

# Funcionamiento semiótico de las representaciones figurativas

Pilar M.<sup>a</sup> DOMÍNGUEZ TOSCANO

## RESUMEN

*Mientras Peirce reconoce la presencia activamente referencial del «objeto» absoluto como límite semiótico, Eco (1988) propone erradicar el problema del referente, cuya incursión en la teoría de los códigos degenera en la «falacia extensional». Dada la insoslayable apelación de la figura a su significado, la autora plantea que la problemática de la significación artística no podría resolverse apartando el horizonte del sentido, en tanto que éste no sólo justifica el funcionamiento de la forma significante: también determina su naturaleza semiótica.*

*La originaria vinculación del significante mental figurativo respecto a su significado no le convierte en instrumento rígido e inadecuado para el juego combinatorio del pensamiento. Al contrario: su invocación insistente al sentido arraiga en la figura -y en el icono- como enclave de transgresiones al mecanicismo de los lenguajes culturales en que indefectiblemente ingresa.*

## ABSTRACT

*While Peirce admits the presence actively referential of the absolute object as a semiotics limit, Eco (1988) proposes to eradicate the problem of the referent, whose incursion in the theory of codes degenerates into the «extensive fallacy». Due to the undeniable call of the figure on its significance, the author proposes that the artistic significance would be unable to resolve itself if one keeps apart the horizon of the sense, as this one does not only justify the functioning of the significant form, but also establishes its nature.*

*The original link of the mental representational significance with regard to its signification does not transform it in a rigid and inappropriate instrument for the combinatorial play of thought on the contrary. its insistent invocation to the sense strengthens in the figure —an the icon— as an enclave of the transgressions to the mechanisms of the cultural languages in which it enters unfaillingly.*

## PALABRAS CLAVE

*Representación, figuración, análisis semiótico.*

## KEY WORDS

*Representation, figurative, semiotic analysis.*

## 1. INDUCCIONES NATURAL Y CULTURAL EN EL RECONOCIMIENTO ICÓNICO. DISCUSIÓN

Antes de encuadrar desde las ópticas de Eco y Peirce una reflexión sobre el comportamiento semiótico de las representaciones figurativas, es preciso admitir que, al menos en nuestra cultura occidental, la apreciación de lo no figurativo requiere cuotas de aprendizaje visual mayores que la apreciación de lo figurativo. Cabría distinguir, pues, la acción de dos paradigmas culturales diversamente relacionados: uno, que perdura y consolida la sistematización epistémica supuestamente inducida por el reconocimiento icónico; otro, que amplía el universo del establecimiento de vínculos entre el discurso virtual (el «referente» de Odgen y Richards o el «objeto» de Peirce) y la materia significativa, más allá del recurso a la figura. Pero la razón por la que los sujetos adoptan fácilmente el primero y necesitan, en cambio, un adiestramiento específico para asumir el segundo parece apuntar hacia la dirección de las disposiciones naturales. Recluir la problemática del iconismo —y la atracción que el icono ejerce— en el ámbito del predeterminismo cultural, se invalida como explicación: no puede dar cuenta de las diferencias en la facilitación de funciones evocadoras que a una y otra actitud «culturalmente determinada» corresponde, en sujeto potencialmente sometidos a ambas.

Además, las propiedades designativas del icono parten de pertinentizar rasgos o asumir aquéllos considerados pertinentes, por garantizar la reconocibilidad del objeto representado. Pero, al mismo tiempo, la sustancia material incorpora segmentos de significación imprevisible que *desvirtúan* (o enriquecen, según se mire) la atribución pretendida, y convierten al icono en entidad autoexplicativa en cuanto a forma. Esta doble condición (nominativa y auto-descriptiva) traduce de hecho una diversificación múltiple en planos de contenido, de los cuales sólo uno —el más elemental— obedece a criterios de tipificación culturalmente establecidos.

