

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Pintura



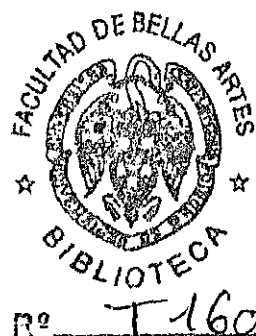
BIBLIOTECA U.G.M.



5308328766

"EL SIGNO EN LA PINTURA CHINA
DE LAS DINASTIAS MING Y QING.

CICLOS DE VIDA-MUERTE Y DE NUEVAS
VIDAS O REENCARNACIONES PLASTICAS,
TECNICAS Y CONCEPTUALES".



Tesis Doctoral
realizada por:
Manuela Domínguez Culebras

Dirigida por:
Dr. D. Manuel Parralo Dorado
Catedrático de Pintura IV y
Director del Departamento
de Pintura
Facultad de Bellas Artes

Madrid, 1994

A mi hija.

INDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS.....	XII
----------------------	-----

MEMORIA.....	XVII
--------------	------

<p><u>PRIMERA PARTE: EL SIGNO.</u></p>
--

1. <u>INTRODUCCION</u>	2
Notas.....	6
2. <u>EL SIGNO EN OCCIDENTE</u>	7
2.1. Lenguaje y comunicación.....	7
2.1.1. Las dimensiones de la actividad lingüística	10
2.1.1.1. Estructural.....	11
2.1.1.2. Funcional.....	12
2.1.1.3. Procesual.....	13
2.2. El signo en la Antigüedad.....	14
2.3. El signo en la Edad Media.....	15
2.4. El signo en la Edad Moderna.....	17
2.5. El signo en la Edad Contemporánea.....	18
2.5.1. Morris y la Semiótica.....	19
2.5.2. Definiciones, divisiones y argumentaciones.	20
2.5.3. Naturaleza y función.....	35
2.5.4. Signo y símbolo.....	37
2.5.4.1. Algunos tipos de símbolos.....	44
2.6. Los ideogramas y pictogramas occidentales....	46
2.7. Los emblemas.....	48
2.8. Los <i>graffiti</i>	48
2.9. Los <i>comics</i>	50
Notas.....	53
3. <u>EL SIGNO EN EXTREMO ORIENTE: CHINA</u>	68
3.1. Introducción al país de China.....	69
3.1.1. Situación geográfica.....	73
3.1.2. Nacionalidades.....	76
3.1.3. Antigüedad de la Civilización China.....	78
3.1.4. Las dinastías.....	82
3.2. Filosofía y religión.....	83
3.2.1. Orígenes.....	84
3.2.2. El Confucionismo.....	88
3.2.2.1. Genealogía de Confucio.....	91
3.2.2.2. Cronología de Confucio.....	92
3.2.2.3. Vida de Confucio.....	93
3.2.2.4. Obra de Confucio.....	95

3.2.2.5. Filosofía de Confucio.....	100
3.2.2.6. Evolución del Confucionismo.....	104
3.2.2.7. Signo y símbolo en Confucio.....	108
3.2.3. El Taoísmo.....	113
3.2.3.1. La figura de Lao Tse.....	115
3.2.3.2. El <i>Tao Te Ching</i>	117
3.2.3.3. El signo y la palabra de Lao Tse.....	118
3.2.3.4. Trascendencia del <i>Tao Te Ching</i>	119
3.2.4. El Buddhismo.....	125
3.2.4.1. Origenes.....	128
3.2.4.2. Esencia.....	131
3.2.4.3. Los signos en la pintura.....	133
3.2.4.4. El Vehículo del Diamante.....	135
3.2.4.4.1. Su naturaleza.....	136
3.3. Lengua, escritura y caligrafía.....	139
3.3.1. Lengua.....	139
3.3.2. Escritura.....	140
3.3.3. Caligrafía.....	143
3.3.3.1. Los caracteres chinos.....	145
3.3.3.1.1. Formación y evolución.....	146
3.3.3.1.1.1. Caracteres <i>Jiaguwen</i>	148
3.3.3.1.1.2. Caracteres <i>Jinwen</i>	149
3.3.3.1.1.3. Caracteres <i>Ziaozhuan</i>	150
3.3.3.1.1.4. Caracteres <i>Zhuanshu</i>	151
3.3.3.1.1.6. Caracteres <i>Lishu</i>	151
3.3.3.1.1.7. Caracteres <i>Kaishu</i>	151
3.3.3.1.1.8. Caracteres <i>Xingshu</i>	152
3.3.3.1.1.9. Caracteres <i>Caoshu</i>	152
3.3.3.1.1.10. Caracteres <i>Jiantizi</i>	153
3.3.3.1.1.11. Caracteres o escritura de Wen Zhenming.....	- 153
3.3.3.1.2. Algunas causas que participaron en su desarrollo.....	- 154
3.3.3.1.3. Estructura.....	156
3.3.3.1.3.1. Signos simples.....	156
3.3.3.1.3.2. Signos compuestos.....	157
3.3.3.1.3.3. Signos mixtos.....	158
3.3.3.1.4. Orden de los trazos.....	159
3.3.3.1.5. División.....	159
3.3.3.1.6. Características particulares.....	161
3.3.3.1.7. La técnica y los diferentes trazos.....	164
3.3.3.1.7.1. Tabla de trazos básicos.....	169
3.3.3.1.7.2. Regla sobre el orden de escritura de los caracteres chinos.....	- 170
3.3.3.1.6.3. Simplificación de los caracteres chinos.....	- 171
3.3.3.2. Fonología.....	172
3.3.3.2.1. Comparación con la escritura fonética.,	174
3.3.3.2.2. La pronunciación.....	179
3.3.3.2.2.1. Signos tónicos.....	181
3.3.3.2.3. El alfabeto fonético chino.....	185
3.3.4. Los nombres y apellidos.....	186

3.3.4.1. Formación.....	186
3.3.4.2. Origen de los apellidos.....	187
3.3.4.3. Origen de los nombres.....	188
3.3.5. Arte literario y poesía.....	188
3.3.5.1. Orígenes.....	190
3.3.5.2. Desarrollo.....	190
3.3.5.3. Dinastía <i>Ming</i>	194
3.3.5.4. Dinastía <i>Qing</i>	195
3.4. Otros aspectos de la sociedad.....	198
3.4.1. Los Mandarines.....	198
3.4.2. El arte de la guerra.....	200
3.4.2.1. Orígenes.....	201
3.4.2.2. Algunas consideraciones fundamentales de Sun Tzu.....	202
3.4.3. Agricultura y jardinería.....	204
3.4.3.1. El arroz.....	205
3.4.3.2. El <i>pen-zin</i>	206
3.4.3.3. El opio.....	207
3.4.4. Las artes marciales.....	208
3.4.4.1. El <i>Wushu</i>	208
3.4.4.1.1. Orígenes.....	210
3.4.4.1.2. Desarrollo.....	212
3.4.4.2. El <i>Taijiquan</i>	215
3.4.4.3. El <i>Qigong</i>	217
3.4.4.4. El Karate.....	218
3.4.4.4.1. Las escuelas <i>Wutang</i> y <i>Shaolin chuanfu</i> ..	219
3.4.5. La acrobacia.....	221
3.4.5.1. Orígenes.....	221
3.4.5.2. Material accesorio.....	222
3.4.6. La ópera de <i>Beijing</i>	223
3.4.6.1. Orígenes.....	223
3.4.6.2. Personajes.....	223
3.4.6.3. Orquesta.....	225
3.4.6.4. Expresión.....	225
Notas.....	228

<u>SEGUNDA PARTE:</u> <u>EL SIGNO EN LA PINTURA CHINA DE LAS DINASTIAS</u> <u>MING Y QING.</u>
--

4. <u>ESTABLECIMIENTO DE UNA GUIA ESTRUCTURAL</u> <u>PERSONALIZADA PARA EL RECONOCIMIENTO DE LOS</u> <u>DIFERENTES SIGNOS</u>	246
4.1. El conjunto universal del signo y su división.....	247
4.1.1. Signos del medio natural.....	249
4.1.1.1. Espontáneos.....	250
4.1.1.2. Manipulados.....	250

4.1.2. Signos del hombre.....	251
4.1.2.1. Signos sin control consciente.....	251
4.1.2.1.1. Signos modificadores de la materia física.....	252
4.1.2.1.2. Signos que no modifican la materia física.....	253
4.1.2.2. Signos con control consciente.....	253
4.2. El signo cultural.....	254
4.2.1. El signo cultural y la pintura.....	255
4.2.1.1. Signos del tiempo.....	257
4.2.1.2. Signos espaciales.....	258
4.2.1.2.1. Signos topográfico-espaciales.....	258
4.2.1.2.2. Signos estéticos.....	260
4.2.1.2.2.1. Signos del pensamiento apriorístico..	262
4.2.1.2.2.2. Signos de la búsqueda representativa.	262
4.2.1.2.2.3. Signos del alcance de los resultantes significativos.....	263
4.2.1.3. Signos materiales o sustanciales.....	264
4.2.1.3.1. Signos selectivos.....	264
4.2.1.3.2. Signos procesuales.....	265
4.2.1.3.3. Signos técnicos.....	265
Notas.....	267
5. <u>ACERCAMIENTO A LOS SIGNOS EN LA PINTURA CHINA</u>.....	268
5.1. Los primeros signos de la pintura china tradicional.....	268
5.2. Relaciones entre los signos de caligrafía y los signos de pintura.....	269
5.2.1. Las inscripciones caligráficas en las pinturas.....	271
5.2.2. Pinturas, caligrafías-pintura y pinturas-caligrafía.....	272
5.2.3. Elementos del signo caligráfico en pintura.	274
5.3. Algunas Técnicas y Escuelas Tradicionales....	274
5.3.1. La técnica del <i>Mo-hua</i>	274
5.3.2. El <i>Po-mo</i>	275
5.3.3. El <i>Bomiao</i>	275
5.3.4. Técnica de la tinta desparramada.....	275
5.3.5. Escuela del Verde y Azul.....	276
5.3.6. Escuela de la Pintura Dorada.....	276
5.3.7. El surgimiento de las Academias.....	276
5.3.8. Estilo Dong Yuan.....	277
5.3.9. Escuela Dong y Jü.....	277
5.3.10. Escuela de Jing y Guan.....	277
5.3.11. Etapa cumbre de la expresión de los sentimientos.....	278
5.3.12. La firma.....	278
5.3.13. El sello.....	280
Notas.....	282

6. <u>SIGNOS CONTEMPLADOS MEDIANTE LA REFERENCIA DEL TIEMPO</u>	283
6.1. Signos sociales que van a intervenir en su desarrollo.....	284
6.1.1. Dinastía <i>Ming</i>	285
6.1.1.1. El campesinado.....	286
6.1.1.2. Las sociedades secretas.....	287
6.1.1.3. Los levantamientos de la población rural.....	288
6.1.1.3.1. Los componentes de las revueltas.....	289
6.1.2. Dinastía <i>Qing</i>	290
6.1.2.1. El campesinado.....	290
6.1.2.2. Las sociedades secretas.....	292
6.1.2.3. Los levantamientos de la población rural.....	293
6.1.2.3.1. Cuadro esquemático de las Revueltas del campesinado.....	295
6.1.2.3.2. La Rebelión de los <i>T'ai-P'ing</i>	295
6.1.2.3.3. La Revuelta de los <i>Nien</i>	297
6.1.2.3.4. El hundimiento del orden imperial.....	299
6.1.2.3.5. El Levantamiento de los <i>Bóxers</i>	300
6.1.2.4. Guerras, derrocamientos e instauraciones.....	304
6.2. Signos políticos.....	306
6.2.1. Dinastía <i>Ming</i>	307
6.2.1.1. Emperadores reinantes.....	307
6.2.1.2. Fundación.....	308
6.2.1.3. El desarrollo de los <i>Ming</i>	310
6.2.1.4. Las relaciones diplomáticas.....	314
6.2.1.5. La decadencia de los <i>Ming</i>	317
6.2.1.5.1. La rebelión de Li Zi-cheng.....	317
6.2.1.5.2. La lucha de los ciudadanos contra los impuestos.....	319
6.2.1.5.3. La rebelión de los campesinos al final de la dinastía <i>Ming</i>	320
6.2.1.5.4. El desarrollo y la prosperidad de la nacionalidad <i>Man</i>	321
6.2.2. Dinastía <i>Qing</i>	324
6.2.2.1. Emperadores reinantes.....	325
6.2.2.2. Fundación de la dinastía <i>Qing</i>	326
6.2.2.3. Consolidación.....	327
6.2.2.4. La economía.....	332
6.2.2.5. Los vínculos entre las nacionalidades....	337
6.2.2.6. Levantamientos populares.....	338
6.2.2.7. El panorama de las artes.....	341
6.3. Los signos religioso-filosóficos.....	350
6.3.1. Dinastía <i>Ming</i>	351
6.3.2. Dinastía <i>Qing</i>	355
6.4. Otros acontecimientos sincrónicos.....	361
6.4.1. Dinastía <i>Ming</i>	362
6.4.2. Dinastía <i>Qing</i>	369
6.5. Conclusiones parciales.....	373
Notas.....	377

7. <u>SIGNOS CONTEMPLADOS MEDIANTE LA UBICACION EN EL ESPACIO</u>	383
7.1. Signos topográficos.....	383
7.1.1. Signos según la extensión.....	383
7.1.1.1. Geometría de las formas.....	384
7.1.1.2. Ocupación del contenedor.....	385
7.1.1.3. Tamaño de las formas.....	386
7.1.2. Signos según las tensiones.....	387
7.1.2.1. Colocación de unas formas con respecto a otras.....	388
7.1.2.2. Contrastes.....	390
7.1.2.3. Direcciones más significativas.....	391
7.1.2.4. Inmanencia y trascendencia.....	391
7.1.2.5. Intencionalidad cromática.....	392
7.1.2.6. Movimiento.....	393
7.1.2.7. Ritmo.....	393
7.2. Signo estético.....	395
7.2.1. Signos del pensamiento apriorístico.....	395
7.2.1.1. Armonía.....	396
7.2.1.2. Catarsis.....	398
7.2.1.3. Cosmología.....	400
7.2.1.4. Elocuencia.....	402
7.2.1.5. Emoción.....	403
7.2.1.6. Espíritu.....	404
7.2.1.7. Filocalía.....	405
7.2.1.8. Mística.....	407
7.2.1.9. Poética.....	407
7.2.1.10. Soliloquios.....	409
7.2.2. Signos de la búsqueda representativa.....	411
7.2.2.1. Búsqueda del infinito.....	411
7.2.2.2. Búsqueda de lo finito.....	412
7.2.2.3. Distancia espiritual.....	413
7.2.2.4. Metáfora.....	413
7.2.2.5. Muerte.....	415
7.2.2.6. Naturaleza.....	418
7.2.2.7. Ornato.....	420
7.2.2.8. Perspectiva.....	420
7.2.2.9. Respeto a la justicia.....	425
7.2.2.10. Reticencia.....	426
7.2.2.11. Simbolismo.....	427
7.2.2.10.1. Plantas y árboles más característicos de la pintura de paisaje.....	429
7.2.2.11.1.1. Bambú.....	429
7.2.2.11.1.2. Pino y ciprés.....	431
7.2.2.11.2. Flores.....	432
7.2.2.11.2.1. Crisantemos.....	432
7.2.2.11.2.2. Flores de ciruelo.....	433
7.2.2.11.2.3. Flores de melocotonero.....	436
7.2.2.11.2.4. Lotos.....	437
7.2.2.11.2.5. Orquídeas.....	441
7.2.2.11.2.6. Peonías, hibiscus y amapolas.....	441
7.2.2.11.3. Animales comunes.....	444

7.2.2.11.3.1. Buey y búfalo de agua.....	444
7.2.2.11.3.2. Caballo.....	444
7.2.2.11.3.3. Cerdo.....	446
7.2.2.11.3.4. Gallo doméstico.....	447
7.2.2.11.3.5. Ganso.....	449
7.2.2.11.3.6. Grulla.....	451
7.2.2.11.3.7. Mono.....	451
7.2.2.11.3.8. Pato mandarín.....	453
7.2.2.11.3.9. Serpiente.....	454
7.2.2.11.3.10 Tigre.....	455
7.2.2.11.3.11 Otros.....	456
7.2.2.11.4. Animales mitológicos.....	457
7.2.2.11.4.1. Dragón.....	458
7.2.2.11.4.2. El <i>Feng Huang</i>	462
7.2.2.12. Temática.....	463
7.2.2.12.1. La pintura de paisaje (<i>Shan Shui</i>).....	464
7.2.2.12.1.1. Orígenes.....	465
7.2.2.12.1.2. Desarrollo.....	466
7.2.2.12.1.3. Autores anteriores a 1368.....	468
7.2.2.12.1.4. La Dinastía <i>Ming</i> y sus pintores.....	473
7.2.2.12.1.5. La Dinastía <i>Qing</i> y sus pintores.....	477
7.2.2.12.1.6. Técnica.....	479
7.2.2.12.1.7. Vegetación representada.....	481
7.2.2.12.2. Personajes y asuntos humanos (<i>Ren wu</i>). ..	481
7.2.2.12.2.1. El retrato.....	482
7.2.2.12.2.2. La justicia.....	483
7.2.2.12.2.3. El amor y la erótica.....	485
7.2.2.12.2.4. La vida económica.....	489
7.2.2.12.2.5. Actividades diversas.....	491
7.2.2.12.2.6. La religión.....	493
7.2.2.12.3. Flores y pájaros (<i>Huaniao</i>) y otros - animales.....	497
7.2.2.13. Tiempo.....	500
7.2.3. Signos del alcance de resultantes - específicos.....	504
7.2.3.1. Acústica.....	505
7.2.3.2. Apariencia.....	505
7.2.3.3. Aporía.....	507
7.2.3.4. Brillo.....	508
7.2.3.5. Conmensuración.....	508
7.2.3.6. Consonancia.....	509
7.2.3.7. Dualidades.....	510
7.2.3.8. Empatía.....	512
7.2.3.9. Enigma.....	513
7.2.3.10. Estado de ánimo.....	514
7.2.3.11. Fantasía.....	515
7.2.2.12. Iconografía.....	515
7.2.2.13. Temperatura.....	516
7.2. Conclusiones parciales.....	517
Notas.....	528

