. (1997). *L'oeuvre de l'art. La relation esthétique*. Le Seuil, París.
- PADÍN, Clemente (2008). “La perturbación como instancia estética”, *Escaner cultural*, núm. 111, <http://www.escaner.cl/>.
- PEIRCE, Ch. S. (1958). *Collected Papers*. Vols. 1-6, 7-8, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1931-1935.
- SCHMILCHUK, G. (2005). *Helen Escobedo: Footsteps in the Sand*. CONACULTA /UNAM /TURNER, México.

LA RACIONALIDAD DENTRO DEL PROCESO
DE CREACIÓN ARTÍSTICA: APORTACIONES
DE LA SEMIÓTICA Y LA HERMENÉUTICA ANALÓGICA¹

Marco Antonio García Martínez

La hermenéutica analógica

La racionalidad es la capacidad humana que nos permite pensar, actuar y evaluar las razones de nuestra conducta de acuerdo a principios pragmáticos, epistémicos, éticos y morales o, en casos extremos, a actuar por sentido común con base en supuestos validados a partir de usos y costumbres o convenciones culturales y sociales. En lo primero está implícito un pensamiento y una racionalidad sobre la práctica y en lo segundo, un pensamiento y una racionalidad en la práctica (Perrenoud, 2010; Bourdieu, Wacquant, 1995). La racionalidad humana estructura un modo de problematizar, comprender, explicar y evaluar en forma práctica y conceptual la realidad en diversos niveles epistémicos.

El pensamiento moderno occidental considera desde un plano epistémico la existencia de una realidad estable, permanente e inamovible, por lo que, para fines de control y dominio de la naturaleza, plantea la creación de un sistema racional

¹ Algunas de las ideas contenidas en este artículo fueron enriquecidas con aportaciones de Jaime Nubiola, del Grupo de Estudios Peirceanos de la Universidad de Navarra. Agradezco igualmente las sugerencias, críticas y comentarios de Nicole Everaert-Desmedt, Sara Barrena y Mauricio Beuchot.

universal (Olivé, 1999) basado en verdades absolutas a partir de la imposición de dogmas, los cuales desde mediados del siglo pasado fueron sustentados hegemónicamente por el método de las ciencias naturales. En la modernidad tiene presencia y preeminencia una racionalidad, esto es, la del que tiene el poder para imponerla y legitimarla y, generalmente, corresponde a fines de control y manipulación de la realidad; dentro de ella se pretende una racionalidad universal aplicable en todos los contextos, basada en una relación de poder. La modernidad atribuye unilateralidad a la razón sustentada en los valores de la ciencia, la técnica y el progreso (Olivé, 1999), esto es, impone una idea de cultura, sociedad y persona (Arriarán, 2007) a todos aquellos grupos considerados salvajes e irracionales, por lo que la razón que se institucionaliza es única, homogeneizadora, totalizadora y universal. El dominio de las ciencias naturales se vio desplazado en el siglo XIX con la aparición de las ciencias sociales, humanas y del espíritu con sus posturas hermenéuticas, las cuales (Mardones, 1997), desde un plano humanista, pretenden interpretar y comprender el mundo. Mauricio Beuchot (1997) defiende la idea de que

La hermenéutica tiene sus orígenes históricos desde los griegos. Aristóteles, en su *Peri hermeneias*, dejó muchas ideas inapreciables sobre ella. Los medievales, con su exégesis bíblica de los cuatro sentidos de la Escritura, fueron afanosos cultivadores suyos. El Renacimiento llevó al máximo la significación simbólica de los textos, al tiempo que originó la filología más atendida a la letra. La modernidad lleva adelante esa filología, con tintes de cientificismo, hasta que, en la línea del romanticismo, Schleiermacher resucita la teorización plenamente hermenéutica... (p. 1).

Desde finales del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX se desarrolla una disputa epistémica, metodológica y científica, en la

que está en juego la validez de la comprensión o la pertinencia de la explicación, defendida la primera por posturas hermenéuticas, fenomenológicas y etnológicas, y la segunda, por el positivismo lógico, el método científico y las ciencias naturales. Actualmente esta polémica está rebasada y la discusión se retroalimenta por planteamientos analógicos como los de Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social (Álvarez Larrauri, 2000, 2001, 2002, 2002a; Bourdieu, 1990, 1997, 2000, 2002c, 2003a), Paul Ricoeur y la hermenéutica fenomenológica (Ricoeur, 1999), Jürgen Habermas y el paradigma crítico interpretativo de la Escuela de Frankfurt (Mardones, 1997) y la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot (Alcalá Campos, 1997, 2001; Arriarán, 2007; Beuchot, 1997, 2007) en Latinoamérica; dentro de ellas, más que separar o priorizar algún tipo de acercamiento metodológico, se logra una complementariedad analógica y se relaciona el paradigma cualitativo-interpretativo con el cuantitativo-explicativo. Recientemente esta postura analógica permite la discusión y el cuestionamiento hacia los postulados de la posmodernidad, los cuales pretenden privilegiar una racionalidad relativista y equivocista (Beuchot, 1997, 2007) tendiendo a la ambigüedad y la vaguedad, por lo que, desde la hermenéutica analógica, se propone integrar y mediar entre la comprensión y la explicación para lograr un acercamiento más completo de la realidad:

la hermenéutica es la disciplina de la interpretación, trata de comprender textos; lo cual es –dicho de manera muy amplia– colocarlos en sus contextos respectivos. Con eso, el intérprete los entiende, los comprende, frente a sus autores, sus contenidos y sus destinatarios, estos últimos tanto originales como efectivos (Beuchot, 1997b, p. 1).

La perspectiva humanístico-interpretativa o comprensiva-hermenéutica de índole cualitativa (Arnal, 1994; Briones, 2002;

Rodríguez Gómez, 1999), es tradicionalmente entendida como algo contrapuesto a lo cuantitativo y lo explicativo. Considera como parámetro de investigación la relación entre un sujeto investigador y un sujeto investigado, en la cual interesa conocer lo que piensa el otro a partir de la complementariedad que puede existir entre los esquemas mentales, el trasfondo cultural y los intereses. Comprender a partir de posibilidades de sentido la implicación del sujeto investigado en la realidad o problema de estudio es una prioridad de la hermenéutica:

Una característica peculiar que se requiere para que sean objeto de la hermenéutica es que en ellos no haya un solo sentido, es decir, que contengan polisemia, múltiple significado. Eso ha hecho que la hermenéutica, para toda una tradición, haya estado asociada a la sutileza. Esta última consistía en la capacidad de traspasar el sentido superficial para llegar al sentido profundo, inclusive al oculto; también de encontrar varios sentidos cuando parecía haber sólo uno; y, en especial, de hallar el sentido auténtico, vinculado a la intención del autor, plasmado en el texto y que se resistía a ser reducido a la sola intención del lector (Beuchot, 1997b, p. 2).

Los métodos comprensivos o interpretativos (fenomenología, etnografía, teoría fundamentada, etnometodología, entre otros) comparten la importancia de la subjetividad de los agentes sociales, así como las valoraciones internas, las creencias, los supuestos y las significaciones de la vida cotidiana, lo cual, desde las ciencias naturales, carece de interés por no ser susceptible de objetivación, medición, observación o cuantificación (Rodríguez Gómez, 1999). Lo hermenéutico pondera la búsqueda de información y experiencias que permiten comprender fenómenos sociales dentro de una realidad cambiante y ambivalente, por ello la subjetividad tiene que ver con planos de representa-

ción imaginarios no narrativos y literales (Pereda, 2007) en el que predominan realidades apoyadas en planos metafóricos y simbólicos; la subjetividad artística remite a realidades imaginarias o referenciales:

El artista se mueve dentro de una estética personal, fraguada en su propio genio, en las que se funden las influencias de todo tipo recibidas hasta entonces, adaptadas a sus búsquedas personales. Ni siquiera necesita ya tener delante un modelo o una realidad concreta a la hora de pintar un cuadro, sino que su subjetividad le permite dar vida a un personaje inventado, anónimo, que no representa nada ni quiere decir nada en especial de sí mismo [...] es parte de [...] el recuerdo del pintor... (Pérez Grande, 1989).

El pensamiento posmoderno considera la realidad en forma cambiante, por lo que las interpretaciones que propone y construye se validan de acuerdo al contexto, la temporalidad y el interés de la persona que la lleva a cabo; esto es, se construyen verdades relativas o afirmaciones válidas, desplazando de la problematización epistémica los criterios de verdad o falsedad, incurriendo en un relativismo al extremo. La posmodernidad, por tanto, permite la convivencia dentro de un mismo discurso de diversas racionalidades tales como la de sentido común, la mítica, la científica, la religiosa o de otros tipos, al considerar que los agentes sociales se encuentran insertos en realidades basadas en supuestos relativos y relativizados, a los cuales asigna una carga interpretativa personal y social producto de presupuestos estabilizados; contradictoriamente, y a pesar de la relativización de los discursos y de la muerte de los grandes relatos, tal como ocurría en la modernidad, mantiene un campo de poder que utiliza argumentos coercitivos para imponer una percepción social al considerar que no todas las opiniones son importantes y que no toda participación social es pertinente.

Bajo estos supuestos, las prácticas de producción e interpretación dentro del campo artístico se relativizan y por ello se basan en una racionalidad intuitiva y subjetiva, y son controladas por reflexiones que dentro de un plano práctico presentan una lógica estructural funcional y coherente. Los procesos de producción se alimentan de referentes simbólicos, representativos, imaginarios, fantasiosos o literales, a la vez que se complementan con procesos reflexivos y argumentativos desde las lógicas no clásicas. Estamos al tanto que en la vida cotidiana y solamente en ocasiones se requiere argumentar lógicamente, por lo que los planteamientos de la racionalidad científica o filosófica no siempre son pertinentes para llegar a una conclusión satisfactoria.² En una charla familiar o plática entre amigos casi siempre es suficiente con la racionalidad de sentido común: “aunque basarse en ella no siempre es garantía de que conocemos [...] se los puede desafiar y refutar” (Hughes, 1999, p. 22).

Los procesos de indagación de la hermenéutica, la semiótica o la complementariedad entre ellas, requieren en alguna medida una sistematización; adquiere pertinencia la complementariedad de métodos en las posturas interpretativas, ya que le aportan al arte y a la obra artística la posibilidad de un análisis riguroso, así como una consistencia teórica, metodológica y semántica. Olivé (1999) es cauto al plantear que en estos usos y complementariedades se requiere analizar y comprender cuál es el concepto de racionalidad que se está utilizando para no pretender homogeneizar la realidad, aunque “el problema es doble: qué concepción de la razón y de la racionalidad podemos tener hoy en día, y en función de ellas, qué pretendemos hacer, y en particular, qué tipo de homogenei-

² “Vivimos en una determinada cosmovisión que damos por legítima y que sustenta nuestro modo de argumentar y de justificar” (Mardones, 1997, p. 39).

zación pretendemos justificar” (p. 25); la sistematización debe ser tal que a la vez que promueva la creatividad no la encajone dentro de los límites de la cientificidad. La realidad es signifi-
cante y al buscarle un sentido o una interpretación adquieren pertinencia tanto la hermenéutica, la semiótica, la iconografía, la retórica y los estudios culturales; al respecto, Pérez Carreño (1988) expresa que “la realidad que percibimos es única, personal e incorregible y sus imágenes no son ‘transparentes’, sino significativas” (p. 13), aunque existen signos que están naturalizados y ellos “parecen no necesitar interpretación” (p. 13).

La hermenéutica analógica considera el interpretar como el apropiarse de los diversos mensajes que propone un emisor a partir de un texto escrito, hablado, actuado o pintado (Beuchot, 1997). Esta apropiación del sentido de un texto se logra debido a que

la interpretación es la comprensión tomada como un proceso [...] en el significado del texto [...] el significado puede partirse en dos: sentido y referencia. Sentido es lo que captamos o comprendemos cuando escuchamos o leemos una expresión. Referencia es aquello a lo que la expresión remite, lo que designa, sea cosa o estado de cosas, son los objetos que señala (Beuchot, 2007, p. 22).