Así, que «el juicio de semejanza se pronuncia a partir de criterios de pertinencia establecidos por convenciones culturales»<sup>1</sup> (Eco, 1988) es cierto sólo como operación aplicada a consolidar socialmente pautas de reconocimiento

<sup>1</sup> Eco, U. (1988): Tratado de semiótica general, Barcelona, Lumen, p. 289.

icónico vigentes a nivel perceptivo, incluso fisiológico (los fenómenos de reforzamiento de contornos, por ejemplo, proporcionan fundamentos a la más básica fórmula de esquematización con efecto representacional, fundamento que la cultura ratifica pero no crea).

## 2. EL MÁGICO PODER DE LA FIGURACIÓN

Encontramos un ejemplo para ilustrar estos planteamientos al recordar, con Hauser, que el movimiento iconoclasta no constituía, esencialmente, una reacción antiartística: la tendencia contraria al arte «en sí misma era una corriente subterránea y relativamente de poca importancia en el conjunto de los motivos, y quizá la menos significativa»<sup>2</sup>. Ni en su más violento clímax, la virulencia persecutoria alcanzó a la figura puramente decorativa: la iconoclasia se dirigía contra la imagen de contenido religioso, no contra la figuración en sí. Incidiendo en la propagación del movimiento iconoclasta, subyacía cierta justificada aversión contra las imágenes, insuflada por el culto idolátrico y pagano en que degeneró la adoración de iconos religiosos.

Por otra parte, tengamos presente la animista tendencia infantil a conferir facultades humanas a objetos y figuraciones de objetos; así como la cantidad de rituales supersticiosos que utilizan representaciones del individuo al que se pretende beneficiar o perjudicar mediante tales prácticas. Incluyamos en este apartado la sobrecogedora fascinación que el icono, depositario de fuerzas supraterráneas, ejercía en el arte totémico, tribal y mágico de las culturas primitivas. Fischer observa cómo la era del tecnicismo alienante no sólo no ha conseguido erradicar, sino que ha exacerbado un nostálgico apego a ese aura misteriosa que rodeaba al arte en su origen: «La función mágica del arte ha desaparecido desde hace tiempo y sus formas se han adaptado, tras dura lucha, a las nuevas situaciones y exigencias sociales. Sin embargo, el fantasma de la magia prehistórica ronda todavía en la poesía y la música modernas ... la especialización y la diferenciación infinitas de la moderna sociedad burguesa, han dado lugar a una verdadera nostalgia por los "orígenes", de una unidad que se basta a sí misma»<sup>3</sup>.

Estas observaciones ponen de manifiesto variantes de una espontánea tendencia a transferir a la forma representante propiedades del contenido representado, adjudicando a la figura funciones que en modo alguno puede desempeñar. Desde esta perspectiva, la incorporación de estados del mundo a las unidades de lenguaje que los refiere concierne directamente al funcionamiento

---

<sup>2</sup> HAUSER, A. (1976): *Historia social del arte y la Literatura*, Madrid, Labor, p. 177.

<sup>3</sup> FISCHER, E. (1989): *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, p. 197-198.

semiótico de ese lenguaje, no sólo a una hipotética metafísica del referente. Las *condiciones de verdad* (que Eco asigna unívocamente a lo que llama «Semántica Extensional») incumben directamente a la propia estructura de la significación, como horizonte referencial activamente presente en las estipulaciones semióticas que suscita.