8. <u>SIGNOS CONTEMPLADOS MEDIANTE LA REFERENCIA DE LA</u>	
<u>MATERIA</u>	541
8.1. Signos selectivos.....	541
8.1.1. De los soportes.....	541
8.1.1.1. El papel.....	542
8.1.1.1.1. El papel recortado a mano.....	546
8.1.1.2. La seda.....	547
8.1.1.2.1. Orígenes.....	548
8.1.1.2.2. Obtención.....	548
8.1.1.2.3. Producción.....	549
8.1.1.3. El Rollo Pictórico.....	551
8.1.1.4. La madera.....	557
8.1.1.5. El cristal.....	558
8.1.1.6. El metal.....	561
8.1.1.6.1. El <i>Cloisonné</i>	563
8.1.1.7. Las lacas.....	564
8.1.1.7.1. Lacas <i>Houa Tsi</i>	566
8.1.1.7.2. Lacas <i>Tiao Tsi</i>	567
8.1.1.8. Porcelanas, arcillas y otros.....	567
8.1.2. De la materia-pigmento.....	575
8.1.2.1. La tinta.....	576
8.1.2.2. Pigmentos y colores.....	577
8.1.3. De los utensilios.....	578
8.1.3.1. Los pinceles.....	578
8.1.3.1.1. Clasificación.....	580
8.1.3.1.2. Elaboración.....	582
8.1.3.2. Soportes para pinceles.....	582
8.1.3.3. El tintero.....	583
8.1.3.4. Los sujeta-papeles.....	585
8.1.3.5. Otros.....	586
8.2. Signos procesuales.....	587
8.2.1. De la fase previa a la realización	-
práctica.....	587
8.2.1.1. <i>Gufa, Jingrou, Huoli y Shenging</i>	588
8.2.1.2. Maneras de sostener el pincel.....	589
8.2.2. Simultáneos a la realización práctica.....	591
8.2.2.1. Signos originados por las pinceladas....	591
8.2.2.2. La composición paisajística.....	595
8.2.2.3. El lavado con tinta y color.....	596
8.2.3. Posteriores a la realización práctica.....	597
8.2.3.1. Técnica de la tinta.....	597
8.2.3.1.1. Tonalidades.....	597
8.2.3.1.2. Métodos de aplicación.....	598
8.2.3.2. El color en la pintura de paisaje.....	599
8.3. Signos técnicos.....	602
8.3.1. Técnicas aplicadas con la materia.....	602
8.3.1.1. La mirada atrás.....	602
8.3.1.2. La doble línea.....	603
8.3.1.3. Técnica del gris y azul.....	603
8.3.1.4. La Escuela <i>Chekíang</i>	603
8.3.1.5. La influencia occidental.....	604
8.3.1.6. La Escuela de Letrados.....	606

8.3.1.7. El cese de la influencia occidental.....	606
8.3.1.8. La utilización de las manos.....	607
8.3.1.9. Técnica a la aguada sobre papel de arroz	608
8.3.1.10. Técnica a la aguada sobre tacos de madera.....	609
8.3.2. Tipos de pinturas.....	609
8.3.2.1. Las Pinturas de letrados.....	609
8.3.2.2. Pintura mural.....	611
8.3.2.3. Otras.....	615
8.3.2.3.1. La Xilografía.....	616
8.3.2.3.1.1. Orígenes y desarrollo.....	616
8.3.2.3.1.2. Dinastías <i>Ming</i> y <i>Qing</i>	617
8.3.2.3.1.3. Enlace con la Epoca Contemporánea...	618
8.3.2.3.1.4. Temática.....	619
8.3.2.3.1.5. Técnica.....	619
8.3.2.3.1.5.1. Blanco y negro.....	621
8.3.2.3.1.5.2. Acuarela.....	621
8.3.2.3.2. Los grabados calcados.....	623
8.3.3. Estilos y Escuelas.....	623
8.4. Conclusiones parciales.....	628
Notas.....	631

TERCERA PARTE:

C O N C L U S I O N

9. <u>CONCLUSIONES FINALES</u>	637
9.1. Trascendencia a Occidente.....	646
9.2. Presencias en cuatro artistas occidentales...	653
9.3. Una reflexión final.....	667
Notas.....	670

CUARTA PARTE:

BIBLIOGRAFIA Y APÉNDICES

10. <u>BIBLIOGRAFIA</u>	673
10.1. Bibliografía general.....	673
10.1.1. Autores orientales.....	673
10.1.2. Autores occidentales.....	677
10.2. Bibliografía específica.....	688

10.2.1. Artículos de prensa, revistas y otras publicaciones periódicas.....	- 689
10.2.1.1. Autores orientales.....	689
10.2.1.2. Autores occidentales.....	693
10.2.2. Pensamiento filosófico y religioso.....	695
10.2.2.1. Autores orientales.....	695
10.2.2.2. Autores occidentales.....	698
10.2.3. Pintura, caligrafía, lengua, signo.....	703
10.2.3.1. Autores orientales.....	703
10.2.3.2. Autores occidentales.....	704
10.2.4. Publicaciones de Museos y Fundaciones.....	713
10.2.4.1. Orientales.....	713
10.2.4.2. Occidentales.....	713
10.3. Diccionarios consultados.....	716
10.3.1. Autores orientales.....	716
10.3.2. Autores occidentales.....	716
10.4. Tratados, manuales y otros textos.....	718
10.4.1. Autores orientales.....	718
10.4.2. Autores occidentales.....	718
10.5. Otras fuentes.....	724
10.5.1. Asambleas, ciclos de conferencias, coloquios, congresos, cursos, exposiciones, jornadas, - seminarios, simposios.....	724
10.5.1.1. Orientales.....	724
10.5.1.2. Occidentales.....	725
10.5.2. Otros.....	727
11. <u>BIBLIOTECAS CONSULTADAS</u>	728
12. <u>APENDICES</u>	733
12.1. Índice de abreviaturas.....	733
12.2. Índice de ilustraciones.....	734

---ooo0ooo---

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento a las personas que me han ayudado en el desarrollo de este trabajo, ya que sin su colaboración no hubiera sido posible alcanzar los resultados pretendidos en esta investigación:

- Mención especial al Prof. Dr. D. Manuel Parralo Dorado, Catedrático de Pintura IV y Director del Departamento de Pintura de la FACULTAD DE BELLAS ARTES de Madrid, que me ha dirigido la Tesis.

- Al Prof. Dr. D. Jesús Rodríguez Sánchez, Catedrático de Pintura IV en la FACULTAD DE BELLAS ARTES de la Universidad Complutense, que me ha asesorado en todo momento.

- Al Prof. D. José Manuel Gayoso Vázquez, Profesor Ayudante de Pintura IV en la FACULTAD DE BELLAS ARTES de la Universidad Complutense.

- Y a los siguientes Centros y personas que se mencionan a continuación:

- Mrs. Elizabeth Adey, Curator F. en THE BRITISH MUSEUM de Londres. (U.K.).

- D. Alberto Bartolomé Arreiza, Director del MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS, Madrid.

- ASOCIACION AMIGOS DE CHINA. Madrid.

- ASOCIACION ESPAÑOLA DE ORIENTALISTAS. Madrid.

- D. José Manuel Casado Paramio, Director del MUSEO ORIENTAL DE VALLADOLID.

- Mr. Du Xiao Xi, Director en THE NATIONAL MUSEUM OF CHINESE HISTORY (a cuyo cargo estaban las Colecciones de las dinastías *Ming* y *Qing*). Beijing (República Popular de China).

- Prof^a. Dra. Dña. Carmen García Ormaechea. Profesora Titular de Arte Oriental de la FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA. Universidad Complutense, Madrid.

- D. Rafael García Serrano, Director de los Museos Estatales del MINISTERIO DE CULTURA, Madrid.

- Mrs. Guo Xiao Qing, del *staff* del YAN-HUANG ART MUSEUM en Beijing (República Popular de China).

- Mr. Hu Meng Yan, Vicedirector of Research Department of CHINA ART GALLERY, Associate Professor. Member of the Chinese Artist's Association. Member of the Chinese Calligrapher's Association. Beijing (República Popular de China).

- Prof. Dr. D. Manuel Huertas Torrejón, Profesor Titular de la Asignatura Procedimientos Pictóricos (4^º curso) en la FACULTAD DE BELLAS ARTES de la Universidad Complutense.

- Mrs. Rose Kerr, Curator Far Eastern Collections en el VICTORIA AND ALBERT MUSEUM de Londres.

- Mr. Li Yan Sheng, Secretary-General of Directorate of YAN-HUANG ART MUSEUM en Beijing (República Popular de China).

- Mrs. Liu Wei, en THE NATIONAL MUSEUM OF CHINESE HISTORY de Beijing (República Popular de China).

- Mr. Lü Desheng, Primer Secretario (Cultural) de la Embajada de la República Popular China en Madrid.

- Mr. I. C. Martin, Curator G. en THE BRITISH MUSEUM de Londres. (U.K.).

- Mrs. Patrice Mattiu, Ass. Coord. Information Desk en THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, de Nueva York (EE.UU.).

- Miss Niu Xue Qing, que actuó en algunas ocasiones como guía en mis desplazamientos por la República Popular de China.

- Dña. María Isabel Pesquera Vaquero, Conservadora de Arte Oriental en el MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS, Madrid.

- Mrs. Jane Portal, Department of Oriental Antiquities en THE BRITISH MUSEUM de Londres. (U.K.).

- Mrs. Claire Randel, Executive Officer en THE BRITISH MUSEUM de Londres. (U.K.).

- Dña. Pilar Romero de Tejada, Directora del Museo Nacional de Etnología de Madrid.

- D. Jean Paul Roufast, Attaché Culturel en la AMBASSADE DE FRANCE en Madrid.

- Miss T. Sanderson, en THE BRITISH MUSEUM de Londres. (U.K.).

- D. Francisco de Santos, Conservador de las Colecciones de Asia en el MUSEO NACIONAL DE ETNOLOGIA, Madrid.

- Mr. Gillian Varley, Head of Reader Services de la National Art Library del VICTORIA AND ALBERT MUSEUM de Londres.

- Dña. Milagros Villarreal, Secretaria del CENTRO DE INFORMACION Y DOCUMENTACION CIENTIFICA DEL CSIC (CINDOC), Madrid.

- Mr. Wang Chunli, Deputy Curator of THE MUSEUM OF CHINA ART. Member of Chinese Artist's Association. Beijing (República Popular de China).

- Mr. Yang Haiyan, Curator Secretary del YAN-HUANG ART MUSEUM en Beijing (República Popular de China).

- Mr. Yang Li Zhou, Director del MUSEO BELLAS ARTES de Beijing (República Popular de China).

- Mrs. Zheng Wen Hui, Subdirectora del YAN-HUANG ART MUSEUM en Beijing (República Popular de China).

- Y a cuantas personas me han asesorado. A todos ellos reitero mi agradecimiento por su gran ayuda y profesionalidad.

---ooo0ooo---

M E M O R I A

Al asomarse a través de la ventana de Occidente se suscita la imperiosa necesidad de acercarse a desvelar los signos en la pintura de un país tan lejano geográficamente de nuestro continente como China, en el Extremo Oriente; civilización que ha transcurrido inmersa en una extensa y fructífera historia, intrínsecamente vinculada a esa plenitud de conformantes que participan y dan forma a la trayectoria de su óptima idiosincrasia cultural.

De ahí la necesidad de realizar un profundo acercamiento a la realidad y al desciframiento de unos contenidos tan objetivamente valiosos para todo ser occidental como son los signos que conforman un tipo de pintura tan significativa como la realizada durante las dinastías *Ming* y *Qing*, en cuyo pensamiento inicial y procesos de elaboración, los autores han recreado un tipo especial de pensamiento y obtenido unos resultados infinitamente valiosos y trascendentales para el resto del mundo.

Llegar a conocer cuáles son los signos que participan en la elaboración de la pintura china, qué encierran, cómo se desarrollan a lo largo de este período determinado, cómo se reúnen para dar vida a la obra y qué tipo de composiciones van evidenciando, es lo que se pretende conseguir con este trabajo. Destapar el velo a los conocimientos que comporta su discernimiento se hace imprescindible hoy día para todo pintor e investigador occidental, tanto por afectarle directamente en su desarrollo cultural, técnico o científico, como para poder comprender mejor una de las partes emblemáticas de esa jugosa cultura: su forma de hacer pintura.

Y dado el papel tan importante que supone esta manifestación a lo largo de toda su andadura, es por lo que se ha iniciado, precisamente, este estudio del signo, para llegar hasta la esencia de sus elaboraciones pictóricas,

máximo exponente de su arte. Se hacía necesario emprenderlo para realizar una buena estructuración del conjunto universal de sus emanantes, arrimándolo desde lo más profundo de su pensamiento, su técnica y sus procesos creativos, vistos desde la suma importancia que suponen tales ejecuciones en la pintura del período *Ming-Qing*. Hay que indicar también que es escasa la documentación existente sobre este área tan específica de las Bellas Artes y más aún la relacionada con el mundo de sus signos.

Todo esto implica un trabajo complejo pero sumamente enriquecedor, pues supone tener que acercarse a otras fuentes de investigación y a otras filosofías diferentes a las de la cultura aprehendida, teniendo que trabajar sobre un tema cuya información, aunque menos abundante que la occidental y más difícil de recopilar por conllevar unas etapas de especial atención y minuciosidad, aporta unos logros sumamente necesarios para acceder a una visión más completa de lo que es la cultura a nivel de conjunto universal.

Es necesario precisar, por una parte, que la pintura china es el espejo y la manifestación formal que evidencia a una tierra y a unos pobladores, cuya personalidad y tránsito a través del tiempo todavía resultan desconocidos en esta otra mitad del mundo, pero que por su gran desarrollo a nivel filosófico y su riqueza cultural no se pueden obviar si se pretenden obtener los resultados más fiables a esta formulación. Los aspectos técnicos, plásticos y expresivos, vinculados estrechamente con pensamiento, por otra parte, están vehiculizando los importantes registros que el artista-pintor es capaz de plasmar en cada una de sus obras, y que son de suma importancia a la hora de analizar y examinar los contenidos que llevan implícitos.

Y así fue como, en 1992 se consideró imprescindible viajar a la República Popular de China, para acercarse "in

situ" a algunos de los signos más singulares de su idiosincrasia. La estancia se realizó en Beijing, la capital, aunque se llevaron a cabo algunos desplazamientos a puntos como Badaling, para observar el grandioso espacio geográfico desde *Wan li chang cheng* (la Gran Muralla de los 10.000 li) o emocionarse con las Tumbas de los emperadores *Ming*, situadas en un valle dominado, a la izquierda por el Monte del Dragón y a la derecha por el Monte del Tigre, a unos 50 kms. al norte de la capital. Sumergirse también en el arte y la empatía de cada uno de los personajes de la ópera de Beijing; sentir la hospitalidad de sus gentes; comprender mejor su amor a los caracteres y a la pintura.

En consecuencia con esto y con los acercamientos previos realizados en este área, se ha podido llegar a establecer que el combinar una metodología occidental con la experiencia vivida y los conocimientos adquiridos sobre China tradicional es la vía más idónea para profundizar en esta investigación, de manera que se puedan así obtener unos resultados en los que no se pierda ningún elemento de la rica información que se precisa extraer, no sin antes indicar que no se pretende realizar un estudio purista ni ortodoxo de la cultura china, sino aportar una visión personal, que se ha procurado enriquecer con las investigaciones llevadas a cabo durante los últimos años tanto en España como en el Reino Unido, Nueva York y República Popular de China.

Así, para conducir de manera óptima este trabajo, se ha hecho necesario atravesar esa ventana de Occidente y llegar hasta las fuentes más cristalinas de la cultura china, investigando y extrayendo de sus cauces la necesaria lectura que permita mostrar los contenidos más profundos desde ambos conocimientos. Con ello se pretende adoptar un análisis estructurado del signo en todas sus manifestaciones, mostrando las señas de identidad y la tradición existente en la sociedad china, como punto de

partida para abordar mejor las distintas dimensiones que van a adoptar los signos durante un período tan representativo como el que va desde 1368 a 1911, pues el estudio se va a centrar en esta época determinada: la comprendida por los años *Ming* (1368-1644) y *Qing* (1644-1911); es decir, el correspondiente a las dos últimas dinastías que existieron en China, cuya vigencia llegaría hasta la segunda década del siglo XX, exactamente hasta la llegada de la República de 1912. Con ello se pretende dar una respuesta certera a las preguntas que caminan paralelas a esta argumentación, estudiando las diversas implicaciones del signo y deteniéndose en un análisis pormenorizado de los distintos componentes.

El trabajo se conducirá de la siguiente forma:

- Una primera parte que contará con dos puntos esenciales; en uno se pondrán de manifiesto algunas de las concepciones y definiciones más importantes que sobre el signo se han venido dando por diversos especialistas de Occidente: en otro se hará un acercamiento al signo en Extremo Oriente, concretamente a China, que comenzará con una presentación de ese país, para continuar haciendo una exposición exhaustiva de algunos de los factores más importantes que han venido conformando intrínsecamente el signo a lo largo de los años: su filosofía y religión, su lengua, escritura y caligrafía, así como otros aspectos presentes en el conjunto de la sociedad que se han considerado necesarios destacar por incidir directamente en el tema tratado. En resumen, dos visiones que han discurrido por itinerarios diferentes, pero que han alcanzado un alto nivel de pensamiento.

- A continuación una segunda parte que constará de cinco puntos. En el primero se establecerá una guía estructural personalizada para el reconocimiento de los diferentes tipos de signos. En el siguiente se hará un acercamiento a los primeros signos de la pintura china en

general. Un tercero contemplará el signo de las dinastías *Ming-Qing* acercándolo a la referencia del tiempo; en el cuarto a la referencia del espacio; y en el quinto a la referencia de la materia. Al final de cada uno de estos tres grandes bloques, tiempo-espacio-materia, se incluirán unas conclusiones al respecto.

- En la tercera parte se mostrarán las conclusiones finales, obtenidas a raíz de todo el trabajo anterior, llegando a establecer lo que es el signo, en singular, en la pintura china objeto de este trabajo.

- Y, por último, la quinta parte, que estará dedicada a bibliografía y apéndices. Se relacionará tanto la bibliografía utilizada y las fuentes, bibliotecas y Centros consultados donde se han estudiado textos de pintores, tratadistas e investigadores antiguos y modernos, orientales y occidentales; unas veces traduciendo de otros idiomas cuando la situación así lo precisaba; otras seleccionando las mejores traducciones, cuando las había. Al final de esta quinta parte se incluirán dos índices: uno de las abreviaturas utilizadas y otro de las ilustraciones.

Hay que mencionar también que este trabajo de Tesis ha sido financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia durante los años: 1989, 1990, 1991 y 1992 por medio de Beca Predoctoral de Formación de Personal Investigador (Convocatoria 1988), Modalidad 01, Programa: AC, y paralelamente con Becas de Estancias Cortas en el Extranjero en los años 1990 y 1992; todas ellas dentro del Area de Conocimiento 068: "Lengua y cultura del Extremo Oriente" y bajo el título: "Investigación y recopilación de datos sobre la cultura del Extremo Oriente a través de su arte".

Los desplazamientos han tenido por objeto estudiar el mayor número de obras y en el radio más amplio de cobertura

geográfica, para así ofrecer unos resultados más completos y rigurosos, en los que estuvieran incorporados los contenidos de obras localizadas en diversos continentes como Asia, América y Europa. Pero además, hay que resaltar la importancia que ha supuesto la especial "puesta en situación" llevada a cabo durante el tiempo de la permanencia en Beijing, capital de la República Popular de China, no solo estudiando detenidamente las pinturas y recopilando datos, sino viviendo y sintiendo de cerca su cultura, pues todo ello ha jugado un papel trascendental en la elaboración y desarrollo de los contenidos que aquí se muestran, haciendo posible establecer claramente el itinerario para esta investigación.

Y es que, al ser la pintura china un arte universal que está muy disperso, se han realizado desplazamientos a Museos, Bibliotecas, Fundaciones y otros Centros españoles y extranjeros:

A).- EN EUROPA: REINO UNIDO.

- BRITISH MUSEUM, de Londres. Para ello se llevó a cabo una estancia, becada por el Ministerio de Educación y Ciencia en el mes de Septiembre 1.990, dentro del Departamento de Antigüedades Orientales, donde se pudieron estudiar de cerca diversas obras pictóricas de los fondos del Museo.

- VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. También en 1990, para estudiar obras exhibidas y recabar bibliografía de la biblioteca.

- FUNDACION PERCIVAL, también de Londres, visita cursada paralelamente en la misma fecha, para obtener diversa documentación y ver obras.