En la relación interpretativa interactúa el autor, el mensaje denominado texto y el receptor, que, dependiendo las circunstancias, pueden intercambiar papeles en este proceso de comunicación y, por ello, convertirse el emisor en receptor y viceversa. Es necesario y pertinente reflexionar y clarificar desde dónde y qué se va a privilegiar en la interpretación: 1) la postura del emisor que transmite un mensaje desde un tiempo y contexto determinado, 2) lo que dice o puede decir la obra desde sus estructuras formales, y 3) podemos preguntarle al texto qué dice desde su posición retórica y metafórica o, final-

mente, 4) podemos inferir qué dice desde la experiencia del espectador, considerando que las posturas son válidas³ siempre y cuando se delimite la aproximación.

Nos enfrentamos con el problema de saber y decidir desde dónde plantear el significado: desde el autor que escribe el texto, desde la obra o desde el lector. Nos ubicamos en un contexto y una realidad del mundo, de la historia, “que nos posibilita al mismo tiempo que nos limita o nos unilateraliza nuestra visión de la realidad” (Mardones, 1997, p. 25), por lo que debemos buscar el significado más pertinente a la situación interpretada y “nos tenemos que plantear cómo podemos conocer lo dicho en los textos situados en contextos diferentes [...] y cómo podemos conocer lo que el hablante o autor nos ha querido transmitir” (Mardones, 1997, p. 26). Bourdieu (2002d) plantea que la disposición o el sentido práctico ayuda en los momentos difíciles a hacer algo que es necesario hacer o, en este caso, a interpretar algo como en realidad debe ser interpretado.

Dentro del campo artístico y desde los años 60, Umberto Eco (1984) propone el concepto de obra abierta, el cual puede ser trasladado a otras áreas del conocimiento. Plantea la existencia de una actividad cooperativa en la que el destinatario tiene varias posturas ante un texto: *a)* el lector desarrolla una lectura acorde a lo que propone el autor a partir de su competencia intertextual (formación previa y lecturas previas sobre el tema o autor), o *b)* extrae del texto no lo que este dice sino lo que

³ Válidas aunque no necesariamente ciertas o verdaderas. Eco (1998) desarrolla tres acercamientos hermenéuticos posibles, como una tricotomía, ubicando lo que denomina la *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*. La primera busca en el texto lo que el productor quería decir, la segunda le da libertad al texto para decir lo que quiera, independientemente de las intenciones de su autor, y la tercera le da una libertad interpretativa al receptor. Actualmente se le da prioridad a la tercera postura.

presupone, promete o sugiere. Eco (1984, 1998) argumenta que los mejores ejercicios de interpretación se dan en textos que proporcionan la pauta al lector para ejercitar sus competencias interpretativas y ejercer la crítica ante textos que se crearon en un determinado tiempo y flotan en el espacio de las posibilidades interpretativas. Este ejercicio interpretativo no debe ser al infinito,⁴ ya que las interpretaciones relativistas construirían significados con una complejidad semántica.

La realidad a interpretar se presenta dentro de un espacio de posibilidades interpretativas, donde estas posibilidades funcionan como direcciones en el camino y, aunque no condicionan la interpretación, sirven como guía para no desarrollarla con los ojos cerrados. Encontramos algunos problemas dentro del proceso de interpretación cuando existen ambigüedades semánticas, en los que el emisor puede justificar que lo que dijo no es lo que quería decir, o lo que dijo no es lo que se entendió, en este caso se dice que se dijo algo que no se quiso decir pero existe la posibilidad de que se pudo decir y que por razones vinculadas a la trayectoria personal sí se dijo aunque se lo niegue. Por ello, los mensajes poseen un sentido referencial y otro imaginario,⁵ en el que los referenciales con una carga

⁴ “Los cabalistas medievales y renacentistas afirmaban que la Cábala no sólo tenía infinitas interpretaciones sino también que podía y debía ser reescrita de infinitas maneras según infinitas combinaciones de las letras que la formaban. Pero la infinitud de las interpretaciones, que, desde luego, depende de la iniciativa del lector, era por lo demás deseada y planificada por el autor divino. No siempre el privilegio conferido a la intención del lector es garantía de la infinitud de las lecturas. Si se privilegia la intención del lector se debe prever también un lector que decida leer un texto de forma totalmente unívoca, y a la busca, quizá infinita, de esa univocidad [...] se puede, en efecto, leer como infinitamente interpretable un texto que su autor ha concebido como absolutamente unívoco [...] por otra parte, alguien puede leer como unívoco un texto que su autor ha decidido infinitamente interpretable” (Eco, 1998, p. 31).

⁵ “La imaginación narrativa no tiene límites” (Eco, 1998, p. 12).

literal narrativa proporcionan los elementos contextuales, teóricos y pragmáticos, para entender lo que se dijo como lo que es tendiendo a un univocismo. Este sentido literal se encuentra preferentemente en las relaciones comunicativas de la vida cotidiana que, sin descartar una pequeña carga de subjetividad y de retórica en el manejo del lenguaje, permite entender la variable referencial del contexto. Al interpretar el texto de forma literal hay que proporcionar o construir un significado coherente y evitar que se adjudiquen inconsistencias semánticas por algún cambio de contexto. Por otra parte, los mensajes imaginarios poseen una carga simbólica y producen una riqueza de significados interpretativos. Debido a esta variedad, es necesario analizar por qué el texto y el contexto producen y legitiman como válidas algunas interpretaciones y no otras. A veces ocurre que por una necesidad pragmática o semántica de parte del lector o del autor, la lectura de lo imaginario o lo simbólico adquiere una carga especulativa; por ello es que en la vida cotidiana se utilizan palabras y gestos para significar, y es donde encontramos palabras que por sí solas pueden tener dos o más significados, dependiendo el contexto de uso, por ejemplo: gato o diablito. Igualmente se presentan palabras que poseen el mismo significado que otras, por ejemplo: alumno o estudiante, que a fin de cuentas puede originar confusión o errores semánticos.

Mauricio Beuchot (1997, 2007) ubica dos planos epistémicos y metodológicos en los que puede derivar la interpretación: 1) una interpretación unívoca que tiende a un dogmatismo al extremo en el que se pretende interpretar con toda claridad y distinción para alcanzar una única interpretación como válida. Beuchot (1997b, 2007) relaciona este proceso de interpretación con el pensamiento moderno, entendido dentro de una época histórica que privilegia la interpretación rígida de conceptos, representada dentro de la filosofía del lenguaje por el positi-

vismo lógico y el Círculo de Viena entre tantos otros (como una variante al extremo de lo unívoco encontramos las ideologías fundamentalistas); y 2) la interpretación equívoca, entendida como aquella exégesis que admite como válida cualquier interpretación, validada sólo por la persona que la lleva a cabo de acuerdo con su contexto y su situación en el tiempo, lo cual incide en un relativismo insostenible; se relaciona con la posmodernidad, la cual busca significados al infinito en un ejercicio que nunca termina, apoyado para ello en los dogmas que promueve y defiende a ultranza:

Umberto Eco describe esta tensión como dándose entre quienes piensan que interpretar es recuperar el significado intencional del autor reducido a un solo significado, y los que piensan que interpretar es buscar significados al infinito, en un ejercicio que no termina. Sabido es que la hermenéutica se ejerce en textos que pueden admitir polisemia, es decir, varios significados, por lo que una línea extrema de las que hemos mencionado trataría de aprehender el significado esencial de un texto, mientras que la otra lo fragmentaría en un sinfín de significados contingentes y aislados (Beuchot, 1997b, p. 6).

Las interpretaciones unívoca y equívoca, desde un plano filosófico y técnico, plantean una dualidad y una dicotomía que suscita complicaciones epistémicas para comprender la realidad; la separación dicotómica implica dos grupos que oponen una interpretación cerrada y una abierta. Por otra parte la concepción de realidad y de hermenéutica que Beuchot (1997, 2007) comparte es una mediación analógica en la que no se admite sólo una interpretación como válida, pero tampoco muchas sin control; por ello plantea que los signos y significados hay que cuestionarlos para sugerir sentidos y aceptar o proponer el más pertinente:

A esa primera concepción de la interpretación la llamo, por comodidad, “hermenéutica positivista”, que busca el significado unificado o la reducción al máximo de la polisemia, y a la segunda concepción de la interpretación la llamo (con Ricoeur) “hermenéutica romántica”, con igual riesgo de efectuar una simplificación excesiva [...] No todos los “positivistas” eran univocistas completos ni todos los “románticos” eran equivocistas irredentos. Hablo de predominios. La hermenéutica positivista se pone como ideal la univocidad, la utilización de las expresiones en un sentido completamente igual para todos sus referentes, de modo que se pueda llegar lo más posible a la unicidad de comprensión. La hermenéutica romántica se abre camino hacia la equivocidad, permite el flujo vertiginoso de significados de tal forma que no se espere recuperar el significado del autor o del hablante, sino que el lector o intérprete estará completamente recreando el significado del texto o del mensaje a cada momento, sin objetividad posible, dando completa cabida a la propia subjetividad distorsionadora o, por lo menos, modificadora (Beuchot, 1997b, pp. 6-7).

La interpretación de un texto se da dentro de un proceso de conjeturas contextualizadas, propuestas en relación con un interés comprensivo o explicativo para validar teorías o hipótesis y, por ello, al ser conjeturas de sentido evitan la verificación y la comprobación que imponen las ciencias naturales. Se acepta una interpretación como válida más no como verdadera a partir de la comparación que se hace de ella en relación con otras que se elaboraron y descartaron, lo cual permite que se adjudique el criterio de probabilidad a partir de la presencia de criterios pragmáticos, teóricos o de uso, que validan la interpretación y justifican el que no todas sean iguales o pertinentes. La selección de las interpretaciones más válidas o pertinentes debe descartar de antemano el uso rígido de una metodología analítica al pri-

vilegiar el conocimiento intuitivo, de sentido común o abductivo, alejado de relaciones de poder o retórica que incurran en falacia de autoridad; influye el contexto, las evidencias a favor o en contra, así como la situación pragmática o semántica en la estabilización de puntos de vista o de sentidos de la lectura, los cuales no buscan una exactitud, sino algo probable:

Ya que el modelo positivista es univocista, y el romántico equivocista, este modelo que propongo se ubica en la analogía, que es intermedia entre lo unívoco y lo equívoco. Según nos dice la semántica, lo análogo tiene un margen de variabilidad significativa que le impide reducirse a lo unívoco pero que también le impide dispersarse en la equivocidad. La semántica de lo análogo ya ha sido trabajada por Aristóteles y algunos medievales, que llegaban a decir que lo análogo es preponderantemente diverso, respeta las diferencias; pero evita la pura diferencia al punto de poder ser tratado incluso en silogismo, de manera silogística dinámica, no cerrada y fija. Con él se daba ciencia (Beuchot, 1997b, p. 8).

El conocimiento, la interpretación y la explicación de la realidad, se basan en dos tipos de acercamientos: el realista narrativo o referencialista y el subjetivo o imaginario (Pereda, 2007). El narrativo posee la capacidad de referirse de manera objetiva o temporal a construcciones socioculturales que avalan la percepción del sentido común hacia la presencia o no presencia de datos, hechos, prácticas o situaciones que, sabemos, pueden ser ciertas, coherentes, pragmáticas, funcionales o lógicas desde la mirada unívoca y dual que nos proporciona la cultura occidental. Por otro lado, el discurso fantástico imaginario no posee parámetros de reconocimiento y acción estabilizados que concuerden con la realidad del mundo cotidiano (Pereda, 2007); de acuerdo a la postura referencialista, el discurso estético y

artístico contemporáneo carece de verosimilitud. Los esquemas referenciales son fácilmente comprendidos e identificados por la gente. El sentido imaginario se relaciona con el planteamiento de un mensaje fundamentalmente ambiguo, que provoca un proceso de innovación y permanencia en la producción e interpretación de la obra artística. De innovación, porque el artista trata de ser diferente a lo anterior y no seguir haciendo lo mismo; de permanencia, porque aunque transgrede las fronteras de la producción, siempre debe mantenerse dentro de un marco de creación plástica (Acha, 1992) que sea entendible, principalmente como arte y no como otra cosa:

Alguien podría decir que también hay límite por parte del propio sujeto si su interpretación depende de su conocimiento, pero éste es de otro tipo, porque si bien se prohíbe transgredir los límites de sentido, no se prohíbe ampliar nuestra formación para mejorar nuestras interpretaciones (Alcalá, 2001, p. 75).