### 3. LA FALACIA INTENSIONAL: CRÍTICA A LA EXCLUSIÓN DEL HORIZONTE REFERENCIAL COMO CATEGORÍA SEMIÓTICA

La denominada por Eco<sup>4</sup> «falacia referencial» (perniciosa influencia del problema del referente sobre la teoría de los códigos) procede de creer que la función semiótica se sustenta con independencia de los estados del mundo a los que alude. Nadie niega el carácter netamente instrumental de los códigos convencionalmente instituidos (sobre todo si hacen corresponder arbitrariamente articulaciones formales a significados continuos, segmentados al efecto). Tal arbitrariedad en la articulación preserva a esos significantes de estar sometidos de algún modo a «sus» significados (y a la inversa): en tanto que formas vinculadas mediante correspondencia aleatoria a aquello que refieren, se justifican por sujeciones puramente funcionales que no afectan a su naturaleza. Pero cuando la forma significativa se ajusta a alguna propiedad objetiva del significado (aunque la capacidad de tal propiedad para aludir metonímicamente al referente se deba a una decisión cultural), el desempeño del significante trasciende al mero dispositivo instrumental.

El hecho de que la representación figurativa aparezca (en alguna medida, aunque sea una medida convencionalmente establecida) *motivada* por la estructura del contenido y semejante a él, le hace entrar en la suposición de estar sometida a éste, con un sometimiento incurso en su propia naturaleza, no sólo en su función.

Si «la falacia referencial consiste en suponer que el significado del un significante tiene que ver con el objeto correspondiente»<sup>5</sup> (Eco), la teoría de los códigos cae en una «falacia extensional» cuando no renuncia a reconocer «a la extensión como una de sus categorías»<sup>6</sup> (Eco). Pero si aceptamos la propuesta del mismo autor para admitir que «la semiótica no es sólo la teoría de cualquier cosa que sirva para mentir, sino también la de cualquier cosa que sirva para hacer reír o para inquietar. Y esa definición abarca la serie entera de los len-

<sup>4</sup> Eco, U.: Op. cit, p. 110.

<sup>5</sup> Ibid, p. 112.

<sup>6</sup> Ibid, p. 113.

guajes naturales»<sup>7</sup>, entonces el peligro de incurrir en la supuesta falacia extensional afecta también a las representaciones figurativas.

A tenor de estas consideraciones, cabría plantear la posibilidad de caer en una falacia intensional si se pretende conceder al instrumento de significación un poder autojustificativo, como una *fuerza social* por sí misma validada. En tal caso, habríamos liberado al término/referencial «de toda clase de hipotecas referenciales»<sup>8</sup>, pero también le habríamos arrancado su razón de ser.

#### 4. SEMIOSIS ILIMITADA EN PEIRCE Y ECO

Sirva para ilustrar este punto la distinción entre «semiosis ilimitadas» tal como Peirce y Eco las plantean. Peirce introduce la deslumbrante imagen de una serie representacional como concatenación infinita de significantes que interpretan al precedente (y del que actúan como interpretantes) en inagotable aproximación a su *objeto* (significado). Dice: «El objeto de la representación no puede ser sino una representación de aquello cuyo interpretante es la primera representación. Pero podemos concebir una serie infinita de representaciones —cada una de las cuales representantes de la que la precede— que tenga un objeto absoluto por límite»<sup>9</sup>. Eco se lamenta de que Peirce, en esta descripción, aún otorgue valor decisivo al objeto, pero se deja fascinar por la seductora imagen de una semiosis ilimitada (signo que genera a otro signo y éste a otro, hasta el infinito) cuando afirma: «una unidad cultural no pide nunca que se la sustituya por algo que no sea una entidad semiótica, sin por ello exigir que se la explique mediante una entidad platónica ni en una realidad física. *La semiosis se explica por sí misma*»<sup>10</sup>.

Hay un matiz que puede ser importante: la cadena de incesantes desplazamientos interpretativos se presenta, en Peirce, como una explicación que se enriquece y ajusta infinitamente, absorbiendo fragmentarias versiones de signo en signo; una especie de propagación o regresión ilimitada, lineal (tendente a un «objeto absoluto»), constituida por interpretantes enlazados, de coextensivo contenido, como eslabones o peldaños en serie organizada. La imagen que Eco deja traslucir es la de un círculo impenetrable («la semiosis se explica por sí misma»). Intromisiones del valor referencial (el referente en cuanto a tal), aparte de

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 117.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 121.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 124.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 124 (cursiva del autor).

innecesarias para justificar la existencia y funcionamiento del código, desvirtúan la pureza instrumental de éste.