- Posteriormente, en 1991 se realizó un segundo desplazamiento a Londres para consultar la obra exhibida en las salas del BRITISH MUSEUM y VICTORIA AND ALBERT.

- Y en 1994 se llevó a cabo un tercer desplazamiento al BRITISH MUSEUM para continuar las etapas de investigación del signo en la pintura china de las dinastías *Ming* y *Qing*.

B).- EN ASIA: REPUBLICA POPULAR DE CHINA.

- MUSEO DE LA HISTORIA DE CHINA, en Beijing, (Agosto 1992), mediante estancia becada por el Ministerio de Educación y Ciencia, extensiva a los siguientes Museos:

- MUSEO DE BELLAS ARTES de Beijing. (Agosto de 1.992).
- MUSEO YAN HUANG de Beijing. (Agosto de 1.992).

En los tres se pudo llevar a cabo un profundo estudio en las pinturas de algunos autores chinos, además de obtener diverso material fotográfico e información bibliográfica.

- También se realizó un desplazamiento al MUSEO XU BEIHONG de Beijing, para tratar de captar la esencia emanante en las representaciones de caballos de este gran pintor nacido a finales de la dinastía *Qing*, cuya familia continúa la tradición pictórica.

- Otras obras importantes a las que se tuvo acceso fueron las expuestas en algunas Salas-Museo del PALACIO IMPERIAL, en la Ciudad Prohibida de Beijing; o las de la Galería Central del Palacio de Verano.

C).- EN AMERICA: ESTADOS UNIDOS.

- METROPOLITAN MUSEUM OF ART de Nueva York (Enero de 1.992), estudiando en concreto algunas obras pertenecientes

al período en cuestión. El desplazamiento a Nueva York se complementó con visitas al MUSEO DE HISTORIA NATURAL y con el aporte bibliográfico consecuente, gracias al enriquecimiento que supuso adentrarse en ese otro continente tan admirador y respetuoso del arte chino y de Extremo-Oriente en general.

Pero, además de estos Museos y Fundaciones extranjeras, también se han estudiado obras de diversos Museos españoles. Todos ellos han colaborado a otorgar una visión más completa y rigurosa de este trabajo, cuyo acercamiento tiene por objeto sacar a la luz el mayor número de datos y de la manera más clara posible, en detalle, con el fin de que esta investigación pueda ser consultada y/o continuada posteriormente por cualquier especialista o investigador interesado en la pintura de un país tan representativo de Extremo Oriente como lo es este Gigante Milenario: China.

---ooo0ooo---

- Posteriormente, en 1991 se realizó un segundo desplazamiento a Londres para consultar la obra exhibida en las salas del BRITISH MUSEUM y VICTORIA AND ALBERT.

- Y en 1994 se llevó a cabo un tercer desplazamiento al BRITISH MUSEUM para continuar las etapas de investigación del signo en la pintura china de las dinastías *Ming* y *Qing*.

B).- EN ASIA: REPUBLICA POPULAR DE CHINA.

- MUSEO DE LA HISTORIA DE CHINA, en Beijing, (Agosto 1992), mediante estancia becada por el Ministerio de Educación y Ciencia, extensiva a los siguientes Museos:

- MUSEO DE BELLAS ARTES de Beijing. (Agosto de 1.992).
- MUSEO YAN HUANG de Beijing. (Agosto de 1.992).

En los tres se pudo llevar a cabo un profundo estudio en las pinturas de algunos autores chinos, además de obtener diverso material fotográfico e información bibliográfica.

- También se realizó un desplazamiento al MUSEO XU BEIHONG de Beijing, para tratar de captar la esencia emanante en las representaciones de caballos de este gran pintor nacido a finales de la dinastía *Qing*, cuya familia continúa la tradición pictórica.

- Otras obras importantes a las que se tuvo acceso fueron las expuestas en algunas Salas-Museo del PALACIO IMPERIAL, en la Ciudad Prohibida de Beijing; o las de la Galería Central del Palacio de Verano.

C).- EN AMERICA: ESTADOS UNIDOS.

- METROPOLITAN MUSEUM OF ART de Nueva York (Enero de 1.992), estudiando en concreto algunas obras pertenecientes

PRIMERA PARTE :
EL SIGNO

1. INTRODUCCION.

"A los grandes ríos y al mar su profundidad los hace reyes de todos los barrancos. Así, el sabio, para ser superior al vulgo, se humilla en sus palabras, y para ir delante se coloca detrás. De esa manera, poniéndose encima no es pesado, y poniéndose delante no estorba. El mundo le levanta y no se cansa de él. Con nadie riñe y nadie contiene con él". (*Tao Te Ching*, c.66).¹

La vida está llena de signos y muchos autores han dejado escrito a lo largo de la historia el interés que ha suscitado en la humanidad todo aquello relacionado con esas manifestaciones que han acompañado las grandes realizaciones del hombre y que, tanto la tradición como los tratadistas e investigadores, han ido recogiendo y transmitiendo mediante criterios relacionados con su alcance, pues es sabido que <<prácticamente todas las culturas han desarrollado una relación estética entre el tratamiento plástico de las letras y el soporte que posibilita el gráfico. Desde las alfombras persas a la cerámica árabe, desde los manuscritos iluminados a las ánforas griegas, desde el arte precolombino al oriental>>.2

En China ha sido y sigue siendo tan importante todo aquello que se relaciona con el tema del signo en pintura, que existe gran curiosidad, admiración y respeto en torno a

sus diferentes manifestaciones. Así es como, durante la estancia en Beijing de 1992, se ha podido comprobar personalmente que no es raro encontrarse a diversas personas agrupadas alrededor de otra que está realizando alguna actividad pictórica. Observan minuciosamente la ejecución de las pinceladas o caracteres que forman parte de su extensión, pues tienen un valor especial, casi sagrado, lleno de connotaciones y atributos misceláneos por los que discurre un caudal espiritual consciente e inconsciente.

También el texto, como único elemento de la obra, ha llegado a constituirse en pintura, realzando así la importancia de unos caracteres que pueden ser de la más variada ejecución. Y así como Zheng Xie (1693-1763) escribía:

"Cuando realizo una pintura de rollo de grandes dimensiones con bambúes, me deleito en la aplicación del agua, porque el agua y el bambú están cercanamente emparentados".³

Así, también, la realización de las pinceladas en pintura y caligrafía está tan estrechamente emparentada que parece tratar de fundirse armoniosamente para alcanzar un mismo fin: el universo de una expresión, donde <<el trazo puede ser rápido como la espada o lento como el sapo. Se puede trazar una línea tan fina como un hilo de seda o poner una mancha que tenga el peso de una roca>>. ⁴

Y es que, como bien recordada José Manuel C. Paramio, en la pintura china <<los trazos han de ser como seguidores de una inspiración repentina, o como jirones de bruma que corona un pino centenario>>, ⁵ en los cuales <<las pinceladas se han de asimilar al ave que alza el vuelo, la espada que cruza, la flecha que se lanza, las tormentas que

estallan, los volcanes que braman, las nubes que pasan y los astros que brillan>>.6

El tratadista chino Shen Tsung-chien, de la dinastía *Qing*, ya dejó escrito que <<el trazo del pincel es la espina dorsal de la pintura>>⁷ y que <<árboles y rocas son formas de una infinita variedad; nacen de los pinceles del artista en la medida que éste, guiado por su espíritu, traza las pinceladas...>>.8 El pensador Chang Yen-yuan, de la dinastía *Tang* (618-907), por otra parte, escribió que <<la pintura completa la acción civilizadora de los Sabios⁹ y ayuda al establecimiento de las relaciones acertadas entre los hombres. Ella escudriña las leyes de la transformación divina y sondea los misterios más ocultos de la Creación. Su verdad se equipara a los Seis Libros,¹⁰ su movimiento está de acuerdo al de las cuatro estaciones. Porque el arte de la pintura tiene su origen, no puesto en la ingeniosidad humana, sino en el orden del Cielo mismo>>.11

Mas en China cada autor tiene su técnica y su forma de pintar, y existen grandes diferencias en cuanto a las realizaciones prácticas, a los desarrollos sociales, políticos, religiosos y conceptuales que forman parte de la génesis de los signos, si se comparan con los que se han venido registrando hasta el momento en Occidente. Por este motivo, esta primera parte se va a dedicar a evidenciar algunos de los criterios y consideraciones más importantes que, sobre el signo, se han puesto de manifiesto en Occidente por parte de filósofos, lingüistas y otros pensadores, comenzando por la Antigüedad, pasando por la Edad Media y la Edad Moderna, para enlazar después con las teorías más representativas que se han dado cita en la Edad Contemporánea.

Posteriormente se realizará un acercamiento al signo en China, presentando aquellos elementos y vinculaciones más significativas que forman parte del entramado de un país

tan representativo del Extremo Oriente. Se sacarán a la luz los componentes más relevantes de su cultura, su filosofía e idiosincrasia, pues todos juntos, en definitiva, se constituyen en antecedentes y memoria histórica del tejido que va a conformar el signo en la pintura de las dinastías *Ming* y *Qing*.

---ooo0ooo---

NOTAS.

¹ LAO TSE: "Tao Te Ching", c.66, dedicado a la grandeza de la humildad. (Ed. preparada por Carmelo Elorduy). Madrid: Ediciones Orbis, 1983, (2ª), pp.63 y 138.

² BARDAVIO, José M.: "La Versatilidad del signo". Madrid: Alberto Corazón Editor, 1975, p.70.

³ ZHENG XIE. Q.v.: "Poetry and Prose of the Ming and Qing". Pekín: Chinese Literature. Panda Books, 1986, p.188.

⁴ Q.v.: CASADO PARAMIO, J.M.: "Pinturas religiosas chinas". Museo Oriental de Valladolid. Catálogo I. Valladolid: Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1988, p.85.

⁵ Q.v.: *op. cit.*

⁶ Q.v.: *op. cit.*

⁷ SHEN TSUNG-CHIEN. Apud FRANÇOIS CHENG: "Souffle-Sprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural". Paris: Editions du Seuil, 1989, p.40. (Shen Tsung-Chien escribió un importante tratado, teórico y práctico, que llevaba por título "Estudio de la pintura sobre una barca minúscula", en los que trataba temas como el paisaje, los personajes y el retrato).

⁸ *Op. cit.*

⁹ Prudentes, cuerdos, etc.

¹⁰ Libro de las Odas, Libro de las Mutaciones, Libro de los Documentos, Libro de los Ritos, Libro de la Música y Crónica de Lu. (Obras consideradas en China como sagradas o canónicas).

¹¹ CHANG YEN-YUAN. Apud FRANÇOIS CHENG: *op. cit.*, p.19. [Chang Yen-yuan fue autor de la célebre obra (prefacio en 849) "Li-tai minh-hua chi" (Historia de la pintura sobre las dinastías sucesivas), que ejercería gran influencia en el pensamiento estético chino].

2. EL SIGNO EN OCCIDENTE.

Al acercarse al tema del signo en Occidente hay que tener en cuenta varias cosas. En primer lugar es preciso destacar su presencia en la mayoría de las corrientes filosóficas que se han venido registrando a lo largo de la historia, y que fueron generando un amplio devenir de preguntas y respuestas relacionadas con diferentes ramas del conocimiento; fruto de ello han sido las diferentes teorías surgidas hasta el momento. En segundo lugar, la cantidad de elementos que intervienen en el mismo y su importancia, ya que tanto el concepto que se tenga de lenguaje en una determinada sociedad o bien los mismos componentes básicos de definición y rasgos distintivos de éste, lo van a determinar. Por otra parte, tampoco está de más tener en cuenta la perspectiva psicológica y las características diferenciales que inciden en el signo, así como los enfoques teóricos que se ha venido registrando y su vinculación con la comunicación.

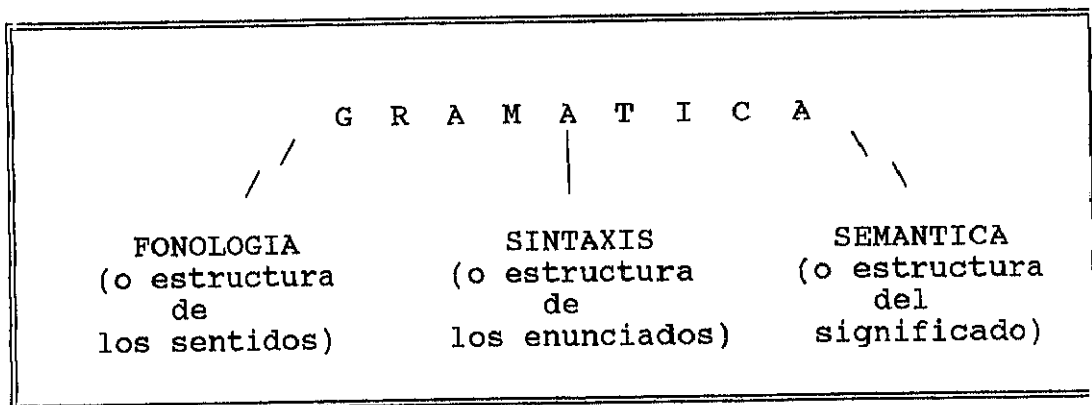
2.1. LENGUAJE Y COMUNICACION.

Como una breve introducción a lo que van a ser las posteriores concepciones sobre el signo en Occidente, se hace necesario presentar a éste como elemento clave en la expresión y la comunicación, intrínsecamente vinculado al campo del lenguaje, a ese espacio que puede considerarse tan individual, donde tiene lugar la gestación de la lengua como patrimonio de una colectividad para comunicarse; de una lengua que es, a la vez, <<un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los sujetos particulares>>¹. En esa producción del lenguaje existe una planificación conceptual, una codificación lingüística y ejecución motora en el hombre en cuanto ser social (zoon

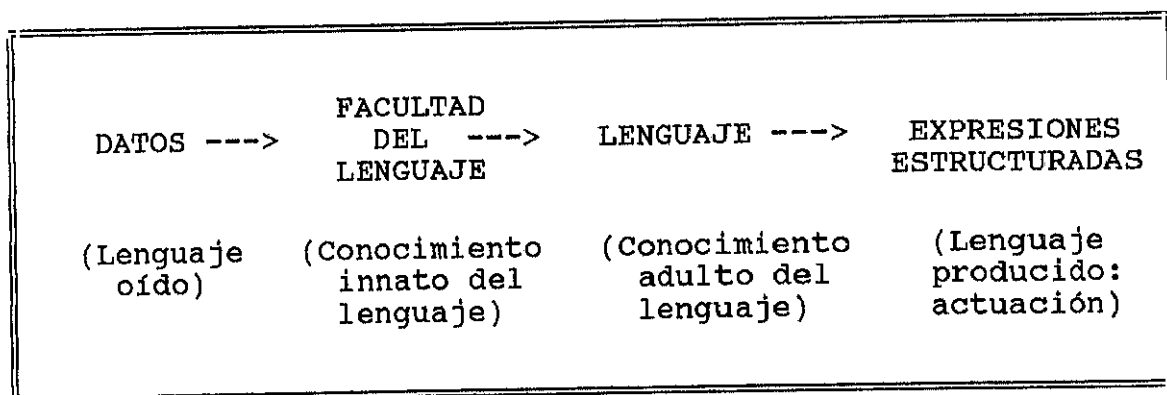
politikon en Aristóteles). Así se da paso a una producción del discurso y una plasmación en el texto escrito en las que existe intencionalidad comunicativa y cooperación entre autor y espectador, no exentas de cohesión, coherencia y relevancia en los diferentes procesos de la escritura y/o pintura.

El conocimiento del lenguaje implica acercarse a conceptos tales como competencia, actuación y gramática. Y la competencia lingüística (*versus* competencia pragmática) está relacionada con las bases neurobiológicas del lenguaje y el sustrato neural de las funciones lingüísticas, la especialización hemisférica y dominancia cerebral, así como la organización funcional de la mente y procesos psicolingüísticos² y los niveles de procesamiento en el uso del lenguaje.

Para poder hablar, toda persona que conoce una lengua ha de tener la gramática de esa lengua interiorizada en su mente. Se puede decir que la palabra gramática se emplea de forma intercambiable para referirse a la representación interna del lenguaje en la mente del hablante y al <modelo> o impresiones del lingüista sobre esa representación. Y esa gramática que cada individuo, en mayor o menor grado, tiene presente en su mente, tanto cualitativa como cuantitativamente, puede decirse que acoge tres estamentos claramente diferenciados, pero interrelacionados entre sí dentro del campo del lenguaje y la comunicación³. Son:



Es evidente empíricamente que en la percepción del lenguaje, el transporte al terreno de los signos origina una discriminación de éstos en cuanto a percepción de texto continuo y percepción del lenguaje escrito discontinuo. De ahí que hipótesis explicativas a lo largo de la historia hayan mostrado el reconocimiento y comprensión de las palabras con sus representaciones, procesos y modelos explicativos como principales paradigmas experimentales. Y es necesario saber que en muchas ocasiones se ha discutido si el lenguaje escrito depende del lenguaje hablado, si los dos son equivalentes o independientes⁴, aunque deteniéndose en el esquema de adquisición de lenguaje de Chomsky, es evidente que entre ambos se dan relaciones de correspondencia estructurales y funcionales:



Hay que recordar también que <<en la actividad lingüística se pueden distinguir cuatro modalidades básicas: habla (producción del lenguaje hablado), escucha (recepción y comprensión del lenguaje hablado), escritura (producción del lenguaje escrito) y lectura (recepción o comprensión del lenguaje escrito), a las que se pueden añadir otras dos modalidades que toman como base la naturaleza automática o controlada, siendo la actividad automática meramente ocasional o marginal>>.5

HABLA	ESCUCHA	ESCRITURA	LECTURA
(Producción lenguaje hablado).	(Recepción y comprensión lenguaje hablado).	(Producción lenguaje escrito).	(Recepción o comprensión lenguaje escrito).

Y que la comprensión de las oraciones ha originado estrategias de análisis y una cierta autonomía del procesamiento sintáctico, pues los procesos inferenciales en la comprensión de oraciones han sido diversos, tanto de origen social como político, religioso, o de otro tipo, creando una comprensión del discurso en el que proposiciones, macroestructuras y/o conocimiento esquemático han generado inferencias discursivas y textuales entre lo conocido y lo nuevo.

2.1.1. DIMENSIONES DE LA ACTIVIDAD LINGÜÍSTICA.

La actividad lingüística está implícita en las diferentes vías de la comunicación humana; y debido a la importancia que suponen los aspectos estructurales, funcionales y procesuales en su

campo de acción, es por lo que se van a tratar cada uno de estos apartados por separado, comenzando primero por relativo al estructuralismo.