La cercanía con los hechos, personas, datos, objetos o sensaciones facilita y a la vez obstaculiza el proceso de apropiación de la realidad; cuando se interpreta una práctica u obra artística y existe un *habitus* similar⁶ entre el interpretador y lo que se

⁶ “Cuando un joven físico interroga a otro joven físico (o un actor a otro actor, un desocupado a otro desocupado, etc.) con el que comparte la casi totalidad de las características capaces de funcionar como grandes factores explicativos de sus prácticas y representaciones y al cual está unido por una relación de profunda familiaridad, sus preguntas se originan en sus disposiciones, objetivamente armonizadas con las del encuestado; no hay razón alguna para que las más brutalmente objetivantes de esas preguntas se manifiesten como amenazantes o agresivas, porque su interlocutor sabe perfectamente que comparte con él lo esencial de lo que lo llevan a transmitir y, al mismo tiempo, los riesgos a los que se expone al transmitirlo. Y el interrogador tampoco puede olvidar que al objetivar al interrogado se objetiva a sí mismo,

interpreta puede originar que se infieran cosas y se adjudiquen al otro aún y cuando no las ha planteado o no las contiene, o que se suponga que el sentido de la realidad es siempre el mismo, al entenderla desde el univocismo, incurriendo en una interpretación errónea. Dentro del campo jurídico o religioso se considera pertinente elaborar textos con un sentido definitivo o final, ya que se requiere un univocismo para uniformar socialmente la interpretación de los textos de fe, o de las leyes, apoyados en un plano técnico de la hermenéutica. De acuerdo a Ortiz Millán (2009), en ámbitos como la política y la religión se imponen significados más no se negocia con ellos, y ello deriva en algunas propuestas de interpretación en que el sentido se construye dependiendo el interés sobre lo interpretado: “[...] aunque, como suele suceder con la lectura de la Biblia, siempre es posible interpretar los textos para que digan más o menos lo que uno quiere que digan y entonces [...] hacer que Dios mismo compareta las opiniones morales propias” (p. 107).

La semiótica de Charles Sanders Peirce

La semiótica triádica de Charles Sanders Peirce (1974) es una teoría pragmática de la producción de signos que analiza las transformaciones discursivas del signo como posibilidad interpretativa o de sentido, la cual adquiere pertinencia dentro de los procesos de producción artística y comprensión de la obra plástica como signo visual. La semiótica es la ciencia interdisciplinaria (Beristáin, 2008) que estudia los procesos de significación y construcción del signo y, como tal, tiene relación con todo

como lo testimonian las correcciones que introduce en tales o cuales de sus preguntas” (Bourdieu, 2002, pp. 530-531).

aquello que es significativo (Pérez Carreño, 1988). Por lo tanto, y a riesgo de incurrir en falacia de petición de principio, consideramos que si todo es signo y si las obras de arte (actuales y de periodos pasados) están construidas y constituidas por signos y son significantes, por ello son objeto de estudio de la semiótica.

El análisis del signo se divide en dos vertientes teóricas y metodológicas que procuran el estudio de la realidad social significativa: por un lado encontramos la semiología diádica propuesta por Ferdinand de Saussure (1857-1913) a partir de los cursos de lingüística estructural que imparte entre 1906 y 1911 en la Universidad de Ginebra, y, por otro, la semiótica triádica propuesta por Charles Sanders Peirce (1839-1914) sustentada en la lógica y la matemática. De acuerdo a Deely (1996), Saussure adjudica la denominación de semiología al estudio de los signos al adaptar este término del concepto griego *semeíon*, mientras que Peirce retoma el concepto de semiótica “también adaptado del griego pero no acuñado por él [...] derivó su visión [...] a partir del texto con el cual John Locke concluye su *Ensayo sobre el entendimiento humano...*” (Deely, 1996, p. 42).

La semiología saussureana se interesa por el estudio de la naturaleza del signo lingüístico y tuvo una mayor difusión a partir de los estudios y aplicaciones que desarrolla Roland Barthes principalmente dentro de la comunicación. Al respecto, Zechetto (2002) menciona que

históricamente, se instalaron dos tradiciones etimológicas, cuyas dos palabras representaban una mirada de doble foco [...] la corriente saussuriana ha tenido su base sobre todo en Europa, se difundió hasta Rusia y, en parte, también en América Latina. Hablan de semiología Roland Barthes (1964), Louis Hjelmslev (1957), Luis Prieto (1966), Pierre Guiraud (1971, p. 8).

Roland Barthes incurre en una generalización cuando llega a considerar como sinónimos los conceptos de semiología y semiótica sin tener en cuenta que no son lo mismo, ya que presentan diferencias u oposiciones teóricas y ontológicas. En su ensayo *Semántica del objeto* (1964) plantea que “la semiología, o como se la denomina en inglés, la semiótica, fue postulada hace ya cincuenta años por el gran lingüista ginebrino Ferdinand de Saussure [...] a la que llamaba precisamente ‘semiología’” (p. 1). La Asociación Internacional de Estudios Semióticos reunida en La Haya (Holanda) en 1969 decidió que el término que unifica las posiciones del estudio del signo es semiótica y por ello se considera que la discusión en relación a cuál denominación atribuir está rebasada (Zechetto, 2002). Las precisiones analíticas de estudiosos de la obra de Peirce, entre ellos Zechetto (2002), hacen acotaciones para que con algunas puntualizaciones se lleguen a complementar las aportaciones de Saussure y Peirce en el estudio del signo visual y, con ello, se precisen una serie de diferencias epistémicas, ontológicas y metodológicas.

Desde un plano semiótico, Castañares (1994) plantea que de esta ciencia posible Saussure mismo no dijo gran cosa, y sus aportaciones se limitan a “unos breves párrafos –unas quince alusiones en total– en su *Curso de Lingüística General*, [...]. Esa ciencia, ‘todavía no existente’; según Saussure, debería llamarse semiología” (p. 3). Por otra parte, le adjudica una importancia teórica a las aportaciones de la semiótica de Peirce, la que, “por el contrario, constituye una compleja elaboración que incluye miles de páginas [...] tiene conexiones [...] con la lógica, de la que la semiótica no es sino otra cara, y después con el resto de las disciplinas filosóficas entre las que habría que destacar sin duda la fenomenología...” (Castañares, 1994, p. 4).

Ferdinand de Saussure presenta el fundamento de la semiología (1945) dentro de una construcción analítica de corte sincrónico, la cual fortalece las apreciaciones que desde la

lingüística sostiene y que a su vez enriquece con las aportaciones de John Locke, Guillermo de Ockham y San Agustín. La semiología saussuriana plantea que

el lenguaje no podía ser estudiado sólo desde el punto de vista lingüístico, aisladamente [...] requería integrarse a una disciplina que él no llegó a desarrollar, la semiología, que sirviera como base a la lingüística [...] se apoya en factores esencialmente sociológicos y psicológicos, y tiene su lugar dentro de la psicología social (Beristáin, 2008, p. 453).

Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos *semiología* (del griego *sēmeîon* 'signo'). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. Puesto que todavía no existe, no se puede decir qué es lo que ella será; pero tiene derecho a la existencia, y su lugar está determinado de antemano. La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general. Las leyes que la semiología descubra serán aplicables a la lingüística, y así es como la lingüística se encontrará ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos (p. 43).

Ferdinand de Saussure estudia lenguas en la Universidad de Leipzig en Alemania y posteriormente, en 1880, ejerce la docencia en la École Pratique des Hautes Études de París durante diez años, donde imparte las cátedras de sánscrito y gótico. A su regreso a la Universidad de Ginebra en 1891 imparte sánscrito y lingüística histórica y se interesa por la historia de las lenguas; a solicitud de las autoridades de la Universidad de Ginebra imparte desde 1906 tres cursos de lingüística general (1906-1907, 1908-1909 y 1910-1911) en los que, entre otras cosas, se refiere al signo lingüístico como una entidad diádica:

el significado y el significante. Saussure estructura sus clases a partir de notas personales las cuales destruye al finalizar cada curso, y a su muerte, en 1913, sus alumnos Charles Bally y Albert Sechehaye (1945) deciden recopilar y publicar por primera vez sus investigaciones, ya que en el caso de los cursos “iba destruyendo los borradores provisionales donde trazaba día a día el esquema de su exposición...” (p. 25). Lo anterior permitió que desde la muerte de Ferdinand de Saussure se haya dado la divulgación de su pensamiento.

La semiótica de Charles Sanders Peirce, por su parte, fue prácticamente ignorada hasta la edición de los *Collected Papers* en ocho volúmenes entre 1931 y 1958. Peirce (1974) circunscribe la semiótica dentro de la lógica y “en su sentido general, es, como creo haberlo demostrado, sólo otro nombre de la semiótica [...] la doctrina cuasi-necesaria o formal, de los signos” (227, p. 21). Se le atribuye a Peirce la vanguardia en el estudio y problematización de la semiótica como estudio de los signos:

Ferdinand de Saussure [...] implementa a principios del siglo XX, algún tiempo después que Peirce, la idea de una teoría general del signo [...] Tuvo, al parecer más éxito y resonancia que Peirce, y fue seguido por muchos en el estructuralismo europeo [...] Peirce [...] encontró resonancia en menor medida y después que Saussure y el término “semiología”. En América, Peirce encontró seguidores tan notables como Charles Morris, Thomas Sebeok, Hilary Putnam. En Europa, tuvo seguidores de la talla de Karl-Otto Apel y Gérard Deledalle. Por supuesto, cada uno de ellos le dio su sello personal (Beuchot, pp. 30- 31; Deely, 1996).

Charles Sanders Peirce nace en 1839 en Cambridge, Massachusetts. Su padre fue profesor de la Universidad de Harvard y destacado matemático y astrónomo, quien lo indujo a la física, las matemáticas y la astronomía. Peirce se gradúa como

químico en 1863 por la Universidad de Harvard. De 1879 a 1884 enseña lógica en la Johns Hopkins University, y de 1865 a 1891 trabaja como científico en la United Coast and Geodetic Survey, desempeñándose como meteorólogo y observador en astronomía y geodesia (Nubiola, 2009):

En 1887, cuando sólo contaba 48 años, Peirce se trasladó a Milford (Pennsylvania), donde vivió retirado junto a su segunda esposa, Juliette Froissy, durante veintisiete años. En ese tiempo se dedicó a escribir afanosamente acerca de lógica y filosofía [...] aunque sus trabajos en muchos casos no llegarán nunca a ser publicados. Durante ese tiempo Peirce escribió la mayor parte de las 80000 páginas de manuscritos que dejó a su muerte en 1914 y que su esposa vendió a la Universidad de Harvard (*ibid.*, 2009, p. 2).