En el marco de nuestra reflexión, la imagen de la insoluble circularidad en que deviene el problema fundamental de la significación reaparece como insistente trasfondo de aspectos aparentemente diversos: ambigüedad y definición expresiva, en opositiva simbiosis; el arte como afirmación y negación de su condición objetal; sometimiento a la necesidad proyectiva y liberación en la construcción estética (o liberación en la emanación proyectiva y sometimiento al orden estético); acto y potencia, en paradoja irreductible. Pero la autoexplicativa impermeabilidad de la semiosis ilimitada de Eco aparta de sí toda preocupación acerca de la hipotética influencia del horizonte referencial en el propio desenvolvimiento semiótico. La circularidad de algunos de los problemas planteados procede de afirmar *la indeseable insuficiencia del objeto artístico en cuanto a representación* (que aspira a ser presencialización de un «objeto absoluto»), *aunque suficiente en cuanto a presentación* (autonomía material).

Bajo este conjunto de observaciones subyace la consciencia de que el signo no puede ser más que signo, incapaz de encarnar y—en su propia sustancia—transmitir el significado aludido. Pero Eco propone a la teoría de los códigos no reconocer el disolvente influjo que —supone— ejerce el poder referencial, gravitando sobre el signo como una apelación frustrada: conmina a un conformismo con la dimensión puramente mecanicista y utilitaria, al hacer consistir la naturaleza del código en su función.

La perspectiva aquí adoptada parte de una toma de consciencia similar: las formas no «atrapan» a «sus» contenidos, ni los contenidos agotan a «sus» formas, pero esta condición no convierte al lenguaje en entidad autosuficiente, legitimada en su operatividad procedimental. Perdida toda sujeción a los significados, el perfecto engranaje programado para producir —pero no para producir por y para algo— degeneraría en automatismos irreflexivos, próximos al «pensamiento impensado» de Arnheim.

## 5. CONVENCIÓN Y FIGURACIÓN

### 5.1. Pensamiento figurativo: ¿significantes articulados a sus significados?

El problema de la relativa articulación entre forma y contenido correspondientes a la misma unidad representacional aflora invariablemente en algunas concepciones jerárquicas del pensamiento; concretamente, en aquellas que

conceden a las operaciones que se verifican con significantes «diferenciados» de sus contenidos una ductilidad superior y más adecuada al pensamiento abstracto que los significantes figurativos, «articulados» a sus significados y sólo útiles para el pensamiento concreto. Tales concepciones implican un modelo de filiación de los representantes formalmente autónomos, superiores, respecto a los representantes «indiferenciados», más primitivos e inferiores.

En su exposición sobre las praxias, Piaget (1960) incide en las relaciones entre los aspectos *figurativo* y *activo* del pensamiento, subrayando la actividad como condición sine qua non para la ocurrencia de operaciones inteligentes, en tanto que sus productos no son copias, acrílicas acomodaciones (véase Pinol-Douriez, p. 30). Esta distinción, al ser adoptada por otros autores (Ajuriaguerra —1967—, Hatwell —1966—, etc) adquiere un giro netamente opositivo que Pinol-Douriez juzga criticable.

El posicionamiento de la citada autora, en suma, plantea sustituir la dicotomía *operativo-figurativo* por la de *asimilación-acomodación*. Y utiliza argumentos convincentes: rechaza que se convierta en opositiva la distinción entre dos términos de los cuales «el primero (operación) incluye al segundo (figuración). En la operación, actividad esencialmente asimiladora, necesariamente están incluidos los procesos figurativos: una operación que no transforme un objeto (lo que supone una acomodación figurativa) y no suponga la construcción de un nuevo objeto (expresándose en un significante “figurativo”) corresponde a un concepto vacío»<sup>11</sup>.