2.1.1.1. ESTRUCTURAL.

Por estructuralismo se entiende la teoría y método científico que considera un conjunto de datos como una estructura o sistema de interrelaciones. Giulio C. Lepschy se refiere a ella como a <<una disciplina cuyos métodos pueden adquirir valor paradigmático en distintos campos de la investigación>>⁶ y que <<cada vez con mayor frecuencia se interesan por ella incluso los no especialistas, atraídos por la posición central que ha venido a ocupar en el mundo cultural, gracias al éxito con que aplica el rigor y formalismo de las "ciencias exactas" al estudio de un fenómeno como el lenguaje, que con mucha frecuencia había sido considerado como un objeto típico de las "ciencias históricas">>⁷

Y gracias al estructuralismo lingüístico se han realizado aportaciones decisivas para desvelar la estructura del lenguaje; basta observar el gran número de monografías y otras lecturas importantes en las que sus autores introducen el término **estructura** en los títulos (Giulio C. Lepschy, 1966; Kovács, 1971; Malmberg, 1967; Togeby, 1965; Tesnière, 1966; Noam Chomsky, 1957; Fodor y Katz, 1964). Como también son importantes las aportaciones que el estructuralismo, tanto en su matiz teórico como en el metodológico, ha proporcionado para el mejor conocimiento de la estructura del texto (V. Ja. Propp, 1928; Málétinski, 1969; Roland

Barthes, 1966; Claude Lévi-Strauss, 1953; Jakobson y Lévi-Strauss, 1962; Lotman, 1973; Goodman, 1968; Cohen, 1966, Greimas, 1966; Mayor, 1974; etc.).⁸

Pero además se han realizado otras investigaciones sobre el texto, el discurso o la conversación que se refieren a aspectos claramente estructurales como son la cohesión y la coherencia, los esquemas y la organización, las micro y las macroestructuras (Crothers, 1979; Meyer, 1975; Stubs, 1983; Van Dijk, 1977; Mandl, Stein y Tabasso, 1984; Ellis y Donohue, 1986; etc.).⁹

Todos ellos han dejado constancia de la importancia que tiene la dimensión estructuralista dentro de la investigación lingüística.

2.1.1.2. FUNCIONAL.

El apartado funcional es el referido, por un lado, a las relaciones funcionales entre antecedentes y consecuentes; es decir, entre causas y efectos, entre variables independientes y dependientes, etc. Dentro de este apartado se podrían citar algunos psicólogos funcionalistas y conductistas que han mostrado su preferencia por el análisis funcional (Skinner, 1957; Kantor, 1977; Warren y Rogers-Warren, 1985).¹⁰

Por otra parte, la perspectiva funcional también se refiere al tópico de las funciones del lenguaje, al uso que se hace de él, así como a los fines o propósitos que se proponen

los hablantes y los oyentes cuando utilizan el lenguaje. Es frecuente encontrar entre los seguidores de estos aspectos a filósofos del lenguaje, lingüistas, psicolingüistas y psicólogos (K. Bühler, 1934; Jakobson, 1971; Halliday, 1973 y 1978; Bates, 1976; Moerk, 1977; Searle, 1962; Clark y Clark, 1977; Karmiloff-Smith, 1979; Mayor 1977, 1984).¹¹

2.1.1.3. PROCESUAL.

El apartado procesual está relacionado con la elaboración interna de la actividad lingüística, en cuanto que ésta lleva implícito un procesamiento de diferentes elementos en sus respectivos niveles o fases, los cuales ponen en juego diferentes procesos como, por ejemplo, operaciones, transformaciones, etc.

La perspectiva procesual supone especificar los procesos y subprocesos específicamente lingüísticos en relación con los procesos y subprocesos cognitivos; es decir, que mediante esta dimensión se tratan unidades fonéticas y fonológicas, léxicas y morfológicas, oracionales, proposicionales y textuales, teniendo en cuenta los procesos específicos del conocimiento, como son aquéllos que tienen que ver con el manejo de la memoria, con la construcción, transformación y adaptación de esquemas, consecuencias, deducciones, guiones y modelos mentales, etc.

Con este breve acercamiento a las dimensiones de la actividad lingüística que se han relacionado anteriormente, se pretende subrayar una parte del rico entramado por el

que se mueve y discurre la vida del signo, desde su génesis hasta la posteriores y variadas implicaciones en la colectividad.

2.2. EL SIGNO EN LA ANTIGÜEDAD.

La teoría de los signos o Semiótica¹² tuvo gran desarrollo en los sofistas, en Platón,¹³ en Aristóteles,¹⁴ en los estoicos, epicúreos y escépticos, donde ya se hacían muchos análisis semióticos, dejando entrever la importancia de esta materia dentro de la Filosofía.

Para muchos autores antiguos el signo era una señal, y especialmente <<una señal verbal por medio de la cual se representaba algo>>.¹⁵ Los estoicos, por una parte, desarrollaron ampliamente la teoría de los signos. Mantuvieron esta definición e hicieron una distinción entre el significado, al cual llamaron *lekton*, y el significante; a su vez ese *lekton* o significado podía ser completo e incompleto, según su alcance. Para los escépticos, por otra parte, la problemática del signo llegó a ser tan importante que sus investigaciones y postulados llegaron a conformar la escuela clásica.

Leyendo a Aristóteles¹⁶ se puede apreciar que hace una clara distinción entre *onoma*, *rema* y *lógos*. Estos signos, que han venido formando parte de terminologías lingüísticas y estéticas, han sido estudiados por Umberto Eco en su monografía sobre el signo¹⁷. Así es como un *onoma*, por convención, significa una cosa, y un *rema* es una referencia temporal (como por ejemplo: está lloviendo); el *rema* también va a ser siempre un *onoma*, aunque el *onoma* no sea necesariamente un *rema*. En cuanto a *lógos*, por último, sería <<un signo complejo>>; es decir, un discurso significativo entero.

Además, Aristóteles había identificado también los *syndesmoi*, los cuales <<podían corresponder al artículo, la partícula, a la preposición, al adverbio, signos todos ellos cuyo significado no es autónomo sino que se establece por el contexto>>¹⁸. A este respecto, Eco dice:

"Esta observación es recogida por los estoicos y luego, de manera definitiva, por los gramáticos medievales, que distinguen entre signos *categoremáticos* y signos *sincategoremáticos*, en que /casa/ es un *categorema* (como también lo es /ir/) y /a/ es un *sincategorema*"¹⁹.

Roland Barthes, en sus "Elementos de Semiología" destacaba la antigüedad y la ambigüedad del término con estas palabras:

"... este término de signo, presente en vocabularios muy diversos (desde la teología hasta la medicina, y cuya historia es riquísima (desde los Evangelios hasta la cibernética) es, por esta razón, muy ambiguo"²⁰.

2.3. EL SIGNO EN LA EDAD MEDIA.

Tal como se indicaba anteriormente, en la Edad Media se mantuvo esa doctrina clásica, aunque se fue desarrollando su estudio entre los lógicos gramáticos especulativos.

Guillermo de Ockham (ca.1285-1349?) participó activamente en las teorías sobre el signo. En su "*Summa totius logicae*"²¹ separaba los signos artificiales de los signos naturales, entendiendo por artificiales aquellos que son emitidos inconscientemente por un

hombre o un animal, mediante convenciones puntuales, con objeto de poder comunicar algo a alguien. Dentro de estos signos artificiales estarían las palabras, los símbolos gráficos, los dibujos, las notas musicales, etc.; es decir, signos en los que siempre va a haber un emisor. En cambio, los naturales serían signos sin emisor intencional, <<tal vez procedentes de una fuente natural, y que nosotros interpretamos como síntomas o indicios>>,²² a los que se les puede llamar expresivos <<cuando son síntomas de disposiciones de ánimo, como en el caso de las muestras de alegría no voluntarias>>²³.

El signo para los lógicos medievales era lo que se llamaba vulgarmente término, y la mayor o menor naturaleza representativa de éste guardaba estrecha relación con concepciones del momento, pudiendo ser entendido en diferentes ubicaciones:

- un signo que representase la cosa designada,
- un signo que condujera al conocimiento por medio de una similitud,
- o un signo que condujera al conocimiento de otra cosa mediante otra conexión distinta.

Por último, es interesante la opinión de John Hospers y Monroe C. Beardsley cuando dicen que:

"El interés por los problemas estéticos no formaba apenas parte de la filosofía medieval; no obstante, pueden rastrearse algunas importantes líneas de pensamiento en las obras de los dos pensadores más destacados".²⁴

Y es que ambos refieren que la literatura había sido aceptada por los primitivos Padres de la Iglesia

cristiana como parte de la educación en las artes liberales y que la pintura y la escultura fueron admitidas en el sentido de que posibilitaban las manifestaciones relacionadas con la piedad; pero todo esto con un cierto recelo, debido a que creían que las estrechas vinculaciones que sostuvieron anteriormente con las culturas paganas de Grecia y Roma podían llegar a perjudicar el alma de las personas. Hay que tener en cuenta que en Occidente, desde San Agustín, crear era algo que solo se atribuía a Dios. A partir del Renacimiento el pintor podía crear también, generando nuevos conceptos, nuevos materiales, nuevos tratamientos y nuevas necesidades.

2.4. EL SIGNO EN LA EDAD MODERNA.

En este período los racionalistas modernos, entre los que cabe citar a René Descartes (1596-1650) y Gottfried Leibniz (1646-1716), consideraron principalmente a los signos como **elementos** capaces de constituir una doctrina universal de signos en cuanto que puedan referirse a **todas las ideas** que sea capaz de albergar un espíritu humano, pero hay que tener en cuenta que en muchos casos los signos eran considerados como **símbolos**, y estos eran estimados como los **elementos conceptuales** que correspondían a los **elementos reales**.

Por otra parte, los pensadores ingleses de tendencia empirista, entre los cuales cabe citar a John Locke (1632-1704), junto con los nominalistas,²⁵ entendieron el signo con otros matices. Para ellos el signo era aquello que siendo apprehendido puede hacer pensar en algo anteriormente conocido; era como el efecto que sigue a la causa.

La visión que proporciona Michel Foucault sobre esta etapa de la historia en cuanto a la representación del signo es, en primer lugar, que en el siglo XVI <<se consideraba que los signos habían sido depositados sobre las cosas para que los hombres pudieran sacar a la luz sus secretos, su naturaleza o sus virtudes>>²⁶, siendo el lenguaje mismo de las cosas lo que los instauraba en su función significante. Por otro lado, en el siglo XVII <<todo el dominio del signo se distribuye entre lo cierto y lo probable: es decir, que no hay ya signo desconocido, ni marca muda>>, pues <<solo existen signos a partir del momento en que se conoce la posibilidad de una relación de sustitución entre dos elementos ya conocidos>>²⁷.

2.5. EL SIGNO EN LA EDAD CONTEMPORANEA.

Roland Barthes dejaba entrever la ambigüedad que el término podía comportar debido a su gran abarcabilidad y observó que el <<signo se infiere, efectivamente, según los autores, en una serie de términos afines y distintos: señal, índice, icono, símbolo, alegoría, son los principales rivales de signo>>²⁸.

Todo esto ha venido comportando una serie de adhesiones y matizaciones, tanto con respecto a la idea central de signo como con sus parientes más cercanos. El índice, por ejemplo, es existencial para Charles Sanders Peirce²⁹, mientras que para Wallon no lo es.

Para dotar de una mayor exactitud al término, desde finales del siglo pasado hasta el presente, ha habido diferentes teorías y el panel de estudiosos para definirlo ha generado diversas vías de acercamiento. A continuación se verán algunas de ellas.

2.5.1. MORRIS Y LA SEMIOTICA.

A Charles Morris³⁰ se le atribuye el establecimiento del nombre de **semiótica** (*semiotic*) para denominar a la ciencia de los signos.

Thomas A. Sebeok indicaba que <<el término estoico fue reintroducido en 1960 en el discurso filosófico inglés por John Locke, como rótulo para "doctrina de los signos", una ciencia que posteriormente ha hecho considerables avances por obra de Charles Sanders Peirce, a partir de finales de la década de 1860. Hacia 1897, Peirce usó el término *semiótica* (*semiotic*), en el sentido de Locke, para hablar de la "cuasi-formal, o formal, doctrina de los signos". El término de Saussure, *sémiologie*, etimológicamente afín y por el que entendía "una ciencia que estudia la vida de los signos...", se encuentra por vez primera en una nota suya fechada en noviembre de 1894; este término también ha pasado a ser usado en inglés: valga como ejemplo concreto el hecho de que los *Éléments de sémiologie* (1964) de Roland Barthes se tradujeron al inglés como "Elements of Semiology". Aunque en algunos casos *semiótica* y *semiología* se consideran sinónimos intercambiables, ciertos autores (y sobre todo, tal vez, Louis Hjelmslev) los diferencian clara y coherentemente; por otro lado, *semiología*, especialmente en sus equivalentes francés e italiano, es también el nombre de una bien establecida rama de la medicina, que en inglés es más frecuente denominar *sintomatología*>>. ³¹

La *semiótica* para Morris es la base de la comprensión de las formas principales de la actividad humana, así como de sus mutuas dependencias, pues todas estas actividades y relaciones se reflejan en los signos que transmiten

la actividad. De este modo, <<según una antigua tradición, la misión de la filosofía sería comprender las formas características de la actividad humana y buscar el conocimiento más sistemático y más general. Esta tradición aparece en forma moderna como identificación de filosofía con teoría de los signos>>.32

Así pues, la semiótica es una ciencia del siglo XX, aunque con una larga tradición, como se puede ver. Según Schaff³³ surgió del matrimonio del neopositivismo (lógico) y el pragmatismo (especialmente sus estudios sobre la influencia de los signos en la conducta humana), aunque Peirce opinaba que el estudio lógico debería ocuparse antes que nada del signo comunicativo³⁴.

Para comprobar cuáles han sido algunos de los principales criterios relacionados con el tema del signo, se ha realizado el siguiente acercamiento a los argumentos expuestos por algunos de los autores más representativos dentro de este área.

2.5.2. DEFINICIONES, DIVISIONES Y ARGUMENTACIONES.

La palabra **signo** (del latín *signum*; sign, signe, Zeichen, znak), figura en el diccionario de la lengua española en su primera acepción como <<objeto, fenómeno o acción material que, natural o convencionalmente, representa o sustituye a otro objeto, fenómeno o acción>>³⁵.

Algunas de las más importantes definiciones, divisiones y argumentaciones sobre el signo, que se han venido generando entre diversos autores de este siglo son:

Según Charles W. Morris (1946) signo es <<cualquier sonido, objeto o acontecimiento que hace referencia o evoca sentimientos y pensamientos acerca de algo distinto>>³⁶. Este <<algo distinto>> o referente, puede ser un objeto, un acontecimiento, un comportamiento, o una idea. La clasificación que estableció muestra tres tipos de signos:

- los índices, que tienen una conexión natural con el referente, como el humo la tiene con el fuego, el ladrido con el perro, etc.,

- los iconos, que suenan o se asemejan al referente; tienen un parecido formal con él, como los iconos de los santos, las fotografías y las palabras o frases onomatopéyicas que imitan sonidos reales (quiquiriquí),

- los símbolos, que, en cambio, son signos concretos y arbitrariamente elegidos por los hombres para vehiculizar ideas abstractas, como las luces verdes para significar <<paso libre>> o salvaguardia, o el rojo para indicar peligro o <<alto>>.³⁷

Morris considera tanto a las ciencias como a las artes sistemas de signos o lenguajes, aunque <<sus criterios de diferenciación y tipología de discursos, incluidos los no verbales, están tomados -de acuerdo con la dirección biologista y conductista de su ontología de base- de las relaciones entre signos y sujeto (en cuanto que existen diferentes modos de significar), y entre sujetos y signo (en cuanto que se dan diferentes usos de los signos) cuya combinatoria define clases de conducta preferencial. De esta forma, <<el discurso científico sería de modo designativo y uso

informativo, frente al discurso poético (al que se asignarían los discursos artísticos alingüísticos), el cual sería principalmente de modo apreciativo y uso valorativo>>.38 Según Morris, en el signo va a haber siempre un **significante**, que él llama vehículo-signo, un **significado** (o "designatum+denotatum") y un sentido simbólico (o "significatum").39

En 1968, el semiólogo Louis Hjelmslev, manifestaba que un signo es <<una unidad de expresión con un contenido, y que entre contenido y expresión existe interdependencia>>, añadiendo que la función signica sólo se constituye mediante la presencia simultánea de contenido y expresión; que es una solidaridad, por lo que expresión y contenido se presuponen necesariamente.40 Así es como la forma del contenido y la forma de la expresión harían su aparición al proyectarse la forma al pensamiento.

El lingüista Theodor Lewandowski recoge sobre el signo que en una primera acepción, correspondiente a la lengua coloquial en general, es <<un objeto, una imagen visual o acústica, algo que tiene un significado, que ocupa el lugar de otra cosa (otro objeto, un significado, un mensaje o una información), o que la contiene>>.41 A lo que se hace referencia así es a la imagen signica cuya propiedad de portador o referencial tiene límites vagos respecto a la señal o el significado o el sentido (quien oye o ve un signo se ve remitido a otra cosa, donde "ver un signo" o "ver algo como signo", no es lo mismo según Flechtner).

Una segunda acepción es la del signo lingüístico como unidad indisoluble de imagen fónica y significado, constituido intencionalmente;

el signo primario u original, que no tiene significado fuera de sí mismo.⁴² Dentro de esta opinión estaría Schaff, para quien <<no existen pensamientos independientes fuera de los sonidos de la lengua o del sistema y la sintaxis de la lengua. La unión entre fonación y significado no es un nexo asociativo, sino un nexo *sui géneris*>>.⁴³ En cambio para Saussure⁴⁴ el signo lingüístico es algo doble, que surge de la unión de dos componentes, el nexo o unión de un concepto (significado) con una imagen fónica (significante).

El signo lingüístico así definido tiende a vehiculizar el estudio de la lengua y a constituir la lingüística como ciencia autónoma, aunque puede parecer convencional o arbitrario y no existe en sí mismo sino por su oposición a otros signos que determinan su valor, pues una sucesión de sonidos, en consecuencia, sólo es algo <<en el marco del lenguaje, el concepto es un fenómeno que acompaña a la substancia fónica, al igual que un determinado fenómeno fónico va directamente y siempre acompañado del concepto>>. Por tanto, sin ayuda del signo no podríamos <<distinguir entre sí en forma clara y permanente dos conceptos... No hay conceptos establecidos a *priori*, y nada está definido antes de que haga su aparición el lenguaje>>. Georges Mounin hacía notar esta definición un tanto arbitraria de Saussure, escribiendo que <<el lugar de la teoría del signo en la doctrina saussuriana no es evidente ni tampoco está claramente definida por Saussure>>⁴⁵.

Así es como al lenguaje o el signo lingüístico se le ha venido comparando con una hoja de papel: el pensamiento es la parte de delante y el sonido es el dorso; no se puede romper la parte delantera sin romper al mismo tiempo el dorso; igualmente, en

el lenguaje no podríamos separar el sonido del pensamiento ni el pensamiento del sonido.

En cuanto a Roland Barthes, éste explicaba que tanto el signo lingüístico como el signo semiológico están compuestos por un significante (plano de la expresión) y un significado (plano de contenido), y decía que <<para Hjelmslev todo plano implica, efectivamente, dos strata: la forma y la sustancia>>⁴⁶. Su visión personal del signo es la siguiente:

"El signo es una porción (de dos caras) de sonoridad, visualidad, etc... La significación puede concebirse como un proceso. Se trata del acto que une el significante y el significado, acto cuyo producto es el signo".⁴⁷

Acercándose a la obra del psicólogo C. Genovard Roselló, se puede deducir que signo es expresión oral, escrita o de otro tipo, que permite prever, conocer o reconocer algo. Clasifica así el signo:⁴⁸

- Artificial. Relación entre una cosa y su signo de tipo institucional o artificial.
- Conceptual. Expresión de un estado afectivo mediante signos abstractos como la palabra.
- Emocional. Expresión de un estado afectivo mediante signos concretos y naturales como el llanto.
- Formal. Expresión mediante un hecho natural para significar una cosa distinta como un traje de luto para llorar la muerte de alguien.
- Local. Característica específica que hace que un individuo pueda localizar una sensación táctil en una parte determinada del cuerpo.