La semiótica de Charles Sanders Peirce tuvo una recepción tardía en México y Latinoamérica debido a que la traducción de la obra peirceana se da hasta finales de los ochenta y ello ocurre de una forma “un tanto fantasmagórica en el sentido de reconocerse abiertamente su importancia, pero sin que apenas se conocieran sus ideas. Esta situación comenzó a cambiar con algunas traducciones [...]” (*ibid.*, 2009, p. 1). La investigación, discusión y aplicación de la semiótica peirceana por parte de destacados filósofos y semióticos, entre ellos Umberto Eco (1998, 2008, 2009a, 2009b) en Italia, y Jaime Nubiola (2006, 2009), Sara Barrena (2008) y Francisca Pérez Carreño (1988) en España, lo mismo que Nicole Everaert-Desmedt (2000) en Bélgica, fortalecen los estudios que en México desarrolla tanto Mauricio Beuchot en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, como Édgar Sandoval en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y Darin McNabb en el Instituto de Filosofía de la Universidad Veracruzana. De acuerdo a Deely (1996), estas investigaciones, y por ende estos investigadores, han procurado una variedad de métodos y puntos

de vista que sustentan las aproximaciones teóricas y metodológicas para el análisis y la comprensión de los signos, en especial los visuales. Por otra parte, plantea que “en el corazón de la semiótica está la concepción de que la totalidad de la experiencia humana, sin excepción, es una estructura interpretativa mediada y sostenida por signos” (p. 45). Beristáin (2008) fortalece esta idea cuando, retomando a Peirce, considera que “todo pensamiento se realiza mediante signos, por lo cual el conocimiento se sustenta en una serie infinita de signos, puesto que cada concepto exige ser explicado por otros que, a su vez, requieren ser explicados por otros” (p. 463).

De acuerdo con Beristáin (2008) la semiótica es una

ciencia interdisciplinaria [...] que contiene [...] el proyecto de una teoría general de los signos –su naturaleza, sus funciones, su funcionamiento– y por otra parte un inventario y una descripción de los sistemas de signos de una comunidad histórica y de las relaciones que contraen entre sí. Los sistemas de signos son tanto lingüísticos como no lingüísticos. Éstos son, por ejemplo, la señalización ferroviaria, vial, marítima, fluvial, el alfabeto de los sordomudos, los rituales simbólicos, los protocolos, las insignias... (p. 453).

De la misma manera, considera que la semiótica se apoya en la lógica y la matemática, ya que

es una teoría que trata de explicar la apropiación significativa que el hombre hace de la realidad: es una doctrina formal (que pasa de la observación de los signos concretos a la abstracción de sus características generales) [...]. Su semiótica [...] es una lógica, estudia la naturaleza formal de los signos, y la naturaleza esencial de toda semiosis posible (vista la semiosis como el proceso de producción de los signos, proceso basado en el método lógico de la inferencia a partir de los tres elementos necesarios

para que cualquier cosa funcione como un signo, es decir, a partir de la relación entre los tres elementos: el signo, el objeto al cual remite, y su interpretante... (pp. 453-454).

Charles Sanders Peirce (1974) propone la realización de un análisis pragmático a partir de un sistema semiótico triádico: 1) un signo o representamen permeado de primeridad, 2) un objeto permeado de segundidad, y 3) un interpretante permeado de terceridad. Para ello se basa en tres modelos: *a*) uno ontológico que agrupa triádicamente a la primeridad, segundidad y terceridad; *b*) otro semiótico que incluye al representamen, al objeto y al interpretante, y *c*) uno epistémico que agrupa a la abducción, la inducción y la deducción. Para Peirce, la semiosis implica una relación ontológica entre el signo entendido como primeridad (sintaxis) y el objeto entendido como segundidad (semántica), implicando un interpretante entendido como terceridad (pragmática) cuya pertinencia se da en la elaboración y la comprensión de los discursos visuales dentro de una relación triádica. Por ello se plantea el proceso de semiosis al infinito con posibilidades de sentido variadas y diversas; dentro de esta relación “Peirce considera que el signo representa algo porque está en lugar de ese algo, no simplemente sustituyéndolo, sino mediando entre los objetos del mundo y sus intérpretes. Ese algo representado por el signo se llama objeto” (Beristáin, 2008, p. 463).

Desde un plano semiótico, Peirce concibe el signo o representamen como aquello que está en lugar de una cosa en algún sentido para alguien (1974): 1) el signo implica a todo aquello dotado de sentido (posibilidad, cualidad, esencia y por ello un primero), 2) el objeto⁷ es la relación del signo con algo, sea real o imaginario, o como aquello que es lo representado por el signo

⁷ Dentro del objeto distingue entre objetos inmediatos y objetos dinámicos.

(por ello una posibilidad hecha objeto), y 3) por su parte para el interpretante⁸ son los esquemas mentales los que provocan la relación del signo con el objeto. Por lo tanto, este proceso de semiosis puede continuar al infinito en donde el interpretante se concibe nuevamente como signo y permite que se desarrolle otra vez la dinámica del nuevo signo, relacionado con un nuevo objeto y con un nuevo interpretante. De acuerdo a Beristáin, “nada es un signo para sí mismo. Para ser un signo se requiere que alguien lo entienda como tal: el signo requiere su interpretante. Pero todos los signos son interpretados sólo en términos de otros signos, y esos, en términos de otros, y así, ‘*ad infinitum*’” (2008, p. 464).

Dentro del proceso de semiosis existe continuamente una confusión en la relación del intérprete con el interpretante: éste, de acuerdo a Peirce (1974), no es lo mismo que intérprete:

cada interpretante es signo de su objeto y, a su vez, requiere otro signo para su interpretación. De modo que un signo sólo significa dentro de un sistema de signos y sólo en virtud de que los demás signos del sistema también significan [...] el interpretante es determinado por el signo, y se da dentro de un cuarto elemento (que Peirce no considera indispensable) que es el intérprete (el que emite o recibe el signo) (*ibid.*, 2008, p. 464).

Desde un plano epistémico, Peirce construye una tríada en la que coloca a 1) la abducción, 2) la inducción y 3) la deducción. Ubica 1) la abducción en relación con el signo, permeada de primeridad, 2) la inducción en relación con el objeto y permeada de segundidad, y 3) la deducción en relación con el interpretante y permeada de terceridad.

⁸ Los interpretantes los clasifica en inmediatos, dinámicos y finales.

Los interpretantes, al ser terceros, funcionan como mediadores entre un primero y un segundo y se sustentan en los pensamientos y conocimientos naturalizados, facilitando la significación o interpretación de la realidad social. Dentro del triángulo semiótico, Peirce construye una tríada en relación al objeto: ubica al icono como un primero, al índice como un segundo y al símbolo como un tercero:

El icono es un signo en la relación signo/objeto. Opera por la similitud entre dos elementos, por ejemplo, el dibujo de un objeto y el objeto dibujado. Se refiere al objeto denotado en virtud de caracteres que le son propios por una cualidad o propiedad que lo vuelve capaz de ser un representamen, cualidad que el signo posee independientemente de la existencia del objeto, si bien se requiere la existencia del objeto para que se establezca la convención conforme a la cual el icono actúa como signo; ya que lo designa al reproducirlo o imitarlo, es similar al objeto. Cualquier cosa (cualidad, individuo existente o ley) es un icono de alguna otra cosa en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella, pues un signo es un icono cuando existe semejanza parcial entre el representante y el representado, es decir, cuando existe una relación de semejanza entre la estructura relacional del icono y la estructura y la estructura relacional del objeto representado. El representamen es un estímulo visual, auditivo, gestual; es un modelo imitativo, perceptible, que ofrece una serie de rasgos propios del objeto representado y otros que no lo son (*ibid.*, 2008, p. 467).

El mensaje sujeto a decodificación puede surgir de manera intencional de un destinatario, aunque no es condicionante de su presencia debido a que lo sujeto a significación tiene factores naturales o construidos culturalmente:

Un índice o “index” es un signo que, en la relación signo/objeto, mantiene un vínculo causal, directo y real, con su objeto, al cual denota en virtud de que es realmente modificado por dicho objeto. Desde el punto de vista psicológico se trata de una asociación por contigüidad (no por semejanza ni por convención intelectual) entre dos elementos, por ejemplo el humo y el fuego [...] remite a objetos que son cosas o hechos concretos, reales, singulares, de los que depende su existencia, que no depende en cambio de la existencia del interpretante (ya que un índice perdería su carácter de signo si se suprimiera su objeto, pero no si se suprimiera su interpretante). Son índices los síntomas, la aguja del reloj –que indica la hora–, un número ordinal, un nombre propio, un pronombre demostrativo, golpear una puerta cerrada, cualquier ruido relacionable con su causa (tormenta, terremoto, riada, colisión, movimiento de ferrocarril, incendio). Una veleta es índice de la dirección del viento [...] los índices carecen de todo parecido significativo con su objeto... (*ibid.*, p. 468).

El proceso de interpretación del signo consiste en desarrollar una lectura de referentes lingüísticos, visuales o gestuales emitidos por una fuente a partir del uso de códigos de comunicación socialmente aceptados y convencionalizados como el símbolo:

Un símbolo es aquel signo que, en la relación signo/objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto [...] es una ley, y [...] es un hábito nacido de una convención [...] existe la convención de que será interpretado como signo aunque nada establezca una conexión entre signo y objeto [...] el símbolo perdería su estatuto de signo si careciera de interpretante, es decir, si dejara de producir un efecto en la mente del

intérprete [...] casi cualquier palabra implica que somos capaces de imaginar algo que hemos asociado a ella; eso hace que sea símbolo [...] (*ibid.*, pp. 468-469).

Por tanto, la interpretación del símbolo se reduce a decodificar un significado, ya que en este, de antemano, se involucran convenciones culturales (símbolos) que nos permiten identificar algo a partir de la asignación de valores y cualidades que socialmente se vuelven inherentes a lo interpretado. Por ello podemos hablar de una decodificación del símbolo más no de una interpretación del símbolo.

Todo proceso de comunicación lingüística y visual conlleva una carga creativa y por ello tiene una relación estrecha con la semiótica al ser partícipe de la construcción de y ser constituidos por signos. La relación triádica se reformula continuamente a partir de que los tres elementos se interrelacionan mutuamente y sólo se separan con fines analíticos, mas en la realidad se encuentran integrados relacionalmente; si se trata de entender uno separado de los demás se interrumpe el proceso de semiosis, lo cual idealmente continúa al infinito.

Teoría de la abducción

La abducción entendida como razonamiento y metodología implica un cambio de actitud; es aceptar la presencia de soluciones alternativas. Comprende un trabajo de revisión de la visión personal y la percepción social, eliminando las convenciones que niegan la realidad como algo temporal y el pensamiento como algo perfectible. Dentro de ella convive el pensamiento analítico con la ambigüedad, la falta de claridad y hasta las contradicciones de todo tipo, sean lógicas, semánticas o epistémicas.

La justificación o argumentación de la actividad científica ha estado dominada y controlada durante siglos por los procesos deductivo e inductivo y la lógica clásica; recientemente y como parte de las aportaciones de las lógicas no clásicas ha tenido aceptación una aplicación abductiva tanto en el razonamiento como en la metodología, y ello es pertinente para el estudio de la obra de arte o los procesos de producción artística. Charles Sanders Peirce se interesa por el estudio de la lógica de la ciencia y especialmente por la abducción,⁹ término que crea con la intención de referirse a aquellos procesos inferenciales que conducen a la creación, el desarrollo o el descubrimiento de una hipótesis. La abducción, denominada también retroducción o inferencia hipotética, es el proceso mediante el cual generamos hipótesis para dar cuenta de aquellos hechos que nos sorprenden y que requieren una explicación. La construcción de la hipótesis abductiva va a estar validada y controlada por el marco teórico utilizado, ya que dentro del razonamiento se incluye en forma de premisa.

La abducción se puede analizar a partir de dos vertientes contrapuestas y complementarias: una, desde un plano lógico racional en la que se ubica en forma de silogismo o proceso inferencial y que presenta una determinada regla, y otra, desde un plano metodológico. De acuerdo a Peirce, su papel en el desarrollo del conocimiento ha sido importante, principalmente

⁹ Teoría epistemológica, presentada como una alternativa intermedia entre el inductivismo y el deductivismo, que sostiene que las hipótesis y teorías científicas no sólo han de poder ser refutadas sino también aceptadas. Se aceptan aquellas hipótesis y teorías científicas que supongan la mejor explicación. Los momentos fundamentales de una ciencia que fuera “abductiva” son: problema, especulación, adaptación (o aplicación) y explicación. En el fondo de esta concepción de la ciencia subyace el pragmatismo de Charles S. Peirce; el objetivo de la ciencia no es sólo la explicación de los fenómenos, sino también el conocimiento útil y, por tanto, la predicción y la decisión (*Diccionario de filosofía* en CD-ROM, 1996).

para ubicar aquellas relaciones sociales y epistémicas que habían pasado desapercibidas:

La [...] abducción [...] consiste en examinar una masa de hechos y en permitir que estos hechos sugieran una teoría. De este modo ganamos nuevas ideas; pero el razonamiento no tiene fuerza. La segunda clase de razonamiento es la deducción, o razonamiento necesario. Sólo es aplicable a un estado ideal de cosas, o a un estado de cosas en tanto que puede conformarse con un ideal. Simplemente da un nuevo aspecto a las premisas [...] El tercer modo de razonamiento es la inducción o investigación experimental [...] Cuando la abducción sugiere una teoría, empleamos la deducción para deducir a partir de esa teoría ideal una promiscua variedad de consecuencias [...] Cuando procedemos a intentar esos experimentos, y si las predicciones de la teoría se verifican, tenemos una confianza proporcionada en que los experimentos que aún no se han intentado confirmarán la teoría (CP, 8.209, c.1905, M. Hoffmann, Revista electrónica. ISSN 0717- 554x).

La abducción, como proceso metodológico, adquiere utilidad cuando permite construir nuevas relaciones significantes dentro de la obra artística, ya que posibilita dar una explicación satisfactoria a situaciones nuevas y problemáticas, sean de carácter técnico, estético, conceptual, teórico, entre tantas otras. Elegir la hipótesis más acertada entre una gran variedad plantea cuestiones como el qué y el porqué de las cosas o de las situaciones problemáticas que desestabilizan o modifican la percepción común de la realidad. Ante una situación desestabilizadora se tiende a buscar una solución coherente¹⁰ basada en

¹⁰ A la par de la coherencia, pueden existir incoherencias de diversos tipos en el conocimiento. Cuando se dice coherente, puede pensarse en una coherencia semántica, en la que existe una propuesta plausible que no da lugar a

una ley general para plantear soluciones que den sustento a la explicación elaborada. La construcción y la selección de la hipótesis abductiva no deben confundirse con un proceso basado en el azar, o en el ensayo y error, o en un proceso arbitrario; la estructuración de la hipótesis (o sugerencia en tanto no se ponga a prueba y se convierta en una creencia) se basa en el instinto, sentido común y en la intuición controlada y razonable, producto de la organización de los conocimientos previos. Existe el problema de construir y delimitar los criterios para seleccionar la más pertinente de entre todas ellas.

Si un problema no concuerda con las leyes que lo podrían explicar o resolver, será pertinente construir una hipótesis abductiva que aclare o explicita su sentido; esta hipótesis posteriormente convertida en ley se vuelve convencional. En este proceso de construcción se amalgama la tradición y el trasfondo personal. A partir de los intereses, las intenciones y la formación previa, se plantean dos procesos para la obtención de la hipótesis abductiva: una que se inventa y construye a partir de teorías, la cual Umberto Eco denomina hipótesis creativa, y otra que se selecciona entre una variedad de posibles y que se construye apoyándose en el trasfondo personal.

La abducción no busca la construcción de leyes a partir de experimentos y se aleja de los criterios tradicionales de verdad y falsedad. La teoría construida con un razonamiento y una metodología abductiva no puede considerarse verdadera en un sentido estricto lógico, o sea, utilizando criterios de verdad,

paradojas semánticas y por ello los términos no incurrir en una ambigüedad exacerbada o una vaguedad manifiesta; por otro lado, puede hacerse mención de una coherencia epistémica, que se da cuando entre lo que se propone, no existe algo sostenido o creído verdadero, y después creído como falso; o finalmente, puede referirse a una consistencia lógica, coherente en el sentido de admitir P Q como verdadero y después no aceptar otra.

sino al contrario, el criterio de pertinencia es suficiente para valorar la teoría abductiva. No requiere elementos silogísticos que la hagan ser o parecer verdadera (existen teorías verdaderas, que no por eso son pertinentes); la utilización de criterios pragmáticos para la elección y la validación de la hipótesis, por persuasión y no por coerción, diversifica la posibilidad de construir teorías alternativas pertinentes.

Los procesos de creación artística

Los procesos de creación en los que se inserta el artista se alejan de reglas o modelos predeterminados, existen como algo difuso y por eso en ellos se desarrolla una actividad dentro del mundo de la probabilidad, de la posibilidad o de la potencia, lo cual constituye la primeridad (Peirce, 1974); por tanto podemos ubicar el proceso de creación artística en una relación triádica ontológica con un primero. Cuando la posibilidad o sensación de primeridad entra en relación con un segundo se convierte en un objeto, lo cual dentro de los procesos creativos desemboca en la obra plástica: “parece evidente que no se trata de una sensación, de un primero, sino que el objeto se piensa, como exterior al sujeto y como existente. Ahora bien, se piensa como causado por otro y sujeto por tanto a las leyes de la causalidad” (Pérez Carreño, 1988, p. 36). La significación de la obra plástica se convencionaliza cuando se hace presente un interpretante o un tercero, o un esquema mental que provee un significado y el cual corresponde a un interés significativo por parte del intérprete (Beristáin, 2008); aceptamos que la obra plástica cuenta con lecturas diversas cual obra abierta (Eco, 1984) y por ello el interpretante mental se relaciona con algún aspecto de ésta, mas no con su totalidad. El intérprete asigna un sentido y no otros a la obra plástica y estos sentidos o terceridad o convención o ley se convierten

nuevamente en representámenes o signos: “como Primero es susceptible de interpretación, como Segundo es objeto de alguna interpretación y como Tercero es la interpretación misma” (Pérez Carreño, 1988, p. 37).

Las intuiciones y sensaciones que experimenta el artista antes de decidirse a crear algo constituyen la primeridad en tanto ese algo indeterminado sólo está ahí como una posibilidad. Existe la sensación pero no se reflexiona sobre ella sino sólo se siente o se intuye como parte de una serie de sentimientos o emociones; el cómo se decida representarlo o expresarlo constituye la segundidad, o sea, la obra plástica y a ello se le asigna esa carga emotiva o sensitiva; como creador o como espectador, se asigna a la obra plástica una carga significativa que constituye los interpretantes. “Siempre que pensamos tenemos presente en la consciencia alguna sensación, imagen, concepción, u otra representación, que sirve como un signo” (Peirce, 1988, p. 100).

El espectador se implica en este proceso significativo cuando se planta frente a la obra y decide si le gusta o no, ello como criterio básico y definitivo para la contemplación: si decide que no le gusta tenderá a alejarse y descartará su lectura, ya sea porque no le entiende o porque, según él, no le aporta nada; en caso de que aquella le guste o le agrade pero no sepa definir porqué le gusta, y cómo decirlo, está posicionado en la primeridad, está recibiendo una sensación. Cuando el espectador define esa sensación y ubica que lo que tiene enfrente es un cuadro abstracto o un cuadro realista, o de otro tipo, y lo relaciona con un paisaje que le trae buenos recuerdos, en ese momento está ante la segundidad, pero cuando asocia la representación del paisaje con los campos que de niño recorrió, o con los paisajes que ha visto en fotografías o las asociaciones lingüísticas que determinados textos le han proporcionado, esa asociación significativa le proporciona, de acuerdo a Pérez Carreño (1988), lo tercero en forma de una posibilidad:

cualquier cosa puede ser un signo con tal de que [...] esté para alguien, sin especificar si emisor o receptor, y [...] en lugar de otra cosa, pero no en su totalidad, sino “en algún aspecto o capacidad” [...] lo esencial es que el representamen sea capaz de determinar un interpretante, por lo que la existencia del intérprete no es prioritaria. Un signo es alguna cosa que es posible interpretar, de la que hay algún interpretante posible” (pp. 39-40).

Situación similar ocurre cuando el espectador interpreta lo que tiene enfrente como un paisaje abstracto compuesto por formas y colores (primeridad). En el caso de los colores, por ejemplo, el color rojo le puede remitir a un amanecer (segundidad) ya que sabe que a determinada hora se puede observar ese color por efecto del sol intenso; el color rojo, en este caso, significará viveza, alegría, etc. Como parte de una serie de significados convencionales (terceridad), se inicia la adjudicación y la construcción de interpretantes dentro de un proceso de semiosis. Por otra parte, si los referentes cambian y el espectador se encuentra con una obra realista, la asociación es más fácil ya que el signo y sus asociaciones mentales o interpretantes están en relación icónica: “... icono (el que está fundado en la similitud entre el representante y lo representado), índice (el que resulta de la ‘contigüidad’ entre el representante y lo representado) o símbolo (aquel cuya existencia se basa en una convención)” (Beristáin, 2008, p. 466).

Por lo tanto, la significación de la obra plástica y de los iconos presentes en ella no se hace arbitrariamente, sino que existe una relación previa entre los elementos de la obra, la cual aporta una posibilidad de sentido, y evita el vértigo relativista. Se adjudica pertinencia a la interpretación de la realidad (Pérez Carreño, 1988) cuando de antemano existe un código que permite la lectura; en el caso del arte, se problematiza el que no todas las personas cuenten con códigos técnicos, estéticos y ar-

tísticos que les permitan interpretar las obras. Existe un código social que asigna un sentido a la realidad y por ello le adjudicamos el sentido de mesa a una mesa cuando cumple una función práctica, y adjudicamos el sentido de retrato a la imagen de una persona que se encuentra representada icónicamente y que funciona como la representación de esa persona: existe una semejanza bajo la cual el retrato funciona como un signo que está en lugar de la persona retratada (Pérez Carreño, 1988).

Charles Morris (1994), siguiendo a Peirce, aunque dentro de una línea conductista, propone la integración de dos elementos más en el proceso de semiosis: el contexto y el intérprete ya mencionado anteriormente y que algunos semióticos confunden con el interpretante. La aplicación de la semiótica peirceana que desarrolla Morris ha tenido aceptación entre artistas y diseñadores gráficos, ya que engloba el proceso de semiosis dentro de una triada más general: *a)* sintaxis, *b)* semántica, y *c)* pragmática; provee herramientas metodológicas para el estudio del signo y, con ello, nuevas formas de entender o significar el arte, la comunicación y la publicidad. Cuando al artista se fija en las reglas de construcción, composición y técnica, entre otras, se inserta en la sintaxis; cuando reflexiona sobre el significado y el sentido de la obra de arte se encuentra en la semántica; la relación del signo o de la obra de arte con el espectador constituye la pragmática

en virtud de que el significado de un texto no es la suma del significado, de sus componentes, sino también de su relación con otros signos, lingüísticos y no lingüísticos, que se hallan fuera del texto [...] por tanto que hay que tomar en cuenta tres factores de semiosis: signo, significación (u objeto o denotación) e interpretante. A ellos se agregan los elementos que dan su dimensión pragmática a la semiosis, que son: el contexto y el intérprete que es el agente del proceso (Beristáin, 2008, p. 454).

Nicole Everaert-Desmedt (2000) desarrolla y sistematiza una propuesta para la creación y el análisis de la obra de arte reformulando el orden triádico de las categorías, esto es, transita de 3) la terceridad (convenciones) a 2) la segundidad (sucesos) y, finalmente, desemboca en 1) la primeridad (cualidad total). Invierte el proceso y lo ubica como: 1) terceridad, 2) segundidad y 3) primeridad en orden descendente. Lo anterior adquiere pertinencia dentro de los procesos de producción artística: se valoran los conocimientos estabilizados o las convenciones culturales (terceridad), luego se pasa a la obra como objeto (segundidad) y se termina implicando las sensaciones que arroja el proceso de producción creativo (primeridad).