Eric Buyssens, por otra parte, define el signo como <<un artificio por medio del cual un ser humano comunica a otro ser humano su propio estado de conciencia>>⁴⁹, distinguiendo tres modalidades del discurso:

- 1) discurso de la acción, que traduce una intención de actuar sobre el interlocutor o sobre los hechos, de manera injuntiva (orden), optativa, y por medio de consejos y de sugerencias,

- 2) discurso asertivo, y

- 3) discurso interrogativo.

Werner F. Bonin define el signo como <<un objeto o circunstancia que contiene un significado>>⁵⁰; según la tradición, muchas veces el anuncio o el acompañamiento de sucesos de importancia histórica, cuyo significado no pudo ser reconocido por los contemporáneos. Y dice que los signos que se firman espontáneamente en la naturaleza, como el relámpago, trueno, eclipses de sol y de luna, estrellas fugaces, nubes, figuras formadas en las mismas, o la lluvia de sangre, nacimientos de criaturas deformes, determinado comportamiento de animales, etc., sirvieron en muchas culturas de base para una adivinación o presagio.

Algunos autores emplean indistintamente los términos signo y símbolo, mientras que por ejemplo, para Carl Gustav Jung los signos se interpretan de modo totalmente racional, y el símbolo tiene "tonos concomitantes".⁵¹

También está la opinión del conductista⁵² Skinner, el cual considera que: <<el lenguaje tiene el carácter de cosa, algo que la persona adquiere y posee>>⁵³ y dice que <<el significado de una cosa no está en su topografía o en su forma, sino que se encuentra en su historia antecedente>>⁵⁴, resumiendo que <<no es apropiado considerar el significado como propiedad de una respuesta o situación, sino más bien de las contingencias responsables tanto de la topografía del comportamiento como del control ejercido por los estímulos>>.⁵⁵

Jacques Derrida escribía sobre el problema del signo en la fenomenología de Edmund Husserl⁵⁶ y decía lo siguiente:

"Más gravemente: al preguntar <<¿qué es el signo en general?>> se somete la cuestión del signo a un designio ontológico, se pretende asignar a la significación un lugar, fundamental o regional, en una ontología... ¿No se puede pensar -y Husserl lo ha hecho, sin duda- que el signo, por ejemplo si se lo considera como estructura de un movimiento intencional, no cae bajo la categoría de cosa en general (Sache), no es un <<ente>> sobre el ser del cual se llegaría a plantear una cuestión?. ¿No es el signo otra cosa que un ente?"⁵⁷

Para Derrida la teoría del signo conlleva un papel organizador, aunque discreto, en la fenomenología de Husserl. Distingue entre las formas y las funciones del signo, de la señal, de la expresión, en los modos de relacionarse con el objeto y el sentido, así como en el *soliloquio* de la expresión. Y cuando Husserl se refiere a la complejión fónica articulatoria o el signo escrito,

éstos se convierten en palabra o en discurso comunicativo; pero sólo <<cuando el hablante... en ciertos actos psíquicos le confiere un sentido que quiere comunicar al oyente, y este mensaje sólo es posible porque el oyente entiende también la intención del hablante>>.58

Para Jacques Maritain⁵⁹ el arte toma de la naturaleza sus elementos como signos, pues según éste <<la naturaleza es un diccionario>> y el artista <<debe nutrirse de ella; debe tomar de ella sus semillas, que deben madurar y fructificar en su espíritu>>.60. Un signo en el que según Ernst Cassirer⁶¹ el contenido y la expresión <<sólo en su mutua interrelación se convierten en lo que son: el significado que reciben en su mutua relación pasa a formar parte de su ser no sólo de manera externa sino que es lo que llega a constituir su ser>>.62 Este signo (o símbolo en su terminología) matemático (algebraico) <<no es sólo una notación de lo que ocurre en la realidad, sino que su fijación determina el concepto de esa misma realidad>>.63

Mariano J. Vázquez Alonso, en su obra "El libro de los signos" expone que <<una definición academicista y sintética nos dirá que signo es todo carácter gráfico que por su naturaleza o por convenio evoca en el entendimiento la idea de otra cosa>>⁶⁴, pero, a pesar de que en principio podría darse por verdadera esta definición, una vez salvadas las naturales reservas de concepto, añade su tesis de que <<es justamente la importancia de esa evocación lo que determina la categoría axiológica del signo>>.65

Para Bierwisch⁶⁶ la idea de Ferdinand de Saussure acerca de la bilateralidad del signo ha

llevado a intentos de adecuar todos los fenómenos lingüísticos a estos aspectos. Según Lewandowski, teniendo en cuenta lo abstracto y lo complejo de la estructura fonológica y sintáctica y el hecho de que la sintaxis también participa en la delimitación del significado, esta división en dos caras no tiene sentido. Así es como la relación entre el significado y el significante se ha comparado frecuentemente con la existente entre las hojas y las raíces de un árbol, que también son interdependientes, pero cuya relación está creada por un complejo sistema de uniones y ramificaciones.

Una tercera acepción se podría aplicar a la relativa al signo como representante de algo (un concepto, una idea, una relación), un objeto con la propiedad de ser signo de una relación bivalente o el enlace asociativo de representante y concepto o cosa.

Para Gottlieb Frege los signos hacen presente lo que está ausente, invisible, que es <<quizá insensible>>. Con ayuda del signo <<penetramos paso a paso en el mundo interior de nuestras ideas y nos movemos en él a voluntad, al utilizar lo sensorial mismo para liberarnos de su dominio>>. ⁶⁷ Sin el signo <<tendríamos dificultades en el pensamiento conceptual. Como damos a cosas distintas, pero similares, el mismo signo, en realidad no dominamos ya la cosa individual sino lo que les es común a todas ellas: el concepto. Y a éste sólo llegamos al darle nombre; pues como es inasible en sí mismo precisa de un representante asible para que podamos verlo. Así, el mundo de lo sensorial nos abre el de lo no sensorial>>. ⁶⁸

Hay una cuarta distinción en el signo que es la representada por Charles S. Peirce y Max Bense, los cuales le sitúan como algo que representa a otra cosa y es comprendido por todos: una relación triádica, la función signica realizada (presentación, representación, comunicación). Así es como <<La relación signica consta del signo como medio (M) verbal, visual o acústico, el objeto designado (O), esto es, el objeto, el hecho, etc., y el intérprete (I); esto es, de la relación de medio, la relación del objeto y la relación del intérprete: $S = R(M, O, I)$ >>⁶⁹. Hay que añadir que la combinatoria del signo se estudia en la sintáctica o sintaxis y la relación signo-para es objeto de la pragmática.

Para Peirce, en concreto, un signo o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter, y además se dirige a alguien, pues crea en la mente de esa persona un signo equivalente o un signo aún más desarrollado al que llama interpretante del primer signo; y el signo está en lugar de algo que es su objeto.

Hay que aclarar que, según Umberto Eco, <<el interpretante no es el intérprete, sino lo que garantiza la validez del signo, incluso en ausencia del intérprete>>⁷⁰ Gonzalo Abril indica a este respecto que la mejor hipótesis es considerarlo como <<otra representación que se refiere al mismo objeto. En otros términos, para determinar lo que es el interpretante de un signo hay que denominarlo con otro signo, el cual, a su vez, tiene un interpretante denominable por otro signo, y así sucesivamente>>⁷¹.

Volviendo a Peirce, la división que hace de los signos está sustentada por tres tricotomías, que dan por resultado diez clases diferentes de signos:⁷²

- **Cualisigno**, que es <<cualquier cualidad en la medida que es un signo>>, como por ejemplo la percepción de un color.

- En cuanto al segundo: **Sinsigno Icónico**, Peirce cita como ejemplo un diagrama particular, ya que este segundo tipo de signo es <<cualquier objeto de experiencia en la medida en que alguna cualidad en él hace que determine la idea de un objeto>>.

- el tercero es el **Sinsigno Remático Indicial** es <<cualquier objeto de la experiencia directa en la medida en que dirige la atención a un Objeto por el cual es causada su presencia>>, como un grito espontáneo.

- como cuarto tipo o **Sinsigno Dicente** designa Peirce <<cualquier objeto de la experiencia directa en la medida en que es un signo y, en carácter de tal, depara información concerniente a su Objeto>>, como por ejemplo una veleta.

- el quinto: **Legisigno Icónico** es <<cualquier ley o tipo general, en la medida en que requiere de cada una de sus instancias que encarne a una cualidad definida que lo convierta en apto para evocar en la mente la idea de un objeto parecido>>. Un ejemplo de ello es un diagrama en el que se prescinde de su individualidad de hecho.

- en sexto lugar pone al **Legisigno Remático Indicial** como <<cualquier tipo o ley general,

establecido sea como fuere, que requiere de cada una de sus instancias que esté realmente afectada por su Objeto, de manera tal que meramente atraiga la atención sobre dicho Objeto>>. Un ejemplo de este tipo especial de legisigno puede ser un pronombre demostrativo.

- **Legisigno Dicente Indicial** es el séptimo y se explica como <<cualquier tipo o ley general, establecido sea como fuere, que requiere de cada una de sus instancias que esté realmente afectada por su Objeto de manera que pueda proveer información precisa con respecto a dicho Objeto>>, como un grito en la calle.

- el octavo es el **Símbolo Remático** o Rema Simbólico; es decir, un nombre común, por ejemplo. A este tipo lo define esencialmente como <<un signo conectado con su Objeto por una asociación de ideas generales de manera tal que su Réplica evoca en la mente una imagen, la cual, debido a ciertos hábitos o disposiciones de esa mente, tiende a producir un concepto general, siendo la Réplica interpretada como un Signo de un Objeto que es una instancia de tal concepto>>.

- el penúltimo lugar de la clasificación es para el **Símbolo Dicente** o Proposición ordinaria y es un signo <<que está conectado con su objeto mediante una asociación de ideas generales y que actúa como Símbolo Remático, con la salvedad de que su interpretante (el que propone) representa al Símbolo Dicente considerado, con respecto a lo que significa, como realmente afectado por su Objeto, de modo tal que la existencia o ley que evoca debe estar efectivamente conectada con el Objeto indicado>>.

- y en el décimo está el **Argumento**, que es según Peirce <<un signo cuyo interpretante representa a su objeto considerándolo como un signo ulterior a través de una ley, esto es, la ley de que el pasaje desde todas esas premisas a esas conclusiones tiende a la verdad>>.

Umberto Eco engloba las distintas posiciones del signo en Peirce en tres divisiones: una la del signo en sí (cualisigno, sinsigno y legisigno); otra la del signo en relación con su objeto (índice, ícono y símbolo); y en tercer lugar el signo en relación con el interpretante (rema, decisigno y argumento).⁷³ En cuanto a G. Klaus, éste utiliza un concepto de signo complejo como transición, con componentes lógico-cibernéticos y semióticos, equiparando significado = denominación = concepto.⁷⁴

Umberto Eco se refirió al signo de la siguiente forma:

"El signo se utiliza para transmitir una información, para decir, o para indicar a alguien algo que otro conoce y quiere que lo conozcan los demás también. Ello se inserta en un proceso de comunicación de este tipo:

fuelle - emisor - canal - mensaje - destinatario"⁷⁵.

De la argumentación que este autor da sobre el proceso sígnico, se puede extraer la idea de que el mensaje puede ser equivalente al signo, teniendo en cuenta que entre emisor y destinatario debe haber un código común y que un proceso de comunicación en el que no exista código queda reducido a un proceso de estímulo-respuesta.

Eco hace varias divisiones del signo. Entre ellas están los signos que se distinguen por el tipo de fuentes, por el grado de especificación signica, por la intención y el grado de conciencia de su emitente, por el canal físico y por el aparato receptor humano, los que se distinguen en relación con su significado, por la capacidad de réplica del significante, por el tipo de vínculo que se les presume con el referente, por el comportamiento que estimulan en el destinatario. Todos ellos a su vez generan sus correspondientes subdivisiones⁷⁶.

Lluís X. Alvarez escribe sobre el signo artístico argumentando que la obra de arte no es necesariamente un signo, pero contiene necesariamente signos. Y que un tipo de signos que contiene son **símbolos**. Distingue tres tipos de signos: **imágenes**, **símbolos institucionales** y **símbolos creativos**. Dice así:

"La obra de arte contiene signos que carecen de <<denotación>> (o referencia) extra-artística, pues son elementos de la obra que sólo en el agregado son <<significativos>> (de valores estéticos). Llamaremos a esos signos <<imágenes>>.

Sobre las <<imágenes>> hemos de hacer, no obstante, otra precisión: carecen de denotación <<externa>> al campo artístico, pero como <<elementos>> de una obra <<denotan>> al menos a la serie de imágenes de su propia tecnología a la que pertenecen.

La obra de arte contiene signos que son significativos (de valores estéticos) por denotar a una serie <<privilegiada>> de imágenes. Su privilegio consiste en estar institucionalizada dentro de su tecnología para incorporar ciertos valores. Llamaremos

a estos signos <<símbolos institucionales>>.

La obra de arte contiene y es ella misma, eventualmente, un signo que <<incorpora valores>> mediante la asociación a un tramo lingüístico, que es <<al mismo tiempo>> su interpretante".⁷⁷

Para Lévi-Strauss, es la antropología estructural la que enseña a mirar el arte a la luz del signo. José Guilherme Merquior, en relación con su obra escribía lo siguiente:

"Salta a la vista que pensar en arte en términos de un juego con, y hecho de signos, está haciéndose mucho más instructivo que el viejo hábito de pensarlo en términos de la conciencia y sus facultades. Desde hace tiempo ya, la semiología, la psicología experimental y la sociología reemplazaron a la metafísica, la psicología especulativa y la filosofía de la historia como los mejores guías del análisis estético. Tal como se va reconociendo gradualmente, el paso de la teoría del símbolo, al estilo de Cassirer o Jung, a un abordaje mucho más específico de los signos ha sido un progreso considerable -pero es un progreso debido principalmente a la antropología estructural."⁷⁸

Otros argumentos, como el del filólogo Stephen Ullmann, mediante el cual <<cabe distinguir, por ejemplo, entre un tipo intencional y otro no intencional>>⁷⁹ vienen a abundar más en este inagotable mundo del signo que para Ignace J. Gelb es <<un símbolo de uso convencional que forma parte de un sistema, como una palabra en un sistema de signos llamado "lengua", o una marca escrita en un sistema de signos llamado "escritura". En sentido estricto, solamente una marca escrita>>.⁸⁰

A todas las argumentaciones que se han venido desarrollando hasta este momento cabe sumar otras dos más; en primer lugar la de Max Black, el cual defendía que <<el signo tiene sentido o significación solamente porque, cuando es percibido algo acaece en el organismo receptor (llamémosle la "interpretación"): de ahí que sea plausible identificar el significado del signo -o con mayor cautela, un aspecto o componente esencial de ese significado, con esa "interpretación">>. ⁸¹

Y por último la opinión de Lamberto Pignotti⁸², que aunque apunte la hipótesis de que la reserva de caza más prometedora para el signo está representada por las comunicaciones de masa, escribe también que <<la investigación semiótica puede, naturalmente, encaminarse hacia los más dispares ángulos de la cultura>>, ⁸³ lo cual evidencia una vez más, el alto grado de abarcabilidad que posee el signo.

2.5.2. NATURALEZA Y FUNCION.

De entre las numerosas teorías que han ido surgiendo sobre la naturaleza y función de los signos, cabe resaltar la doctrina de Peirce y Charles W. Morris, en el sentido de que el signo puede ser considerado como algo que sostiene tres tipos de relación ⁸⁴:

- con otros signos. (A su estudio se dedica la Sintaxis). ⁸⁵

- con objetos designados por el signo. (A su estudio se dedica la Semántica). ⁸⁶

- y con el sujeto que los usa. (A su estudio se dedica la Pragmática). ⁸⁷

Además, otras argumentaciones sobre su naturaleza, función o relaciones vienen a enriquecer el panel discursivo de su cobertura. Por ejemplo, Ino Rossi y Edward O'Higgins escribían que:

"No existe relación física de necesidad entre la entidad física del signo y su significado".⁸⁸

Y Lluís X. Alvarez apuntaba sobre el signo que probablemente lo más claro que puede observarse es que todos los signos significan, pero que ningún signo forzosamente denota⁸⁹.

Hay signos artísticos que, como afirmaba Charles Morris, no denotan ningún objeto ni ninguna clase de objetos; que no son signos aliorrelativos sino autorrelativos, ya que hay una clase de objetos que no tienen otra manera de existir que no sea signica. Por tanto los signos no la denotan, sino que la manifiestan, y esos objetos son los valores.

Roman Jakobson, desde un punto de vista lingüístico, distinguía las siguientes funciones del lenguaje:

- 1ª) función referencial (donde el signo se refiere a algo);
- 2ª) función emotiva (cuando el signo quiere suscitar una respuesta emotiva);
- 3ª) función fáctica o de contacto (cuando el signo subraya la continuidad de la comunicación, más que el hecho de comunicar algo);

- 4ª) función **imperativa** (determina un comportamiento activo);

- 5ª) función **metalingüística** (en la que los signos sirven para designar otros signos);

- y 6ª) función **estética** (el signo se usa para suscitar una atención sobre la manera como se utilizan los propios signos, al margen de las reglas del lenguaje común)⁹⁰.

2.5.3. SIGNO Y SIMBOLO.

La dimensión simbólica está presente en todas las culturas y sociedades y son muchos los estudiosos que se han ocupado de ella tratando de situarla, explicarla, descifrarla o simplemente argumentarla.

Así es como toda ciencia del arte se ha preocupado en alcanzar un nivel de enunciados acerca de símbolos, por lo que el término **símbolo** ha sido y continúa siendo eje central en la estructura epistemológica del campo estético y de la pintura.

Monroe C. Beardsley y John Hospers, por ejemplo, rastreando en el tiempo, escribían lo siguiente:

"La idea de que la obra de arte es, en cierto sentido (en alguno de los muchos sentidos posibles), un símbolo, la encarnación material de un significado espiritual, aunque fundamentalmente antiguo, ..., adquirió nueva relevancia en el período romántico. Goethe distinguió la

alegoría -una combinación mecánica de lo universal y lo particular- del símbolo, en cuanto unidad concreta⁹¹; y lo mismo Friedrich que August Wilhelm Schlegel, le siguieron con especial interés hacia el mito y la metáfora en poesía"⁹².

En cuanto a poesía se refiere, los poetas románticos ingleses, principalmente William Wordsworth, confeccionaron una poesía lírica nueva, en la que el paisaje visible se adueñaba de los atributos de la experiencia humana. En Francia, por otra parte, Charles Pierre Baudelaire, Jean Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé <<pusieron el acento sobre objetos simbólicos concretos, viendo en ellos la médula de la poesía>>⁹³. Hay que tener en cuenta que en 1885, Jean Moréas ponía en marcha el movimiento simbolista francés.

Algunos antropólogos han insinuado una estrecha analogía entre el lenguaje y la fabricación de instrumentos, ya que ambos constituyen series de actividades que producen formas arbitrarias sobre la base de rígidas reglas gramaticales o de fabricación de dichos instrumentos. Estas tradiciones se transmitían de generación en generación y se difundieron posteriormente entre las poblaciones. Las relaciones de arbitrariedad entre forma y material resultan controladas por las normas sociales o las tradiciones culturales, que llevan implícitos una forma, una función, un significado y un uso, conceptos fundamentales para comprender el sentido de los elementos culturales.