Por otra parte, y a pesar de que Everaert-Desmedt (2000) circunscriba su modelo al proceso creativo de René Magritte y considere que este no se puede generalizar a toda obra de arte, consideramos que su propuesta posee fortalezas analíticas e interpretativas que tanto en la producción como en la interpretación artística permite trascender la decodificación convencional que se logra en la terceridad al enriquecer el sentido y el misterio de la creación arribando como punto final a la primeridad. La primeridad es lo lúdico que los artistas tratan de transmitir pero, erróneamente, tratan de insertarlo en la interpretación de la obra, más no en el origen de sus sensaciones y sentimientos. De acuerdo a esto, nos damos cuenta que los artistas buscan expresar emociones y sentimientos (primeridad) en su obra (segundidad) basados en convenciones (terceridad), permitiendo una lectura que diluye la reacción de gusto, sorpresa o alguna emoción no definida y espontánea (lo mismo ocurre cuando el artista se basa en acercamientos iconológicos, retóricos o hermenéuticos). El artista puede trabajar y crear, manteniendo las teorías que sustentan su trabajo un paso atrás, esto es, cuando se comprende la teoría se deja de prestarle atención y se puede trabajar con total libertad y en este

momento la teoría está atrás del proceso creativo, validando la libertad al momento de crear. La primeridad permea todo el proceso de racionalidad y producción artística.

Para incidir en esta propuesta, se considera que el ser humano es creativo por naturaleza pero se enfrenta a una sociedad que construye reglas y las socializa, entre ellas las que buscan mantener limitada la capacidad de reflexión y crítica y el conocimiento y la comprensión de esa capacidad. Las capacidades creativas se pueden potencializar en un contexto de discusión, pero se inhiben por las estrategias de reproducción y relaciones de poder implementadas en las instituciones. La utilización de la semiótica de Charles Sanders Peirce provee un marco referencial para entender las relaciones sociales formadas por signos, envueltas en procesos de significación. El arte como tal es parte de un campo social que, aparte de sus relaciones objetivas y subjetivas, esto es, intersubjetivas, comparte la idea del todo como texto visual. La semiótica peirceana se aleja del referente lingüístico y estructuralista de la semiología saussureana y engloba la realidad dentro de un campo mayor, el de la significación, al retrotraer el lenguaje y el habla como una parte de ella, más no dependiente ni necesaria.

Bibliografía

- ACHA, J. (1992). *Introducción a la creatividad artística*. 1a. ed., Trillas, México.
- ALCALÁ CAMPOS, R. (1997). "Sociología del conocimiento, racionalidad y hermenéutica", Rubén Sanabria y M. Beuchot, *Algunas perspectivas de la filosofía actual en México*. Universidad Iberoamericana, México.
- (2001). "Creatividad y límites de sentido", M. Beuchot Puente y A. Velasco Gómez (comps.). *Perspectivas y horizontes de la*

- hermenéutica en las humanidades, el arte y las ciencias*. UNAM, México.
- ÁLVAREZ LARRAURI, S. (2000). *Construcción de la salud como hecho sociológico. Paradigma teórico y metodología*. Revista *Cuicuilco*, nueva época, vol. 7, núm. 19 (mayo-agosto), INAH, Veracruz, México.
- (2001). *Pierre Bourdieu y la sociología de las ciencias sociales*. Boletín Oficial del INAH, núm. 62 (abril-junio), Antropología, INAH, México.
- (2002). Introducción. “Aportaciones de Bourdieu a la investigación educativa”, *Antología de estudios*. Maestría en Educación, Xalapa, Ver.
- ÁLVAREZ LARRAURI, S. *et al.* (2002a). *La teoría de la práctica en la prevención y atención a la salud de mujeres campesinas en Veracruz. Dimensión Antropológica*. Año 9, vol. 24 (enero-abril, 2002), Conaculta-INAH, México.
- ARNAL, J. *et al.* (1994). *Investigación educativa, fundamentos y metodología*. 1a ed., Labor, Barcelona, España.
- ARRIARÁN, S. (coord.) (2007). *La hermenéutica en América Latina. Analogía y barroco*. 1a ed., Itaca, México.
- BERISTÁIN, H. (2008). *Diccionario de retórica y poética*. 8a ed., Porrúa, México,
- BEUCHOT, M. (1996), Prólogo, Deely, J., *Los fundamentos de la semiótica*. 1a. ed., Universidad Iberoamericana, México.
- (1997). *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. UNAM, México, 1997.
- (2007). “La hermenéutica analógica y el problema de la filosofía latinoamericana”, S. Arriarán (coord.), *La hermenéutica en América Latina. Analogía y barroco*. 1a. ed., Itaca, México.
- BOURDIEU, P. (1990). *Sociología y cultura*. 1a. ed., Los noventa, Grijalbo, México.
- (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. 2a. ed., Argumentos, Anagrama, Barcelona, España.
- (2000). *Cosas dichas*. Gedisa, Barcelona, España.

- BOURDIEU, P. (2002a). *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*. 3a. ed., Anagrama, Barcelona, España.
- (2002c). *Lección sobre la lección*. Anagrama, Barcelona.
- (2002d). “Comprender”, *La miseria del mundo*. 2a. reimp., FCE, Argentina.
- (2003a). “Pero, ¿Quién creó a los creadores?”, *Cuestiones de sociología*. Istmo, España.
- BOURDIEU, P. y L. J. D. Wacquant. (1995). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Grijalbo, México.
- BRIONES, G. (2002). *Epistemología y teorías de las ciencias sociales y de la educación*. 1a. ed., Trillas, México.
- CORTÉS MORATÓ, Jordi y Antoni Martínez Riu (1996). *Diccionario de filosofía* CD-ROM. Herder S. A., ISBN 84-254-1991-3, Barcelona, España.
- DEELY, J. (1996). *Los fundamentos de la semiótica*. 1a. ed., Universidad Iberoamericana, México.
- ECO, U. (1984). *Obra abierta*. Planeta Agostini, México.
- (1998). *Los límites de la interpretación*. 2a. ed., Lumen, España.
- (2008). “Significado, interpretación, negociación”, *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. 1a. ed., Lumen, México.
- (2009a). “El interpretante (La teoría de Peirce)”, *Tratado de Semiótica General*. 2a. reimp., Ediciones de Bolsillo, Random House Mondadori, México.
- (2009b). “Hipercodificación e hipocodificación (La abducción)”, *Tratado de Semiótica General*. 2a. reimp., Ediciones de Bolsillo, Random House Mondadori, México.
- EVERAERT-DESMEDT, N. (2000). “Magritte: de lo banal al misterio”, M. Noel Lapoujade, *Imagen, signo y símbolo*. 1a. ed., Segundo Coloquio Internacional de Estética, BUAP, México.
- HUGHES, J. y W. Sharrock (1999). *La filosofía de la investigación social*. FCE, México.
- MARDONES, J. M. (1997). “Razón hermenéutica y razón simbólica. Los límites analógicos de la hermenéutica”, J. R. Sanabria y J.

- M. Mardones, *¿Tiene la analogía alguna función en el pensar filosófico?* 1a. ed., Universidad Iberoamericana, México.
- MORRIS, Ch. (1994). *Fundamentos de la teoría de los signos*. 2a. ed., Paidós, España.
- NUBIOLA, J. (2006). “La ramificación del saber según Ch. S. Peirce”, E. Sandoval, *Semiótica, lógica y conocimiento. Homenaje a Charles Sanders Peirce*. 1a. ed., Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México.
- (2009). “Charles S. Peirce: las metáforas y el papel de la imaginación”. Ponencia presentada en las Segundas Jornadas Internacionales Peirceanas, Escuela Superior de Artes de Yucatán/ Universidad de Navarra, México.
- OLIVE, L. (1999). *Razón y sociedad*. 2a. ed., Fontamara, México.
- ORTIZ MILLÁN, G. (2009). *La moralidad del aborto*. 1a. ed., Siglo XXI, México.
- PEIRCE, Ch. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- (1988). *El hombre, un signo (el pragmatismo de Peirce)*. 1a. ed., en español, Crítica/filosofía, Barcelona, España.
- PEREDA, C. (2007). “Imaginación y fantasía”, D. Lizarazo Arias (coord.), *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*. 1a. ed., Siglo XXI, México.
- PÉREZ CARREÑO, F. (1988). *Los placeres del parecido. Icono y representación*. 1a. ed., La Balsa de la Medusa, Madrid, España.
- PÉREZ GRANDE, M. (1989). “Pablo Picasso: los caminos del genio”, R. Penrose, *Picasso*. Biblioteca Salvat de Grandes Biografías, Barcelona, (versión española de la obra original inglesa *Portrait of Picasso*, Thames and Hudson, Londres, 1981).
- PERRENOUD, Ph. (2010). *Desarrollar la práctica reflexiva en el oficio de enseñar*. 5a. reimp., Grao-Colofón, México.
- RICOEUR, P. (1999). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI, México.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, G. *et al.* (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. 2a. ed., Aljibe, Granada, España.

Publicaciones electrónicas

- BALLY, Ch. y A. Sechehaye (1945). Prefacio. *Curso de lingüística general*. 24a. ed., versión digital, <http://txtantropologia.files.wordpress.com/2007/08/saussure-ferdinand-de-curso-de-linguistica-general-wwwtxtantropologiawordpresscom.pdf>.
- BARRENA, S. (2008). *Charles S. Peirce: Razón creativa y educación. Utopía y praxis Latinoamericana*, (recuperado el 16 de enero de 2009), <http://www.unav.es/gep/BarrenaUtopia.html>.
- BARTHES, R. (1964). "Semántica del objeto". Conferencia en la Fundación Cini, en Venecia, dentro del marco de un coloquio acerca de "El arte y la cultura en la civilización contemporánea". Publicado en el volumen *Arte e Cultura nellacivilita contemporanea*, preparado por Piero Nardi. Sansoni, Florencia, 1966, (recuperado el 4 de noviembre de 2010), <http://artesyprocedimientos-textos.blogspot.com/2009/06/semantica-del-objeto-roland-barthes.html>
- BEUCHOT PUENTE, M. (1997b). *Tratado de hermenéutica analógica*. México. UNAM. Resumen versión electrónica por Gómez Martínez, J. L. 2000, (recuperado el 18 de febrero de 2005), <http://es.scribd.com/doc/7061175/Beuchot-M-Perfiles-Esenciales-de-La-utica-Hermeneutica-Analitica>
- CASTAÑARES, W. (1994). *La orientación semiótica*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid, (recuperado el 4 de noviembre de 2006), <http://www.google.com.mx/url?sa=t&source=web&cd=1&ved=0CBQQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.unav.es%2Fgep%2FArticulos%2FCastanaresOrientacionSemiotica.pdf&rct=j&q=casta%3%B1ares%20la%20orientacion%20semiotica&ei=UNOZTYb->

I8mftgefqO3uCw&usg=AFQjCNEzhpwC0vQDXzKa70hzsT-On8d87g

- HOFFMANN, M. (2003). “¿Hay una lógica de la abducción?” Universidad de Bielefeld, Alemania. Universidad de Chile. Cinta de Moebio. *Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*. ISSN 0717- 554x, (recuperado el 2 de octubre de 2006.), <http://www.unav.es/gep/AN/Hoffmann.html>
- SAUSSURE, F. (1945). *Curso de lingüística general*. 24a. ed., versión digital, <http://txtantropologia.files.wordpress.com/2007/08/saussure-ferdinand-de-curso-de-linguistica-general-wwwtxtantropologiawordpresscom.pdf>
- ZECCHETTO, V. (2002). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. 1a. ed., Abya- Yala, Quito, Ecuador, versión digital, <http://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/10563/La%20danza%20de%20los%20signos.pdf?sequence=1>

LA HERMENÉUTICA ANALÓGICA Y ALGUNAS APLICACIONES

Mauricio Beuchot

Introducción

En estas páginas hablaré de la hermenéutica tal como puede ser aplicada a la filosofía de la ciencia y a la filosofía de la cultura. En cuanto a la primera, nos servirá de ejemplo la aplicación de una cierta hermenéutica por parte del gran epistemólogo Karl Popper, a tal punto que ahora se están estudiando sus aportaciones a la filosofía de la interpretación. Por lo que hace a la segunda, tenemos alguna aplicación a la cultura de Sinaloa, en México. A pesar de que los temas parecen tan disímboles se conectan por los entresijos de la interpretación.