Según Ino Rossi y Edward O'Higgins, la comunicación entre los seres humanos se lleva a cabo en términos de significados e intenciones atribuidos a sus acciones o palabras. Sus acciones y sus palabras <<no son meros estímulos que

provocan respuestas nerviosas fijas y predictibles, como en el caso de los signos icónicos; son, más bien, símbolos o realidades que deben ser interpretados por el significado que vehiculan>>.94

La opinión del símbolo para Julio Peradejordi es la de <<una alegoría o una metáfora, es decir, no es una ficción que da a entender exclusivamente una cosa expresando otra diferente>>⁹⁵; en cambio para C. Genoward Roselló es <<como el acto o proceso de representar un objeto o idea mediante un objeto sustitutivo, bien sea signo o señal>>.96

Para Hegel y Wallon hay una relación de analogía o de <<motivación>> entre los dos relata⁹⁷ del símbolo, pero no es así en Peirce, para el que además, el símbolo no es existencial, como lo es para Jung. El símbolo es analógico en Hegel en oposición al signo, que no lo es y no lo es tampoco en Peirce precisamente porque el icono puede hacer suyo este rasgo.

En muchos casos los signos eran considerados como símbolos, y éstos eran estimados como los elementos conceptuales que correspondían a los elementos reales. También el concepto de "símbolo" se utiliza en ocasiones con carácter equivalente al de "signo":

"Algunos autores utilizan la palabra **símbolo** como sinónimo de signo. Sin embargo, lo corriente es utilizar el término **símbolo** como una clase particular de signo. En tal caso, se suele considerar que los símbolos son **signos no naturales, signos conscientes, signos convencionales**. Esta concepción no ha sido aceptada por todos los autores. Algunos, por ejemplo, señalan que lo que caracteriza al signo es el hecho de ser individual, a diferencia del símbolo, que es de carácter social,

colectivo. Suele variar el sentido de símbolo según la realidad por medio de la cual se representa el objeto simbolizado; un objeto sensible puede representar una idea o viceversa; puede haber correspondencia analógica entre dos ideas o entre dos objetos sensibles, etc. El símbolo puede caracterizarse asimismo por la intención con que un objeto lo utiliza; en este caso hablaremos de propósito representativo, evocativo, etc".⁹⁸

Ferrater Mora recoge la definición de símbolo diciendo que <<significa meramente figura (cualquiera que sea) por medio de la cual se designa una realidad con la conciencia de que hay entre ella y el símbolo utilizado una distancia que solamente puede ser colmada por un acto práctico y nunca estrictamente teórico>>.⁹⁹ Y continúa diciendo que: <<en este sentido cabe entender el uso que se ha hecho del símbolo y del simbolismo en diversas doctrinas, tanto en las epistemológicas como en las filosófico-religiosas; que dentro de las primeras el símbolo es el modo como se ha expresado una realidad a través de notaciones conceptuales, lingüísticas o -significativas- no correspondientes a un universo inteligible y sustantivo>>¹⁰⁰.

Croce¹⁰¹ dijo, en relación al símbolo:

"No hay en el arte doble fondo, sino fondo solo y todo en él es simbólico porque todo es ideal".¹⁰²

Estos aspectos del símbolo también fueron observados con claridad por Cassirer, aunque como bien dice Lluís X. Alvarez, la ciencia del arte

muestra que hay algunas cosas en el arte que no son simbólicas ni ideales. No está de acuerdo en que el símbolo sea un tipo de signo. Según este filósofo, el símbolo artístico es <<una verbalización sobre una morfología>>.103 Y dice que son <<duales>>, pues constan de un término morfológico y otro lingüístico (idiomático).

A través de "Signos, Lenguaje y Conducta" (1962) de Charles Morris se puede extraer que los símbolos son signos concretos, arbitrariamente elegidos por los hombres para vehicular ideas abstractas. Además, cuando las acciones y las palabras tienen el sentido que todo el mundo puede entender, es cuando éstas se convierten en elementos lingüísticos, o símbolos. En la definición de Morris el símbolo ocupa el puesto del término más general <<signo>> de la tradición semiótica: es <<un símbolo producido por su intérprete que actúa como sustituto de algún otro signo del que es sinónimo>>104 y <<todos los signos que no son símbolos son señales>>.105

Theodor Lewandowski recoge sobre <<símbolo>> (nota, señal de reconocimiento) lo siguiente:

"I.- En la semiótica de Peirce y Morris, frente al icono y el índice, un signo que representa su objeto por convención (cfr. también arbitrariedad del signo lingüístico), y que funciona basado en un enlace arbitrario entre el cuerpo signico y el concepto. En realidad, la distinción entre similitud objetual (icono), contigüidad vivencial (índice) y contigüidad institucionalizada (= símbolo) es difícil de mantener, pues ya en el terreno icónico la comprensión está organizada por la convención (pragmática) (cfr. los diferentes signos de tráfico y advertencia). Todos los signos de la lengua

son símbolos (pero cfr. también onomatopeya).

2.- En la gramática generativo-transformacional, el símbolo de vocabulario (símbolo categorial, símbolo de morfema, etc.), los operadores (+, =/=, -->), los abreviadores (paréntesis redondos, cuadrados, angulares).¹⁰⁶

La definición que el antropólogo contemporáneo Clifford Geertz hace del símbolo es la de <<cualquier tipo de objeto, acto o acontecimiento que puede servir para vehicular ideas o significados>>¹⁰⁷. Los símbolos son <<modelos de realidad -representaciones o interpretaciones de la realidad- y modelos para la realidad que ofrecen información y guía para organizarla>>¹⁰⁸ pues según éste los empleamos para expresar ideas, ya que mediante los símbolos nuestras creencias e ideas se hacen tangibles y se expresan de manera concreta, con lo que adquieren una cierta resistencia y resultan más fáciles de comunicar.

El criterio de Panofski en relación con los símbolos es otro. Afirma que, frente a una construcción nomológica como operación propia de la historia del arte, está la <<intuición sintética>>, de carácter hermenéutico. Habla de la historia de los síntomas culturales -o <<símbolos>>-, en la acepción que les da Ernest Cassirer. Dice:

"Así como nuestra experiencia práctica tenía que ser corregida entendiéndola de qué modo, en condiciones históricas diversas, se expresaban por <<formas>> los objetos y acontecimientos (historia del estilo), y así como fue necesario corregir nuestro conocimiento de las fuentes literarias entendiéndolas de qué modo, en diversas condiciones históricas, temas y conceptos específicos se expresaron por objetos y acontecimientos (historia de los

<<tipos>>); igualmente, o más aún, hay que corregir nuestra intuición sintética entendiendo de qué modo, en diversas condiciones históricas, las tendencias generales y esenciales de la mente humana se expresaron por temas y conceptos específicos. Esto significa lo que puede llamarse historia de los síntomas culturales -o <<símbolos>>".¹⁰⁹

Otras definiciones, como la de Lemaître, se refieren al símbolo como:

- A). Lo que representa otra cosa en virtud de una correspondencia analógica, y

- B). Sistema continuado de términos, cada uno de los cuales representa un elemento del otro sistema.

El símbolo para éste es <<una comparación de la que solamente se nos da el segundo término, un sistema de metáforas continuadas>>".¹¹⁰

A su vez Karl Jaspers escribe que la significación del símbolo no es la de los signos. Dice:

"En la objetividad concreta, un signo puede serlo de otro signo, como la marca de fábrica de una mercancía, el poste indicador de caminos, una abreviatura, etcétera. Es más bien un significar sin que haya otro objeto al cual signifique. Las significaciones que no pueden ser resueltas mostrando lo que significan, son lo que llamamos símbolos. Significan, pero no significan algo. Ese algo solamente está en el símbolo y no es nada sin éste".¹¹¹

Por último, un aspecto importante a observar es que los símbolos son como fuentes de información externa y extrapersonal que los humanos usan para organizar su experiencia y sus relaciones sociales, y que algunos artistas incorporan en sus obras dotando de una especial significación a los contenidos inmersos en ellas.

2.5.3.1. ALGUNOS TIPOS DE SIMBOLOS.

Los símbolos, en general, pueden ser tratados de diferentes modos. En un primer caso, cuando el símbolo se aproxima al signo, se establecen distinciones parejas a las formuladas para este último. Por otro lado, se habla de distintos tipos de símbolos, tales como **símbolos expresivos** (palabras), **sugestivos** (formas) y **sustitutivos** (usados en la lógica y la matemática).

Además, hay quien considera los símbolos desde un punto de vista puramente formal, negando los aspectos sugestivo y hasta expresivo, pero otros sostienen que es imposible dar ninguna significación al símbolo si no va cargado con implicaciones psicológicas. Así, unos, por ejemplo, combaten el simbolismo formalista al decir que la característica que determina el simbolismo es precisamente el hecho de que la cosa que una reflexión ulterior califica de símbolo no es un símbolo, sino un vehículo directo, una corporificación concreta o una encarnación vital. En cambio, otros han intentado solucionar este conflicto estableciendo una serie de distinciones entre dos opuestos: el símbolo puramente formal y el símbolo puramente

representativo o "corporificador" de naturaleza esencialmente designativa y ostensiva; en otros términos, entre el signo puramente convencional y el signo puramente natural, con los estadios intermediarios existentes entre ellos.¹¹²

Otra clasificación de I. Rossi y Edward O'Higgins muestra que al lado de los símbolos cognitivos, que expresan lo que Geertz llama "concepciones generales", aparecen los símbolos expresivos (acciones y rituales) que nos capacitan para actuar fuera del ámbito de lo sagrado. Esta es la razón de que los símbolos formen el corazón mismo de la cultura. Mediante ellos expresamos nuestros más íntimos pensamientos e ideales, y de ellos nos servimos para integrar nuestras acciones y emociones. Al mismo tiempo, los símbolos son medios de los que nos servimos para almacenar y transmitir nuestros valores ideales de generación en generación.¹¹³

Según Robert A. Hinde, en el lenguaje humano <<se emplean símbolos que son abstractos o arbitrarios por no parecerse en contornos físicos a lo que representan; se basa en señales discretas; puede referirse a sucesos remotos en el tiempo o en el espacio; y es «abierto» porque pueden acuñarse nuevos mensajes libre y fácilmente>>.¹¹⁴

Según Ferrarier Mora, para obtener una doctrina general y suficientemente amplia de los símbolos hay que rechazar la concepción exclusivamente representativa de éstos, al modo de la doctrina primitiva, para la cual el símbolo no sólo designa el objeto, sino que es el objeto. Hay que huir también de la

consideración exclusivamente emotiva del símbolo, e igualmente la teoría de la función exclusivamente simbólico-enunciativa, que tiende a un formalismo de índole puramente convencional y sustitutiva. Dice lo siguiente:

"Una analogía del símbolo será entonces necesaria para poder incluir todas las significaciones y funciones posibles, teniendo siempre en cuenta que el símbolo es un vehículo y que, por consiguiente, no puede confundirse con la cosa simbolizada, ni con el acto psicológico que la simboliza, ni tampoco con la concepción a que el símbolo se refiere o con la significación que anuncia".¹¹⁵

Un símbolo puede ser inmaterial y material. Algunos objetos primitivos eran símbolos en sí mismos. En cambio parece ser que un signo no llega a ser tan objeto material en sí mismo como alcanza a serlo en ocasiones el símbolo, sino que generalmente necesita de un soporte para materializarse. Todos los signos que no son símbolos son señales.

2.6. LOS IDEOGRAMAS Y PICTOGRAMAS OCCIDENTALES.

Por ideograma se entiende, en una primera acepción: <<imagen convencional o símbolo que representa un ser o una idea, pero no palabras o frases fijas que los signifiquen>>, y en una segunda: <<imagen convencional o símbolo que en la escritura de ciertas lenguas significa una palabra, morfema o frase determinados, sin representar cada una de sus sílabas o fonemas>>.¹¹⁶ La primera guardaría una mayor relación con los ideogramas occidentales, mientras que en el segundo caso existiría una estrecha identificación con las

escrituras de Oriente y Extremo-Oriente, y más concretamente, con la del país de China.

Pero hay que ampliar que a lo largo de la historia occidental, junto con el lenguaje hablado y escrito, han ido apareciendo símbolos visuales y particularmente símbolos gráficos que han participado en la obtención de unos sistemas de comunicación más completos, comenzando por la Antigüedad y la Edad Media, donde los contenidos de las imágenes se conformaban en vehículos de transmisión muy concretos; basta citar los retablos religiosos de la Iglesia que ayudaban a los fieles en la comprensión de los mensajes en latín.

Pero ha sido a partir del desarrollo industrial cuando más han evolucionado estos sistemas de comunicación visual. Se han elaborado símbolos gráficos internacionales, como por ejemplo el conjunto de las señales de tráfico y se ha hecho preciso incrementar el campo de actuación del mensaje humano. A esto hay que añadir la opinión de Otl Aicher y Martin Krampen, que escribían:

"Sin embargo, salvo excepciones, una simplificación y condensación de la representación iconográfica en pictogramas, es decir, en un sistema uniforme de signos de la comunicación visual se conoce solamente desde principios de nuestro siglo>>.117

Estos pictogramas han ido apareciendo para cubrir las necesidades de diferentes campos y actividades sociales, que van desde los deportes (olimpiadas y signos deportivos), Universidades, Hospitales, grandes almacenes, tráfico (vehículos, aeropuertos), bancos, religiones, turismo (aduanas, restaurantes, hoteles, tiempo libre), a los signos del mundo del trabajo

(seguridad en éste, peligros), pictogramas y placas para minusválidos, correo, prensa, conferencias, señales de prohibición, indicaciones de objetos para la orientación, economía e industria, etc.

2.7. LOS EMBLEMAS.

Otro tipo de expresiones plásticas occidentales, que rozan el campo de los ideogramas y/o pictogramas, son los emblemas. Según la definición dada por Schopenhauer:

"Se da por lo general el nombre de <<emblemas>> a los dibujos alegóricos sencillos acompañados de un lema explicativo y destinados a enseñar de forma intuitiva una verdad moral...>>¹¹⁸ y <<constituyen una transición a la alegoría poética>>.¹¹⁹

La relación con la poesía y la caligrafía ha quedado reflejada a través de las imágenes y de la escritura, siendo el momento álgido de producción el siglo XVII, del que surgieron dos tendencias representativas: sensual y didáctica, que a menudo se daban combinadas en la literatura emblemática del momento.

2.8. LOS GRAFFITI.

Los *graffiti*, esas manifestaciones cuyos antecedentes parecen hallarse en el Pop Art americano,¹²⁰ tan cercanas a Nueva York y a una <<exaltación y elección de un motivo trivial, sublimado hasta la categoría de "escritura", para relatar así el

hecho urbano a nivel cotidiano>>,¹²¹ guarda cierta relación con la caligrafía. De hecho, José María Bardavío recordaba que Norman Mailer entendía su aparición <<como una revancha de los ghettos ante el aluvión de imágenes y propaganda de la T.V., de los anuncios, etc. Absolutamente en contra del Dr. F. Wertham, cuya opinión está respaldada por la de la mayoría: ejemplo de vandalismo general, de ansia de destruir por destruir, de la brutalidad que está hoy en todos los sitios>>,¹²² alegando que, <<con razones de mucho más solidez, advierte en la espontánea erupción de los *graffiti* una saneada reacción contra la mecanización de la sique. Ante la deplorable y monótona arquitectura neoyorkina, los *graffiti* son una canasta de flores latinoamericanas derramada por la ciudad; una manera para cubrir la monstruosidad del vacío abstracto de los muros de la arquitectura tecnológica; letras vivas alargadas como animales, sinuosas como serpientes, misteriosas como grafos del alfabeto árabe o chino. Jeroglíficos, símbolos, la respuesta del trópico a un ambiente de hierro gris, de ladrillo marrón oscuro, de asfalto y cemento, una auténtica erupción biológica; una lluvia tropical en donde plantas de todos los tamaños, grafos grandes y pequeños hablan los unos a los otros en la profusión y armonía de la selva de sus propias formas>>.123

No obstante, los *graffitis* occidentales tienen, comportan, connotaciones psicológicas, culturales, políticas, religiosas, comerciales, etc. y están constituidos, en su mayoría, por firmas, pseudónimos y esquematismos gráficos de fuerte contenido social, a nivel también de implicaciones con los acontecimientos de la vida cotidiana y de los municipios. Y al igual que ocurre con la caligrafía y la pintura china, llevan implícita la energía interna que los emisores vehiculizan a través de los trazos, aunque la belleza y la correcta proporción de la que depende la armonía de

los mismos no parezca encontrarse, en general, entre las propuestas prioritarias. Importa primero su presentación como mensaje social de descontento, protesta, injusticia, desamparo, etc. que una evidencia de contenidos apriorísticos de belleza, aunque los hay.

2.9. LOS COMICS.

Otra vía de comunicación occidental en la que participan códigos de signos, grafos e imágenes esquemáticas, algunos pseudo jeroglíficos y pictogramas visuales, es este medio de la expresión que se ha extendido masivamente en la sociedad a partir de la segunda mitad del siglo XX, coincidiendo con el desarrollo industrial y el capitalismo de Occidente.

Los antecedentes culturales relacionados con su aparición se remontan mucho más atrás. Román Gubern destacaba el hecho de que <<es ya tradicional que toda historia respetable de los *comics* se inicie con una prolongada y tediosa relación de sus lejanísimos antecedentes culturales: pinturas rupestres, jeroglíficos egipcios, cerámica griega, columna Trajana de Roma, *Biblia Pauperum* de la Edad Media, tapices de Bayeux, *images populaires* francesas del siglo XVIII, «aucas» valencianas, etc., etc.>>¹²⁴ Además, hay que añadir su estrecha relación con las formas de expresión más antiguas de Extremo Oriente: el pictograma y la caligrafía, pues este tipo de códigos que se han dado en China y han ido desarrollándose hasta llegar al siglo XX, cuenta con un ejemplo en los *comics* realizados durante la etapa Mao Tse-tung.¹²⁵ A este respecto, existe un libro con este mismo título: "Los *comics* de Mao", donde Gino Nebiolo, Jean Chesneaux y Umberto Eco argumentan el hecho, destacando Eco la notable diferencia que existe entre los orientales y occidentales, ya que la lectura de los *comics* chinos se

prestan a muchos equívocos si se comparan con paralelas experiencias europeas y americanas.¹²⁶ Dice así:

"La primera tentación sería la de leerlos como si se tratase de comics occidentales; en tal caso, parecerán bastante distintos de los que conocemos, a veces parecerán ingenuos, anticuados o muy parecidos a ciertos comics bélicos del período fascista.

La segunda tentación consistiría en leerlos como algo totalmente ajeno a la tradición occidental del comic".¹²⁷

Existen también otras diferencia notable a precisar; y es que los de la China de Mao no establecían diferencias entre las edades para quienes van destinados, ya fueran adultos o adolescentes, excepto algunos realizados expresamente para los niños y escolares de enseñanza primaria, los cuales llevan incorporados ciertos ideogramas de lectura más difícil o todavía no aprendidos en la escuela primaria, con el relativo fonema en caracteres chinos,¹²⁸ ya que una característica esencial es la riqueza pedagógica, social y política que contiene, dentro de una aparente simplicidad que no suele ir adornada de fantasías. Son imágenes que suelen estar condicionadas al texto, que tratan de captar la atención de los lectores y ofrecerles una demostración visual inmediata de los hechos ocurridos, de una manera sencilla, sin fasto, supermanes, encantamientos, suspenses o terrores.

Los orígenes más cercanos de estos comics hay que situarlos en los siglos XIV y XV de la dinastía *Ming*, en las pinturas secuenciales que narraban, a base de imágenes encadenadas o en sucesiones de imágenes y escrituras. De esta forma se han realizado obras para difundir la moral confuciana, cuyo ejemplo está en la titulada "Veinticuatro historias de piedad filial" (er

shi-si-xiao). Y, como bien escribiera Jean Chesneaux, <<también las historias edificantes del budismo (como las del cristianismo occidental de los siglos XVIII y XIX) se sirvieron ampliamente de esta forma popular de expresión gráfica>>, ¹²⁹ que las novelas chinas de la época moderna también adoptarían para ofrecer paralelamente una versión resumida e ilustrada de los contenidos, cuyo ejemplo está en la titulada "Hui-hu", cuyo argumento se centra en las tribulaciones llevadas a cabo por 108 bandidos-justicieros y caballeros errantes del bosque de Liang-shan. Y otro centro de fuerte tradición en el *comic* chino, aunque de época más reciente, puede situarse en la localidad de Yenan, durante los años previos a la Revolución Cultural.

Para terminar hay que decir que si los signos, en definitiva, ya de por sí son complejos desde la génesis hasta su posterior incidencia en la sociedad receptora, aún pueden serlo más si están intrínsecamente vinculados a una cultura tan desconocida como la de Extremo Oriente, con una idiosincrasia plena de conformantes, y una trayectoria pictórica valiosa, que conserva una herencia cultural milenaria en torno a los aconteceres sobre pintura y caligrafía, tan estrechamente vinculados con los pictogramas e ideogramas antes referidos.

NOTAS.

1 GONZALEZ, Emilio Aniceto: "Inconsciente como lenguaje". Madrid: Asociación Escuela de Psicoanálisis Grupo Cero, 1987, p.28.

² Los procesos psicolingüísticos tienen que ver con la psicolingüística, de la que Jean Aitchison escribe que <<se define en ocasiones como el estudio del lenguaje y la mente. Como sugiere su propio nombre, es una disciplina que une la psicología y la lingüística. El objetivo común de quienes se autodenominan psicolingüistas es descubrir las estructuras y los procesos que subyacen a la capacidad humana de hablar y entender el lenguaje. Los psicolingüistas no tienen por qué interesarse necesariamente en la interacción verbal entre las personas, sino que por encima de todo pretenden averiguar qué es lo que ocurre en el interior del individuo>>. AITCHISON, Jean: "El mamífero articulado". (T.O.: "The Articulate Mammal". Londres: Unwin Hyman, 1976). Trad. de José Manuel Igoa González. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1992, p.13.

³ *Op. cit.*, pp.16-17.

⁴ Q.v.: SCINTO (1986) y MAYOR (1988).

⁵ Q.v.: MAYOR, Juan y PINILLOS, José Luis: "Tratado de Psicología General" (Nº.6 "Comunicación y lenguaje". Coordinado por Manuel Martín Serrano y Miquel Siguán Soler). Madrid: Alhambra Longman, S.A., 1991, pp.59 y 61.

⁶ LEPSCHY, Giulio C.: "La lingüística estructural". (T.O.: "La linguistica strutturale". Torino: Einaudi Editore, 1966). Trad. de Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Anagrama, 1991, p.7.

⁷ *Op. cit.*, p.7.

⁸ Q.v.: MAYOR, Juan y PINILLOS, José Luis: *op. cit.*

⁹ *Op. cit.*

¹⁰ *Op. cit.*

¹¹ *Op. cit.*, p.57.

¹² La semiótica (*sêmeiōtiké* en la filosofía griega) es la teoría general de los signos, ciencia de las propiedades generales de los sistemas de signos, <<la doctrina de la naturaleza esencial y las variedades principales de la semiosis>>. (Peirce, 1934, p. 488). N.B. que en la literatura lógica es corriente considerar a la semiótica como un metalenguaje, y que se distingue con frecuencia entre la semiótica lógica y la semiótica no lógica; un ejemplo de esta última puede ser la estética. Morris, en

cambio, propone una división de la semiótica en: s. pura (la que elabora un lenguaje para hablar acerca de los signos), y s. descriptiva (la que estudia signos ya existentes), aunque esta división no es aceptada por todos los lógicos o semióticos. Hay que añadir también, en palabras de Gloria Kue en la introducción a "Los sistemas de signos. Teoría y práctica del estructuralismo soviético". Madrid: Alberto Corazón Editor, 1972, p.18 que: <<a la idea de la necesidad de crear una ciencia particular (la semiótica o semiología) respondieron, independientemente el uno del otro, el lingüista Ferdinand de Saussure, pilar básico de la moderna lingüística estructural, y el lógico Charles Sanders Peirce, uno de los fundadores de la lógica matemática>>.

13 427-347 a.n.e. (Fuente: Fr. Alberto de la Virgen del Carmen: "Estética de Platón". Burgos: Editorial el Monte Carmelo, 1951, pp.18 y 24.

14 384-322 a.n.e. (Fuente: "Nuevo Dic. Enciclopédico Universal", V.5. (Prólogo General por el Prof. Pedro Laín Entralgo). Madrid: S.A. de Promociones y Ediciones. Club Internacional del Libro, 1985, p.472.

15 FERRATER MORA, J.: "Dic. de Filosofía Abreviado". Barcelona: Edhasa-Sudamericana, 1976, p. 384.

16 véase ARISTOTELES: "Arte Poética". (Trad. de Joseph Goya y Muniáin). Barcelona: Imprenta D. Benito Cano, 1978. "poética". (Trad. de José Alsina Clota): Barcelona: Editorial Bosch, 1977. (Sobre la interpretación, la Poética y la Retórica).

17 ECO, Umberto: "Signo". (T.O.: "Segno". Milán: Instituto Editoriale Internazionale, 1973). Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1988, p.29.

18 *Op. cit.*, p.30.

19 *Op. cit.*, p.30.

20 BARTHES, Roland: "Elementos de Semiología". (T.O.: "Elements de Semiologie". Paris: Editions du Seuil.). Trad. de Alberto Méndez. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1971, p.39. Roland Barthes (1915-1980), crítico y lingüista francés, nació en Cherburgo y puede considerarse que a partir de "Le degré zéro de l'écriture" (El grado cero de la escritura), de 1953, estableció una nueva valoración crítica de la obra literaria. En esta obra expone, entre otras cosas, las contradictorias vías para acercarse a Barthes (semiólogo estructuralista -versus- científico de placer; y férreo codificador -versus- liberador de textos).

21 OCKHAM, Guillermo de: "Sunma totius logicae", 1,2.

22 Umberto Eco refiriéndose a Ockham en "Signo": *op. cit.*, p.34.

23 *Op. cit.*

24 BEARDSLEY, Monroe C. y HOSPERS, John: "Estética". (Trad. de Román de la Calle). Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1990 (9ª), p.37.

25 Según el nominalismo, sólo existen entidades individuales, ya que los universales no son entidades existentes sino únicamente términos en el lenguaje. Guillermo de Ockam, al final de la Edad Media, participó de este criterio. Al pensamiento nominalista se oponían los realistas, como San Anselmo. Los nominalistas se opusieron, sobre todo, a los realistas.

26 FOUCAULT, Michel: "Las palabras y las cosas". (T.O. en francés: "Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines". Paris: Éditions Gallimard, 1966). Trad. de Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI de España Editores, S.A., 1989, (19ª), p.65.

27 *Op. cit.*, p.65.

28 BARTHES, Roland: "Elementos de Semiología". *Op. cit.*, p.39.

29 Charles Sanders Peirce (1839-1914) fue un filósofo norteamericano nacido en Cambridge e interesado por la lectura de Kant, los filósofos ingleses y los escolásticos medievales, en especial Duns Escoto (1265?-1308), el cual ejerció una influencia decisiva en su propia metafísica. Adaptó y perfeccionó la lógica algebraica, imprimiendo una base firme a la lógica de relaciones y contribuyendo al estudio de los conjuntos y de la aritmética transfinita. Fue el fundador del pragmatismo, según el cual los efectos del significado práctico que encierra el objeto de nuestra concepción representa el total de nuestro concepto del objeto. Lo práctico como criterio de verdad encerraba el germen del pragmatismo, que desarrollado por William James (1842-1910), vino a aceptarse como la filosofía típicamente americana. Peirce describió su sistema como <<agapismo tiquístico sinequístico>> o síntesis de continuidad, azar y amor. A pesar de que éste concedió preponderancia al primer término, sus contemporáneos simpatizaban con la doctrina de que el azar tiene prioridad sobre las leyes de la naturaleza y constituye un factor decisivo en la evolución del universo.

30 Charles Morris (1901-1979), filósofo norteamericano nacido en Denver (Colorado). Fundador de la semiótica o ciencia de los signos y estudioso de la pragmática americana. Dedicó gran parte de su vida (50 años) a la formulación de la "teoría general de los signos". Ha escrito obras como: "Foundations of the Theory of Signs", "Language and Behavior", "The Open self", entre otras. Su pensamiento, que ha participado del positivismo lógico, está presente en "Fundamentos de la teoría de los signos",

una de sus obras más importantes, de un empirismo científico pleno, en el que se intentan fundir las tradiciones del pragmatismo filosófico y del empirismo lógico.

31 Palabras de Thomas A. Sebeok correspondientes a la nota terminológica incluida en la introducción a la obra de MORRIS, Charles: "Fundamentos de la teoría de los signos". (T.O.: "Foundations of the Theory of Signs". Publicado en inglés como Parte Segunda de "Writings on the General Theory of Signs". Mouton, La Haya, Paris, 1971). Trad. de Rafael Grasa. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1985, pp.17-18.

En términos generales, la semiología tiene por objeto todos los sistemas de signos, cualquiera que fuere la sustancia y los límites de estos sistemas: las imágenes, los gestos, los sonidos, los objetos y los conjuntos de estas sustancias -que pueden encontrarse en ritos, protocolos o espectáculos. Constituyen, si no lenguajes, al menos sistemas de significación.

32 Definición de Charles Morris en: "Foundations of the Theory of Signs" (1958, p.58). Publicado en inglés como Parte Segunda de "Writings on the General Theory of Signs". Mouton, La Haya, Paris, 1971). Trad. de Rafael Grasa. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1985.

33 SCHAFF, A.: "Introducción a la Semántica". México: Fondo Cultura Económica, 1969. Apud: LEWANDOWSKI, Theodor: "Dic. de Lingüística". (T.O. en alemán: "Linguistisches Wörterbuch"). Trad. de M^a Luz García-Denche Navarro y Enrique Bernárdez. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1986, (2^a), p. 311.

34 LEWANDOWSKI, Theodor: *op. cit.*, p. 311.

35 En el "Dic. de la Lengua Española" de la Real Academia Española. 2 T. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1994, (21^a), p.1879.

36 "Signs, Language and Behavior" [1946]. Nueva York: Prentice-Hall. (Trad. castellana: "Signos, lenguaje y conducta". Buenos Aires: Losada, 1962). Definición recogida por Ino Rossi y Edward O'Higgins en sus "Teorías de la Cultura y Métodos Antropológicos". (T.O.: "Theories of Culture and Anthropological Methods, in People in Culture. A Survey of Cultural Anthropology". New York: J.F.Bergin Publishers, Inc., 1980). Trad. de Alberto Cardín. Barcelona: Editorial Anagrama, 1981, p. 53.

37 *op. cit.*, p. 53.

38 MORRIS, Charles: "Signos, lenguaje y conducta". (1946). Trad. de J. Rovira Armengol. Buenos Aires: Losada, 1962, pp. 85, 109 y 143. (También en "Signos estéticos y teoría" de Lluís X. Álvarez. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1986, p.99).

39 En su obra: "La significación y lo significativo", (T.O.: "Signification and significance" [1964]. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press; trad. de Jesús Antonio Cid. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1974), investiga cómo se articulan dentro del significado la "significación" (teoría de los signos, cuyas dimensiones divide en: designativa, apreciativa y prescriptiva) y "lo significativo" (teoría de los valores).

40 HJELMSLEV ejemplifica con la siguiente frase: <<Una expresión sólo es expresión porque es expresión de un contenido, y un contenido es contenido sólo porque es contenido de una expresión>>. "Prolegómenos a una teoría del lenguaje". Madrid: Gredos, 1974, p.30. Según Arens, 1969, p.594. También en LEWANDOWSKI, Theodor: *op. cit.*, p. 318.

41 LEWANDOWSKI, Theodor: *op. cit.*, p.318.

42 *Op. cit.*

43 SCHAFF: 1969, p.275; *q.v.*: LEWANDOWSKI, Theodor: *op. cit.*, p.318.

44 FERDINAND DE SAUSSURE (1857-1913), filólogo suizo nacido en Ginebra, fue el fundador de las escuelas lingüísticas francesa y ginebrina. En 1879 publicó su famosa "Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes", en la que estableció la moderna teoría vocálica adoptada desde entonces por los orientalistas. Es muy importante también su "Cours de linguistique générale" por contener importantes aportaciones filológicas y lingüísticas.

45 MOUNIN, Georges: "Saussure". (T.O.: "Saussure on le structuraliste sans le savoir". París: Éditions Seghers, 1968). Trad. de Juan Argente. Barcelona: Editorial Anagrama, 1971, p.42. Georges Mounin, nacido en 1910 y ejerciendo como Profesor de Lingüística de la Facultad de Letras de Aix-en-Provence, ha escrito entre otras obras: "Historia de la Lingüística", "Clefs pour la linguistique", "Problèmes théoriques de la traduction", "La machine à traduire", etc.

46 BARTHES, Roland: *op. cit.*, p.42.

47 *Op. cit.*, pp.49-50.

48 GENOVARD ROSELLO, C.: "Dic. de Psicología". Barcelona: Elicien, 1979, p. 263.

49 *O.v.*: "Signo" de UMBERTO ECO. (T.O.: "Segno". Milán: Instituto Editoriale Internazionale, 1973). Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1988, p.35.

50 BONIN, Werner F.: "Dic. de Parapsicología". Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 731.

51 CARL GUSTAV JUNG (1875-1961), psiquiatra suizo nacido en Kesswyl, colaboró con Freud hasta 1911, obteniendo la cátedra de psiquiatría en 1933. Rechazó la teoría freudiana del factor sexual como origen de las psiconeurosis, sobre el que consideró predominante el impulso creativo del hombre. Fundó la Escuela de Zurich, basada en la Psicología analítica, frente a la escuela del psicoanálisis vinculada al nombre de Freud. Autor de la obra "El hombre y sus símbolos", debe la fama a sus estudios sobre la asociación de palabras y su teoría del <<inconsciente colectivo>>, así como a la clasificación de los tipos humanos en introvertidos y extrovertidos. Otras obras suyas son: "Psychologische Typen" (1921), "Psychologie und Religion" (1939), "Von den Wurzeln des Bewusstseins" (1954), "Ein moderner Mytus" (1958), etc. Las ideas de Jung sobre los símbolos pueden encontrarse en: "El hombre y sus símbolos". (T.O. en inglés: "Man and his symbols". Londres [1964]: Aldus Books Ltd.). Trad. de Luis Escobar Bareño. Madrid: Aguilar, 1974 (2ª). Werner F. Bonin también hace referencia a su pensamiento en su op. cit., p. 731.

52 Por conductismo se entiende en Psicología aquella doctrina y método que buscan el conocimiento y control de las acciones de los organismos y en especial del hombre, mediante la observación del comportamiento o la conducta, sin recurrir a la conciencia o a la introspección.

53 SKINNER, B.F.: "Sobre el conductismo". (T.O. en inglés: "About behaviorism". Nueva York: Alfred A. Knopf, 1974). Trad. de Fernando Barrera. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A., 1986, (2ª), p.87.

54 *Op. cit., p.88.*

55 *Op. cit., p.89.*

56 EDMUND HUSSERL (1859-1931), filósofo alemán que nació en Prossnitz (Moravia) y fue el padre de la fenomenología. La fenomenología, o teoría de los fenómenos o de lo que aparece, tuvo sus raíces en Hegel, para quien suponía la dialéctica interna del espíritu que presenta las formas de la conciencia hasta llegar al saber absoluto. En el siglo XX, Husserl y su escuela la conformaron como <<un método descriptivo, fundado en la intuición, de las esencias de las vivencias de la conciencia pura, y tesis filosófica idealista según la cual la verdadera realidad es la conciencia pura, después de la reducción fenomenológica>>. ("Dic. de la Lengua Española" de la Real Academia Española. T.1. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1994, (21ª), p.959). Desde 1916 a 1928, Husserl fue Profesor de Filosofía en Friburgo de Brisgovia. En un principio estuvo de acuerdo con el Psicologismo, pero lo repudió en "Logische Untersuchungen" (1900-1901), su obra principal. La gestación de la fenomenología quedó perfilada y madurada en "Ideen zu einer

reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie" (1913), en la que introduce una dirección lógico-trascendental que será su característica en años posteriores, pero en la que no le han seguido la mayoría de los defensores de la fenomenología. En 1913 comenzó a publicar su "Fahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung", en la que han colaborado autores ilustres de su escuela. Husserl fue discípulo de Franz Brentano (1838-1917) y estuvo influido por Kant (1724-1804) y Bernhard Bolzano (1783-1848). El método fenomenológico consiste <en tomar, no la cosa, sino su apariencia, tal como se da, pero dentro de los límites en que se da>. Katherine Arens ha escrito acerca de las implicaciones de la fenomenología de Husserl en la psicología. [ARENS, K.: "Structures of Knowing". (Boston: Library of Congress Cataloging in Publication Data, 1953). Dordrecht (Netherlands): Kluwer Academic Publishers, 1989, p.214].

57 DERRIDA, Jacques: "La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl". (T.O. en francés: "La voix et le phénomène". Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl). Trad. y Prólogo de Francisco Peñalver. Valencia: Pre-Textos, 1985, p.65.

58 HUSSERL, E.: "Logische Untersuchungen", 2, pp.32 y ss. Apud: LEWANDOWSKI, Theodor: *op. cit.*, p.318.

59 JACQUES MARITAIN (1882-1973), filósofo francés nacido en París, ocupó una cátedra de filosofía en un liceo parisién, y desde 1914 en el Institut Catholique. En 1948 ejerció la cátedra de filosofía de la Universidad de Princeton, en norteamérica, y en 1961 recibió el Premio de Literatura de la Academia Francesa. Se formó en la escuela del cardenal Mercier y fue un profundo conocedor de las modernas orientaciones ideológicas que figura como uno de los principales representantes del neoescolasticismo. Entre sus obras están: "Trois réformateurs: Luther, Descartes, Rousseau" (1925), "Les degrés du savoir" (1932), "Sept leçons sur l'être" (1934), "La signification de l'athéisme contemporain" (1949), "Neuf leçons sur les notions premières de la philosophie morale" (1951), "La philosophie morale" (1960) y "Dieu et la permission" (1963).

60 Q.v.: "Introducción a la Estética" de Juan Plazaola. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1973, p.390.

61 ERNST CASSIRER (1874-1945), filósofo alemán nacido en Schleswig. Uno de los principales representantes del neokantismo, que escribió "Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit", "Die Philosophie der symbolischen Formen", etc.

62 CASSIRER, E.: "Filosofía de las formas simbólicas", tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 1971, p.125. (Q.v. también: LEWANDOWSKI, Theodor: *op. cit.*, p.318).