La estructura de la analogía: la hermenéutica analógica

La hermenéutica analógica se basa en la noción de analogía, empotrada en la de hermenéutica. La hermenéutica es el instrumento conceptual para la interpretación de los textos. Examina las condiciones de su comprensión. Una hermenéutica analógica trata de evitar los extremos de las hermenéuticas unívoca y equívoca.

La doctrina de la analogía tiene mucha importancia para la filosofía. Esta doctrina, que viene de los pitagóricos, pa-

sando por Aristóteles, Santo Tomás y el Cardenal Cayetano, atraviesa la historia y llega hasta ahora, brindando la ocasión para ser moderados y equilibrados, cosa que es propia de la *phronesis* o prudencia.

La analogía es un modo de significación y de predicación que se coloca entre el unívoco y el equívoco. Un término unívoco significa sus inferiores o se predica de ellos en un sentido completamente idéntico, al modo como “hombre” se aplica a todos los individuos humanos. En cambio, un término equívoco significa sus inferiores o se predica de ellos en un sentido completamente diferente, al modo como “gato” se aplica al animal doméstico, a la herramienta, al juego y hasta a la persona que es muy servil. A diferencia de ambos, el término análogo es en parte unívoco y en parte equívoco, predominando la diferencia.

En la analogía hay más modos, resaltando el de atribución y el de proporcionalidad. La analogía de atribución implica un analogado principal y analogados secundarios, como “sano” se atribuye de modo principal al organismo, pero también a la comida, a la medicina, al clima y a la orina, aunque de modo secundario y derivado del anterior. La analogía de proporcionalidad sigue el esquema de la proporción: $a:b::c:d$, y puede ser de proporcionalidad propia, como en “el cimiento es a la casa lo que las raíces al árbol”, o puede ser de proporcionalidad impropia o metafórica, como cuando oímos la metáfora “el prado ríe” hacemos la siguiente proporción: “las flores son al prado lo que la risa al hombre”, y es lo que nos permite entenderla.

La analogía fue muy utilizada en la filosofía, por ejemplo en metafísica, aplicándola al concepto de ente. El ente no es unívoco ni equívoco; es análogo (tanto de proporcionalidad como de atribución) a la sustancia y los accidentes y a Dios y a las creaturas. Precisamente esto último permite la aplicación principal en teología, que es al conocimiento de Dios.

Además de los teólogos, los místicos aplicaron la analogía en el conocimiento de Dios y llegaron, inclusive, a la metáfora. Sobresalen en ello el Maestro Eckhart y el propio San Juan de la Cruz. Ambos llegan a páginas de singular poesía y de mística muy elevada. Pero utilizan la analogía, no se quedan en un conocimiento de Dios unívoco, ni se deslizan a un conocimiento equívoco de Él, pues eso sería tanto como quedarse en el desconocimiento.

Así pues, la analogía es importante tanto para la filosofía como para la teología. De manera singular lo es hoy en día, cuando la filosofía ha sido disputada por corrientes univocistas y corrientes equivocistas. Las primeras pretenden un rigor inalcanzable, fuera de lugar, y las segundas se abandonan a un relativismo excesivo.

Esto se capta, sobre todo, en la hermenéutica, distendida en la actualidad por hermenéuticas unívocas y equívocas. La hermenéutica unívoca pretende una interpretación clara y distinta del texto, demasiado rígida, como ha sido el ideal en los positivismos, mientras que la equívoca se abandona a una interpretación oscura y confusa del texto, demasiado abierta, como es la que proponen algunos teóricos posmodernos. Ha hecho falta una hermenéutica analógica, que podrá sacar la discusión del pantano en el que está atorada.

La interpretación en la ciencia: Popper

La aplicación de la hermenéutica analógica se puede ver en la aplicabilidad que tienen para la ciencia la hermenéutica y la analogía. Esto lo encontramos en un libro de José de Lira, que es un esfuerzo muy importante para conectar dos tradiciones filosóficas, como son la analítica y la continental, las cuales suelen pensarse antagónicas, pero ya hay muchos

intentos de hacerlas coincidir y aprovechar sus ventajas para colaborar.¹

Son varios los puntos de interés que trata De Lira, por ejemplo las aportaciones de Popper a la filosofía de la ciencia más reciente. La mayoría de las nuevas escuelas de esta disciplina suelen verse como continuaciones del inmenso trabajo de Popper.

Sin embargo, hay un aspecto que me interesa mucho, y es el de la relación de Popper con la hermenéutica. Ciertamente sus aportaciones no fueron deliberadas y a veces ni siquiera conscientes, pero poco a poco se han incorporado aportaciones de él a la hermenéutica por los investigadores recientes, uno de los cuales es el propio José de Lira.

Ya antes había tenido el ejemplo de Ambrosio Velasco, el cual se había afanado por hacer este tipo de conexiones precisamente entre Popper y la hermenéutica. Velasco encontró muchas coincidencias, por ejemplo en la teoría de la tradición y en la de la fusión de horizontes. Esos mismos trabajos están citados en la investigación de De Lira.

Y es que las distintas tradiciones filosóficas han tratado recientemente de encontrarse y apoyarse, en lugar de luchar y descalificarse como antes se hacía. Importantes analíticos, o posanalíticos, llegaron a embonar con la hermenéutica, como en el caso de Davidson y Rorty. Donald Davidson, en *Verdad e interpretación*, de 1984, habla de la interpretación radical, en la línea de W. V. O. Quine, pero de un modo que suena más a hermenéutica que a filosofía analítica del lenguaje. Richard Rorty, desde *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, de 1979, cuestiona el aprecio que se ha tenido por la epistemología, sobre todo en la filosofía analítica, y llama la atención hacia la

¹ J. de Lira Bautista, *Karl Popper: controversias en filosofía de la ciencia*, UNAM-UAA, México, 2008, 273 pp.

hermenéutica, la cual promete un mejor rendimiento. Todo ello por el recurso de la conversación.

Pero no era muy imaginable que de Popper se tomaran enseñanzas para la hermenéutica. Con todo y eso Popper ha abonado el terreno con varias investigaciones que ha hecho, por ejemplo la de las conjeturas y la falsación, con lo cual abrió la filosofía de la ciencia más allá de los estrechos límites que le había dado el positivismo.

De hecho, Popper es uno de los filósofos que más contribuyó a la caída del positivismo, al abrir la filosofía de la ciencia a ámbitos más inclusivos, que no dependieran del inductivismo de Carnap, sino del método deductivo de contrastación, de ensayo y error o de conjeturas y refutaciones. Dejó una racionalidad seria, pero no tan desmedida como pretendió el positivismo, sobre todo el positivismo lógico.² Ahora se reconoce que este autor fue el que de hecho abrió el camino a la hermenéutica para que pudiera entrar en la filosofía de la ciencia.

Popper aborda la noción de tradición científica, desde la noción misma de tradición, y dice que pertenece a la sociología, ya que es un fenómeno social y tiene que ser estudiado propiamente por esa disciplina. Eso ha hecho que en hermenéutica se tenga que escuchar al sociólogo con sus investigaciones acerca del surgimiento, crecimiento y agotamiento de una tradición, lo cual ha dado un mayor rigor a los estudios hermenéuticos, que toman tan en cuenta ese concepto.³

Algo que también es muy hermenéutico es el análisis situacional de una teoría, porque equivale a entresacar el contexto de una teoría, que es donde cobra significado. Así, Popper pide reconstruir la situación problemática en la que la teoría

² *Ibid.*, pp. 223 y ss.

³ *Ibid.*, pp. 225 y ss.

se origina; con ello se comprende el problema de fondo que le da surgimiento (es un metaproblema que pide una metasolución). Dado que esa investigación forma parte de la historia de la ciencia, dicha historia no es, por tanto, una historia de las teorías, sino una historia de las situaciones problemáticas en las que ellas nacen.⁴ Así, tanto la filosofía de la ciencia como la historia de la ciencia abren paso a la hermenéutica, pues se tiene que interpretar el contexto o la situación de origen de la teoría científica: la problemática a la que trata de dar solución.

Otra cosa que me parece muy interesante es que Popper llega a decir que no decidimos entre teorías rivales por lógica formal sino por algo parecido a la *phronesis* o prudencia aristotélica, la cual, según se sabe, es puesta por Gadamer como el modelo o la estructura o esquema de la interpretación y, por ende, de la hermenéutica (un antecedente de esto se da con Pierre Duhem, quien, de acuerdo con su idea de que no es posible refutar ninguna teoría, acude al concepto de *bon sens*, de Bergson, para la elección entre teorías).

Además, la hermenéutica trata de salvaguardar la especificidad de las ciencias sociales y su diferencia respecto a las ciencias naturales. Han de tener tradiciones y la noción de tradición permite a Popper incluir en la filosofía de la ciencia elementos históricos y sociales. Por otra parte, Larry Laudan se ha distinguido por ver la tradición científica como no acumulativista y como solucionadora de problemas.⁵ Las teorías, para él, poseen supuestos metodológicos y ontológicos y tienen una duración larga. Por ello sirven de guías para ubicar o identificar teorías.

De Lira considera la noción de tradición de Gadamer, que es quien la ha hecho célebre en hermenéutica. Hay que reconocer los

⁴ *Ibid.*, pp. 231 y ss.

⁵ *Ibid.*, pp. 241 y ss.

prejuicios que todos tenemos y aceptar la autoridad, lo cual no es un acto de sumisión sino un principio para el progreso. Y la comprensión se da cuando se logra una fusión de horizontes de las dos tradiciones en diálogo. Es incluso con esa manera de entender la tradición con la que parece concordar mejor la de Laudan.⁶ Cada vez se va llegando a una racionalidad menos absolutista o universalista que tiene criterios prudenciales y prácticos. Tal es la racionalidad hermenéutica, con la que embona la racionalidad crítica popperiana.

De esta manera, vemos que el trabajo de José de Lira es un avance hacia esta confluencia de tradiciones filosóficas, la analítica y la hermenéutica, o la anglosajona y la continental. Es cierto que subsistirán muchas diferencias irreductibles, pero encontrar puntos de contacto y de consenso es muy importante y una aportación bastante aceptable.

Por eso su libro se agradece mucho. Creo que debemos congratularnos de tener a nuestra disposición este recuento de polémicas y de consensos entre dos de las tradiciones filosóficas que han conformado la filosofía del siglo XX y lo que llevamos del XXI.

Aplicación a la filosofía de la cultura

A diferencia de la filosofía de la ciencia o epistemología, la filosofía de la cultura sí ha estado muy apegada a la hermenéutica. La cultura tiene como lo más nuclear el símbolo, su capital simbólico, y exige una capacidad o competencia para comprenderlo, pero por más que se interprete es tanta su riqueza que parece inagotable. Es el tesoro de cada cultura.

⁶ *Ibid.*, p. 249.

Quiero referirme a una investigación realizada por Juan Carlos Ayala, que surge de una preocupación muy real y concreta por la situación de su estado, Sinaloa, y la de nuestro país, México.⁷ Por eso puede decirse que, además de un trabajo sobre filosofía de la cultura, es una pieza de filosofía mexicana, es decir, de filosofía hecha desde México y para México.

Mucho del filosofar mexicano ha tenido que ver con la identidad, sobre la cual reflexionó Samuel Ramos en su obra *El perfil del hombre y la cultura en México*. Usa la teoría del psicoanalista Adler, del complejo de inferioridad, y la aplica al mexicano que no tiene identidad propia, que la ha perdido y se la pasa imitando a europeos y a estadounidenses.

Luego se usó la fenomenología y el existencialismo por parte de los del grupo Hiperión, en el que sobresalen las meditaciones de Leopoldo Zea y Emilio Uranga. Zea, haciendo un estudio fenomenológico del ser del mexicano, capta que su identidad se diluye en la indecisión de asumir su historia. Uranga, desde una ontología existencialista, ve el ser del mexicano como algo accidental, no substancial o esencial, es decir, como algo frágil y carente, siempre como algo indeciso y ambiguo.

Por ese camino avanzó Rafael Moreno, estudioso de la cultura mexicana, en varias de sus épocas y de sus manifestaciones. Él se centraba en la historia de la filosofía mexicana y pensaba que a partir de la historicidad del mexicano se nos manifestaría su esencia propia, su naturaleza o identidad, oculta en ese ropaje circunstancial.