- 63 Ver CASSIRER, E.: *op. cit.*, pp.26 ss.
- 64 VAZQUEZ ALONSO, Mariano J.: "El libro de los signos". Barcelona: Ediciones 29, 1990, p.13.
- 65 *Op. cit.*, p.13.
- 66 Bierwisch, 1966, en Steger, ed. 1970; Apud: LEWANDOWSKI, Theodor: *op. cit.*, pp.318-319.
- 67 FREGE, Gottlieb: "Begriffsschrift". 1966, pp.91 y ss. Theodor Lewandowski también hace referencia a su pensamiento en "Dic. de Lingüística": *op. cit.*, p.318.
- 68 FREGE, Gottlieb: *op. cit.*, p.92; apud: LEWANDOWSKI, Theodor. *Op. cit.*, p.318.
- 69 Q.v.: LEWANDOWSKI, Theodor. *Op. cit.*, p.319.
- 70 ECO, Umberto: "La estructura ausente". Barcelona: Lumen, 1972, p.14.
- 71 ABRIL, Gonzalo en: "Signo y significación", explica también que "los interpretantes remiten unos a otros indefinidamente, abriendo un proceso de <<semiosis limitada>> en el que garantiza la autonomía del propio sistema semántico respecto al mundo de objetos reales". Madrid: Pablo del Río Editor, 1976, p.14.
- 72 PEIRCE, Charles Sanders: "La ciencia de la semiótica". Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1986, p.22.
- 73 Q.v.: ECO, Umberto: "Signo". *Op. cit.*, pp.72-73.
- 74 WUNDERLICH, D.: Revista Científica "Zs für Dialektologie und Linguistic", (ZDL). Wiesbaden, 3, 1971, pp.313 y ss.; Apud: LEWANDOWSKI, Theodor. *Op. cit.*, p.319.
- 75 UMBERTO ECO especifica que este esquema reproduce en forma simplificada el que los ingenieros de telefonía han elaborado para establecer las condiciones óptimas para la transmisión de informaciones. Y amplía: <<En todo caso, se aplica a los procesos comunicativos de cualquier clase>>. ECO, Umberto: *op. cit.*, p.21.
- 76 *Op. cit.*, pp. 33-69.
- 77 ALVAREZ, Lluís X.: *op. cit.*, pp.163 y 168-169.
- 78 MERQUIOR, José Guilherme: "La estética de Lévi-Strauss". (T.O.: "L'esthétique de Lévi-Strauss"). Trad. de Antoni Vicens. Barcelona: Ediciones Destino, 1977, pp.145-146.
- 79 ULLMANN, Stephen: "Semántica". [1965]. Madrid: Aguilar, S.A. de Ediciones, 1976, (4ª), p.19. (Stephen Ullmann, Profesor de Filología Románica en la Universidad de Leeds, ha escrito otros libros sobre Semántica: "The Principles of

Semantics", "Précis de sémantique française" y "Language and Style").

80 GELB, Ignace J.: "Historia de la Escritura", (T.O.: "A study of Writing", con autorización de The University of Chicago [1952]. Chicago, Illinois, U.S.A.). Versión española de Alberto Adell. Madrid [1976]: Alianza Editorial, S.A., 1987 (3ª reimp.), p.322.

81 BLACK, Max: "El laberinto del lenguaje". Venezuela: Monte Avila Editores, C.A., 1969, p.255.

82 Nació en 1926 en Florencia. En 1963 fundó el "Grupo 70" junto con otros estudiosos del arte de vanguardia. Profesor de la Facultad de Letras de Bolonia y la de Arquitectura de Florencia. Profundamente interesado en los temas de comunicación de masas, la semiología, el estructuralismo y las artes, ha escrito obras como: "L'uomo di qualità" (1961), "Nozione di uomo" (1964), "Una forma di lotta" (1967), "Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia" (1968), "Fra parola e imagine" (1972), etc.

83 PIGNOTTI, Lamberto: "Nuevos signos". (T.O.: "Nuovi Segni". [1973], Marsilio, Editori-Padova). Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, p.202.

84 En G. KLAUS también sigmática. (Q.v.: LEWANDOWSKI, Theodor. Op. cit., p.311].

85 THEODOR LEWANDOWSKI recoge sobre este término: <<disposición, coordinación, orden, obra, composición. 1. Parte de la semiótica que se dedica al ordenamiento y las relaciones de los signos entre sí (también sintáctica). 2. Doctrina de la función de las clases de palabras o las combinaciones de palabras / sintagmas en la frase. 3. Parte de la gramática que regula la ordenación conjunta de los elementos (Engel); doctrina de las regularidades de las frases, especialmente el descubrimiento y la descripción de sus relaciones constitutivas, las relaciones sintáctico-semánticas; doctrina de los sintagmas, frases y textos como agrupaciones de monemas (Vermeer, 1971, pág. 83). Para Chomsky (1957), es "el estudio de los principios y procesos por los que se constituyen oraciones en lenguas concretas" (pág.11)...>>. ("Dic. de Lingüística". Op. cit., p.323). J. Ferrater Mora explica que se considera a la sintaxis como <<la rama de la semiótica que se ocupa de los signos con independencia de lo que designan o significan, es decir, se ocupa de la relación de los signos entre sí. Es una disciplina formal cuya misión es la elaboración de la teoría general de la elaboración de lenguajes. Cuando el lenguaje es un lenguaje lógico, la sintaxis recibe el nombre de "sintaxis lógica", y estudia sistemas de lenguajes despojados de significación. La sintaxis, lo mismo que la semántica, puede ser pura o descriptiva. La sintaxis pura es equivalente a la sintaxis lógica; la descriptiva se ocupa de estructuras sintácticas dadas>>. (FERRATER MORA, J.: op. cit., p.389).

86 Según FERRATER MORA, José: <<el vocablo **semántica** fue forjado para designar la ciencia que se ocupa de las significaciones de las palabras. La semántica es una parte de la lingüística o gramática general. De un modo más preciso la semántica lingüística es definida como la ciencia que estudia las diversas relaciones de las palabras con los objetos designados por ellas, esto es, que se ocupa de averiguar de qué modo y según cuáles leyes las palabras se aplican a los objetos... Las nociones estudiadas por la semántica son nociones tales como las de verdad, designación, cumplimiento, definición, nominación, denotación, significación, sinonimia, aplicabilidad, etc.>>. (Q.v.: FERRATER MORA, J.: *op. cit.*, p.370). / T. Lewandowski define la semántica como <<Concepto de Bréal (1883), quien entendía por semántica el conjunto de las leyes que regulan las transformaciones del sentido, la elección de expresiones nuevas, el nacimiento y la muerte de los giros. 1. En el sentido de significado/contenido (de una palabra/expresión). 2. En el sentido de semasiología. 3. Nivel o aspecto del estudio/análisis del lenguaje en el cual se estudian las relaciones de las unidades lingüísticas con los objetos y procesos que representan (semántica lógica, referencia, referente, semántica referencial, sigmática, semiótica). 4. El estudio (empírico) de los significados o contenidos de los signos lingüísticos y sus combinaciones, la ciencia del "sentido". El abandono de la semántica por el estructuralismo clásico (estructuralismo taxonomista, distribucionalismo, descriptivismo; también behaviorismo, pragmatismo) fue superado por el intenso esfuerzo investigador en este complejo y variado campo de estudio. Referidos al tema semántico se pueden encontrar palabras como: sintaxis y semántica, semasiología, onomasiología, semántica interpretativa, semántica generativa, interpretación semántica, análisis correspondencial, noemática, rasgos semánticos, campo, teoría del campo, campo de significado, campo léxico, semántica práctica>>. (Q.v.: LEWANDOWSKI, Theodor. *Op. cit.*, p.306).

87 Dentro de la Pragmática cabe destacar los términos: pragmático, pragmlingüística, pragmática textual, pragmática universal y pragmatismo. / C. Genovard Roselló se refiere a pragmático como al <<Término utilizado en teoría de la información para indicar los aspectos de los mensajes referidos a **emisor** y **receptor**, respectivamente>>. (Q.v.: GENOVARD ROSELLO, C. "Dic. de Psicología", p.240). / Theodor Lewandowski recoge sobre la pragmlingüística: <<Lingüística de la actuación. Investigación de destacada orientación sociológica, que quiere estudiar las expresiones principalmente como consecuencias de caos situacionales (esto es, factores sociales, psíquicos, etc.) que desearía entender la competencia lingüística, remontándose a Wittgenstein, operacionalmente, como variable dependiente de las situaciones individuales de comunicación (H. Bühler, 1972, p.21)./ Para H.P.Althaus-H.Henne, la pragmlingüística es la parte lingüística de la

pragmática, que describe signos y combinaciones de signos del proceso comunicativo, que habría de ser ampliada con un componente accional de la pragmática social (1971, p.4). H. Bühler (1972) se basa para su concepto de pragmática en G. Klaus, y, en contraposición a la lingüística "positivista", practicada por lingüistas "puros", el terreno de estudio de la pragmatolingüística no es neutral en cuanto a valores, pues la pragmatolingüística:

- debe considerarse como superior a la lingüística <<pura>>, pues define el lenguaje como factor de la conducta interactiva personal total;
- es interdisciplinaria, como parte de las ciencias sociales, y compensa pragmáticamente en forma adecuada las diferentes teorizaciones de las diversas disciplinas;
- toma en consideración los condicionamientos y consecuencias sociales,
- señala estrategias para la realización de los resultados de la investigación>>.

S.J.Schmidt utiliza el concepto de <<pragmatolingüística>> más o menos como <<pragmática>>, <<teoría del texto>> y, en general, como teoría de la comunicación con base pragmática.

Lewandowski recoge la pragmática textual como: <<El nivel de constitución del texto situado detrás de la gramática del texto>> en el que se trata <<la relación de un elemento lingüístico con sus generadores, usuarios y receptores en la situación comunicativa>>, según Dressler, 1972, p.92. La pragmática textual considera los textos en sus situaciones (concretas). Si se parte de que la comprensión de las expresiones precedentes forman parte también de las presuposiciones, la pragmática del texto representa la suma de las pragmáticas de las frases o las pragmáticas de los diferentes actos verbales. Un texto, su codificación y emisión «es una actividad comunicativa intencional, final». De esta forma la hiperfrase performativa de la pragmática textual de J.S.Pétöfi (frase performativa, tema del texto) y los postulados de conversación y actividad estudiados por H.P.Grice sirven para textos enteros. Modalidades, intención del emisor y expectativa del receptor unen frases para formar fragmentos del texto (principio de texto, final de texto). La adecuación pragmática textual puede entenderse como «coincidencia del texto completo... con las condiciones pragmáticas generales y específicas». (p.95). Q.v.: LEWANDOWSKI: *op. cit.*, p.268.

En cuanto al término **pragmatismo**, se da este nombre a un movimiento filosófico que se ha desarrollado sobre todo en Estados Unidos y en Inglaterra pero que ha tenido amplia repercusión en la filosofía contemporánea. Surgió hacia 1872 en el "Club Metafísico" y las líneas principales fueron perfiladas por Peirce en su artículo "Cómo hacer claras nuestras ideas", de 1878, en el que sostenía que "toda función del pensamiento es producir hábitos de acción" y que "lo que significa una cosa es simplemente los hábitos que envuelve". Posteriormente Peirce propuso el nombre de pragmatismo para su doctrina, con el fin de diferenciarla del pragmatismo de William James, que es una transposición al campo ético de lo que primitivamente

se había pensado en un sentido puramente científico y metodológico, y destacando que su pragmatismo no es tanto una doctrina que expresa conceptualmente lo que el hombre concreto desea y postula, sino una teoría que permite otorgar significación a las únicas proposiciones que pueden tener sentido. Han predominado dos tendencias en el pragmatismo: la primera afirma que "el significado de una proposición consiste en las consecuencias futuras de experiencia que (directa o indirectamente) predice que van a ocurrir, sin que importe que ello sea o no creíble". Y la segunda mantiene que "el significado de una proposición consiste en las consecuencias futuras de creerla". (Q.v.: FERRATER MORA, J. *Op. cit.*, p.340).

Theodor Lewandowski recoge conceptos relacionados con el pragmatismo, como: operacionalismo, definición operacional, antimentalismo, semiótica. (Q.v.: LEWANDOWSKI, Theodor. *Op. cit.*, p.269).

88 ROSSI, Ino. y O'HIGGINS, Edward: *op. cit.*, p.56.

89 ALVAREZ, Lluís X.: *op. cit.*, p.165.

90 JAKOBSON, R.: "Ensayos de lingüística general". (En "Lingüística y Poética"). Barcelona: Seix Barral, 1974-75. En Madrid: Cátedra, 1981. (Trad. de F. Abad). También Umberto Eco destaca el pensamiento de Roman Jakobson en *op. cit.*, pp.70-71.

91 GOETHE: "Über die Gegenstände der bildenden Kunst", 1797. Apud: Monroe C. BEARDSLEY y John HOSPERS: *op. cit.*, p.67.

92 BEARDSLEY, Monroe C. y HOSPERS, John: *op. cit.*, p.67.

93 *Op. cit.*, p.68.

94 ROSSI, I. y O'HIGGINS, Edward: *op. cit.*, p.53.

95 PERADEJORDI, Julio: "El cuerpo humano". Barcelona: Ediciones Obelisco, 1991, p.7.

96 GENOVARD ROSELLO, C.: "Dic. de Psicología". Barcelona: Elicien, 1979 p. 263.

97 Sobre <<relata>> amplía Roland Barthes: <<Este concepto fue claramente expresado por San Agustín: "Signum est res, praeter speciem quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire". ("Un signo es una cosa que, además de la especie introducida por los sentidos, remite, de por sí, la mente a otra cosa"). (De doctrina christiana, II, 1.2)>>. BARTHES, Roland: *op. cit.*, p.57.

98 FERRATER MORA, J.: *op. cit.*, p.387.

99 *Op. cit.*, p.387.

100 *Op. cit.*

101 BENEDETTO CROCE (1866-1952), filósofo italiano nacido en Pescasseroli (Abruzos) e influido por las obras de Vico. En 1902 publicó "Estética", que es el primer volumen de los cuatro que componen su gran obra "Filosofia dello Spirito" (1902-1916). El principio fundamental de su filosofía es que la actividad espiritual (mental) constituye la realidad absoluta y que el hombre no posee más que la experiencia inmanente de su espíritu. Fuera de la conciencia subjetiva no existe mundo objetivo. Según él, la actividad intelectual de la mente se divide en intuición (arte) y abstracción (filosofía) y la actividad práctica en economía y ética. Según sus teorías estéticas no son percepciones de la realidad (en sí), sino puras intuiciones de lo individual, en cuanto se diferencia de lo universal. Entre otras de sus importantes obras están: "Materialismo Storico ed Economia Marxistica" (1900) y "Storia come Pensiero e come Azione" (1938).

102 CROCE, B.: "Estética: Filosofía como ciencia del espíritu". (Prólogo de D. Miguel de Unamuno). Madrid: Ed. Fr. Beltrán, 1926, pp.78-79.

103 ALVAREZ, Lluís X.: op. cit., p.164.

104 MORRIS, Charles: "Signos, lenguaje y conducta" (op. cit., p.338).

105 Op. cit., p.338.

106 LEVANDOWSKI, Theodor: op. cit., p.320.

107 GEERTZ Clifford: "Religion as a cultural system", en M. Banton Ed. ("Anthropological Approaches to the Study of Religion"), ASM monograph n°. 3: pp.1 a 46, 1966. Ino Rossi y Edwards O'Higgins hacen referencia a esta argumentación de Clifford Geertz en op. cit., p.55.

108 y también explica que las culturas primitivas son particularmente ricas en simbolismo debido a sus omniabarcadores mitos y sus complicados ceremoniales, definiendo la religión primitiva como <<un sistema de símbolos que actúa para crear en el hombre poderosos, abarcadores y duraderos modos de actuación y motivaciones mediante la formulación de concepciones generales, a las que reviste de un tal aura de factualidad, que dichos modos y motivaciones adquieren un carácter exclusivamente realista>>. GEERTZ, Clifford: "Religion as a cultural system", en M. Banton Ed. ("Anthropological Approaches to the Study of Religion"), ASM monograph n°. 3: pp.1 a 46, 1966. Ino Rossi y Edwards O'Higgins hacen referencia a esta argumentación de Clifford Geertz en op. cit., pp.56 a 58.

109 PANOFSKI, E.: "El significado de las artes visuales" (1957). Buenos Aires: Infinito, 1970, pp.15-59. Q.v. también: CASSIRER, E.: "Filosofía de las formas simbólicas" (I, II y III), (1923-29, 1964). México: Fondo de Cultura

Económica, 1971-76; y "Antropología Filosófica" (1944).
México, 1945-1971.

110 Q.v.: LEMAITRE, François-Élie-Henri: "Les Contemporains", IV, 70, y LE GUERN: "La metáfora y la metonimia" [1973]. Madrid: Cátedra, 1978, p.44.

111 JASPERS, Karl: "Iniciación al método filosófico". Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1983, (2ª), pp.143.144.

112 FERRATER MORA, J.: *op. cit.*, pp.387-388.

113 ROSSI, I. y O'HIGGINS, Edward: *op. cit.*, pp.57-58.

114 HINDE, Robert A.: "Bases biológicas de la conducta social humana". Méjico: Siglo XXI Editores, S.A., 1977, p.149.

115 FERRATER MORA, J.: *op. cit.*, p.388.

116 "Dic. de la Lengua Española" de la Real Academia Española. 2 T. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1994, (21ª), p.1138.

117 AICHER, Otl y KRAMPEN, Martin: "Sistemas de signos en la comunicación visual". (T.O.: "Zeichensysteme der visuellen Kommunikation. Handbuch für Designer". Architekten Planer, Organisatoren, 1977). Versión castellana de Reinald Bernet y Erundina Vilaplana. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981, (2ª), p.5.

118 ARTHUR SCHOPENHAUER en la obra capital de 1818: "Die Welt als Wille und Vorstellung", que tuvo gran acogida en su segunda edición de 1844. (V.I, libro III, párr.59). Q.v.: MARIO PRAZ: "Imágenes del Barroco". (T.O.: "Studies in Seventeenth-Century Imagery"). Trad. de José María Parreño. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 1989, pp.18 y 59.

119 *Op. cit.*

120 Jose Mª. Bardavío, en su obra: "La versatilidad del signo". (Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1986, p.68), recordaba que <<el Pop Art tiene mucho de "tira cómica de la vida cotidiana">>.

121 *Op. cit.*

122 *Op. cit.*, p.69.

123 *Op. cit.*

124 CUBERN, Román: "El lenguaje de los comics". (Pr. de Luis Gasca). Barcelona: Ediciones Península, 1979, (3ª), p.13.

125 Algunos títulos son: "La guerra del opio", "Destacamento femenino rojo", "Mar azul y corazón rojo",

"La muchacha de la comuna popular", "Siguiendo las huellas", "Carta del Vietnam del Sur", y la foto-novela "Lei Fêng".

126 q.v.: "Los comics de Mao", de NEBIOLO, Gino; CHESNEAUX, Jean y ECO, Umberto, Eds. (T.O.: "I fumetti di Mao". Roma: Casa editrice Gius, Laterza & Figli Spa, 1971). Ver. castellana de Jaume Forga. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1976, p.273.

127 UMBERTO ECO en: "Cautelosa aproximación a otros códigos", del libro "Los comics de Mao": op. cit., p.273.

128 GINO NEBIOLO así lo refiere en la introducción al libro "Los comics de Mao": op. cit., p.XIII.

129 JEAN CHESNEAUX en: "Los comics chinos considerados como contra-cultura" del libro "Los comics de Mao": op. cit., pp.263-264.

ABRIR EL APARTADO 3 1ª PARTE