En el caso de Ayala, aun cuando se trata de algo más restringido, a saber, de la identidad propia de una región mexicana, por analogía afecta a la identidad de todo el país, pues una

⁷ J. C. Ayala, *Un análisis sobre el problema de la identidad sinaloense*, Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, 2010, pp. 36 y ss.

parte siempre es representante de la totalidad en cuestión. Por eso es importante para este tipo de estudios.

Algo muy valioso del libro de Ayala es que señala la complejidad de las identidades. No son cosas simples y que se den de una vez por todas, sino que hay varias identidades que conviven y que van determinando la identidad total que resulta de ellas. Así, hay una identidad política, la del Estado, pero también una identidad cultural, la de la región, y es acaso más fuerte.

Esa identidad cultural depende mucho de los símbolos que se tienen en la unidad de cultura, etnia o grupo. Y los símbolos sólo se pueden interpretar con base en la analogía, con un conocimiento analógico, con una comprensión que no llega a la univocidad, pero que tampoco se hunde en la equivocidad. Es una comprensión proporcional, esto es, empobrecida pero suficiente. Es lo que podemos alcanzar del símbolo. Nada más, pero nada menos.

Por eso Ayala opta por utilizar como herramienta conceptual la hermenéutica analógica, porque lo más nuclear de la cultura, que son los símbolos, sólo se pliegan a la interpretación analógica.⁸ Una interpretación unívoca los destruye, porque les impone su significación, siempre con el modelo de la ciencia, queriendo reducirlos a su lenguaje; y una interpretación equívoca los diluye, los fragmenta y atomiza en un laberinto de significados sin fin, del que no se alcanza a recoger significado suficiente para comprender la identidad de la que se trata.

Así son estudiados los símbolos que configuran la identidad sinaloense, que en verdad se basa en la identidad nacional, pero adquiere tintes propios, como lo es girar en torno a la presencia del narco. Así, muchos de sus símbolos se condensan

⁸ M. Beuchot, *Universalidad e individuo. La hermenéutica analógica en la filosofía de la cultura y en las ciencias humanas*, Jitanjáfora, Morelia, 2002, pp. 121 y ss.

a partir de ese fenómeno, desde los poderosos vehículos y devastadoras armas que se usan hasta el culto a Malverde, aquel Robin Hood mexicano que robaba para dar a los pobres. Y no se puede negar también el símbolo esperanzador de una justicia que acabe con esas muertes y desastres. Todos son símbolos de esa región y por ende constituyen su identidad.

Esta aplicación de la hermenéutica, más concretamente de la hermenéutica analógica, se coloca en esta reflexión nueva, de la filosofía propiamente mexicana, que tiene como objetivo reflexionar y usar los instrumentos filosóficos no para quedarse en la abstracción vacía, en la argumentación estéril, sino en la concreción del filosofar sobre los fenómenos y acontecimientos que nos afectan.

Aplicación a la filosofía de la educación

En un libro reciente, Arturo Cristóbal Álvarez Balandra nos ofrece una reflexión sobre la filosofía de la educación. Es un trabajo filosófico, sobre todo porque aborda el corpus categorial y el método de la hermenéutica analógica, y versa acerca de la educación porque los relaciona con la interpretación de los procesos educativos.

El estudio de este conjunto es de lo más filosófico por cuanto pertenece a la ontología, que es una de las partes principales de la filosofía. Pero, además, otra de las partes de la ontología, y de las más principales, es la tabla categorial que se establezca para clasificar los tipos de entes que se aceptan como existentes, según diversos modos.

De hecho, se le agradece a Álvarez Balandra el haberse centrado en la ontología, ya que es muy necesaria para hacer hermenéutica. Se ha pensado que esta última, por su ascendencia nietzscheana, tiene un carácter nihilista antimetafísico o antion-

tológico; pero, más bien, como ha sabido señalarlo Vattimo, tiene la función de debilitar la ontología, no de destruirla. Por eso hay que vigilar que la hermenéutica no debilite la ontología en exceso. Hay que velar por los derechos de la ontología.

Por lo que hace a la ontología, nuestro autor examina su lugar en relación con la hermenéutica. Hay un aspecto ontológico de la hermenéutica, que es precisamente el que le da límite, seriedad y consistencia. La ontología es el logos del ente, por eso es la que da un logos al acto hermenéutico. Además, como el logos es razón, y la razón parece oponerse a la intuición (en cuanto que la intuición es inmediata y la razón es mediata o sucesiva y argumentativa), se deja un lugar a la intuición en la ontología.

Las categorías son conceptos, los más generales de todos, y por eso se ve el lugar que ocupa la categorialización en la teorización hermenéutica.

Álvarez Balandra analiza algunos de los conceptos mayores o categorías de la hermenéutica analógica. Tales son la univocidad, la equivocidad, la analogía misma, el icono y el texto. Se añade una reflexión sobre el neobarroco.

La univocidad, la equivocidad y la analogía son las tres categorías fundacionales de la hermenéutica analógica. La polarización, como en una dialéctica, se da entre la univocidad y la equivocidad, que son lo claro y distinto y lo oscuro y confuso, los cuales se oponen radicalmente. El medio o mediación es la analogía, que recupera algo de la univocidad (el ideal de objetividad) y algo de la equivocidad (la apertura a la diferencia).

El icono es también una categoría, si bien una categoría sucedánea o acompañante, pues para el gran iniciador de la semiótica, Ch. S. Peirce, la iconicidad es analogía. En efecto, el icono nunca es unívoco (tampoco equívoco, por supuesto); siempre es análogo solamente, pero también con eso es suficiente. La iconicidad acompaña a la analogía.

El texto es otra de las categorías fundamentales de la hermenéutica. Es lo que nos encontramos para interpretar. Supone un autor y un lector, pues si no tiene autor, no es texto, y si no tiene lector, sólo es texto en potencia, todavía intocado. El lector hace la interpretación del texto y trata de recuperar la intencionalidad del autor, pero siempre se entromete la intencionalidad del lector mismo. Por eso Umberto Eco habla de una intencionalidad del texto, que es como la confluencia de las dos intencionalidades anteriores y es algo muy analógico, pues privilegiar demasiado la intencionalidad del autor es un ideal univocista y privilegiar demasiado la intencionalidad del lector es una salida equivocista. Como bien dice Álvarez Balandra, hay aquí un diálogo, en el texto, entre el autor y el lector, o, como podríamos también llamarla, una dialéctica (entre aproximación y distanciamiento respecto al texto).

El neobarroco entra aquí como categoría analógica, como una de las realizaciones de lo analógico, ya que el barroco fue, sobre todo, mestizaje, y el mestizaje es analogía, o el mestizo es un análogo. Esto se ve sobre todo en el multiculturalismo, pues el barroco fue un crisol de razas y culturas y de allí se obtiene un modelo vigente para la interculturalidad de hoy, de manera especial en la educación.

Finalmente, con todos los presupuestos anteriores, el autor aborda el tema del método en la hermenéutica analógica. El método tiene varios sentidos, es decir, es analógico, no unívoco ni equivoco. No hay un solo método, como quisieran los univocistas (por ejemplo, en los positivismos), hay varios pero no todos son válidos, como querrían los equivocistas, sino varios métodos proporcionados a los diferentes objetos de conocimiento de los que se trate. Por eso podemos decir que el concepto de método es analógico, lo cual es muy coherente con una hermenéutica analógica. Pero el método más conveniente para dicha hermenéutica, según Álvarez Balandra, es la oscilación

entre la aproximación y el distanciamiento. Y esto es verdad, ya que confiar demasiado en la aproximación resulta equívoco, y pretender en exceso al distanciamiento es unívoco. En efecto, el distanciamiento es lo que da objetividad, y la aproximación (que tiene incluso componentes afectivos) resta objetividad y acerca al subjetivismo.

Tenemos, pues, un libro que hemos de agradecer a Arturo Cristóbal Álvarez Balandra, ya que es una excelente teorización sobre la hermenéutica analógica, nada menos que en sus aspectos ontológicos y metodológicos, y una aplicación muy fina a los procesos educativos. En fin, como hemos dicho, una obra de filosofía de la educación, y una obra sobresaliente.

Conclusión

Tanto en la ciencia como en la cultura, la hermenéutica ha encontrado aplicaciones fructíferas. La filosofía de la ciencia ya no pretende ser puramente prescriptiva ni se queda en meramente descriptiva. Quiere ser interpretativa. (¿Citar a Ulises?) Nos ayuda a dilucidar las condiciones de posibilidad de la cultura y de la ciencia, sus alcances y limitaciones.

En el caso de la ciencia, se pretendió que sólo usaba la explicación, que la comprensión era para ella algo rudimentario y previo, mas ahora se ha visto que usa tanto del comprender como del explicar. Más aún, la propia hermenéutica ha mostrado que muchas veces comprender es explicar. Ya no hay ese desprecio del comprender que antes había, y, por lo mismo, de la interpretación y de la hermenéutica.

En el caso de la cultura, es sobre todo ella la que necesita de interpretación, porque se mueve con símbolos. Los símbolos son los elementos culturales más poderosos y se juntan con las instituciones que configuran una cultura. Es a esas instituciones

culturales contra las que se desata la violencia, como se ve en una cultura de la violencia, como es Sinaloa, en México. Y eso nos ha enseñado mucho a hacer de la hermenéutica un instrumento útil para la filosofía de la cultura y para la filosofía política. Tenemos que interpretar nuestra situación cultural, nuestra circunstancia, nuestro contexto. Eso es muy hermenéutico.

ÍNDICE

Prólogo	11
----------------------	-----------

Introducción	13
---------------------------	-----------

Peirce e Hispanoamérica. Algunos ejemplos

<i>Mauricio Beuchot</i>	21
Introducción	21
Peirce y España. Los orígenes	22
Peirce y México. Su recepción	26
Peirce y la hermenéutica analógica	30
Conclusión	34

Arte, escuela y sociedad: construcción social del campo del arte

<i>Marco Antonio García Martínez</i>	35
Definición y relaciones de poder	45
Arte e interpretación	49
Conclusión	56
Bibliografía	57
Publicaciones electrónicas	60
Publicaciones periódicas	60

C. S. Peirce: Estética y creatividad artística

<i>Sara Barrera y Jaime Nubiola</i>	61
La experiencia europea de Peirce	63
El efecto de la obra de arte	66

La expresión artística	68
Conclusión	70

La participación del espectador en el arte contemporáneo

<i>Nicole Everaert-Desmedt</i>	73
Un modelo de la comunicación artística	73
La recepción de una obra de arte	77
El arte en un espacio público	79
Conclusión	93
Bibliografía	94

La racionalidad dentro del proceso de creación artística: aportaciones de la semiótica y la hermenéutica analógica

<i>Marco Antonio García Martínez</i>	97
La hermenéutica analógica	97
La semiótica de Charles Sanders Peirce	111
Teoría de la abducción	122
Los procesos de creación artística	126
Bibliografía	131
Publicaciones electrónicas	135

La hermenéutica analógica y algunas aplicaciones

<i>Mauricio Beauchot</i>	137
Introducción	137
La estructura de la analogía: la hermenéutica analógica.	137
La interpretación en la ciencia: Popper	139
Aplicación a la filosofía de la cultura	143
Aplicación a la filosofía de la educación	146
Conclusión	149

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana
la doctora Sara Ladrón de Guevara,
La semiótica de Charles Sanders Peirce. Arte, creatividad e interpretación
de Marco Antonio García Martínez (Compilador)
se terminó de imprimir en marzo de 2014,
en Master Copy, S. A. de C. V., Avenida Coyoacán 1450, col. Del Valle,
del. Benito Juárez, C. P. 03220, México, D. F., tel. 55 242383.
En la edición, impresa en papel cultural de 90 gramos,
se usaron tipos Century Schoolbook de 8:11, 9:12 y 10:14 puntos.
Edición: Arturo Reyes Isidoro.
Formación: Ma. Guadalupe Marcelo Quiñones.