Puesto en correlación con la fijación situacional con que Lorenzer (1976) caracterizaba a los representantes inconscientes, el argumento de Pinol-Douriez puede todavía suscitar problemas. En efecto: si los significados (connotaciones vivenciales) se articulan indisociablemente a las figuras que los representan, difícilmente puede ser «la operación... independiente de cada figura particular» (Piaget, 1945)<sup>12</sup>, y difícilmente puede darse el desprendimiento necesario para una manipulación libre y combinatoria de los objetos semióticos.

Es posible que estemos afrontando un falso problema: los representantes inconscientes de Lorenzer sólo alcanzan estatus simbólico cuando acceden a la consciencia. Ya suponíamos (evolución de las resonancias connotativas del símbolo) que éste, ya consciente, se inserta en dinámicas de desconnotación y reconnotación que, en definitiva, subrayan la condición relativamente «autónoma» del símbolo respecto a sus particulares significados originarios, al tiempo que traduce su tendencia a revestirse incesantemente de nuevas coberturas semánticas. De

---

<sup>11</sup> PINOL-DOURIEZ, M. (1979): La construcción del espacio en el niño, Madrid, Pablo del Río, p. 31.

<sup>12</sup> PIAGET, J. (1945): p. 259, citado por Pinol-Douriez (op. cit).

ese modo, se compatibilizan las características presentacionales del símbolo figurativo como expresión idónea de la vida emocional (Langer) con su cualidad «lingüística», en tanto que vehículo independiente de fijaciones particulares.

## 5.2. ¿Carácter instrumental de las unidades semióticas? figuración y relación con el marco referencial

Eco no evitó la tentación de atenuar la naturaleza de «abstracción metodológica» que atribuye a la unidad cultural (contenido *denotado* por un signo) concediéndole cierta materialidad. Quedan de ese modo en abstracciones «materializadas», «por el hecho de que la cultura continuamente traduce unos signos en otros, unas definiciones en otras, palabras en iconos, iconos en signos ostensivos ...; nos propone una cadena de unidades culturales que componen otras unidades culturales»<sup>13</sup>. Procura así establecer para los códigos una teoría estructural exenta de servilismos referenciales.

El problema surge porque, incluidos en el alcance de tal teoría los lenguajes naturales y estéticos (como, por otra parte, él propone) no pueden éstos renunciar a justificarse a instancias del *referente* que los propicia y al que se remiten. Hasta tal punto la creación artística de significantes figurativos los vincula teleológicamente a determinados significados (de cualquier índole, incluso «microestructural», como imagen anticipatoria de un efecto textural pretendido) que las formas se acomodan al marco referencial, al menos tanto como a las previas condiciones de significación con garantizado poder explicativo. Es por ello que el proyecto de formalización artística debe obedecer a dos mandatos por principio discrepantes: 1) la inclusión de unidades culturales insertas en el uso comunicativo y social del lenguaje (como nudos reticulares recíprocamente interpretativos). «De la misma manera que Apel habla de comunidad de comunicación, puede hablarse de comunidad de representación. Semejante comunidad está trazada ... por el horizonte de figuras en el que cada una concreta alcance su sentido» (Valeriano Bozal)<sup>14</sup>.

2) La transgresión de todo predeterminismo cultural, saltando fuera de las concatenaciones semánticas aseguradas por los lenguajes vigentes. Dice V. Bozal: «Ese que llamo gozo estético surge en la novedad no de la cosa sino de la figura, pues con ella se produce también la novedad de una articulación no prevista y, así, de un mundo inédito que afecta ahora a mi sensibilidad»<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> ECO, U., (1988): Tratado de Semiótica General, p. 124.

<sup>14</sup> BOZAL, Valeriano (1987): Mímesis: las imágenes y las cosas, La Balsa de la Medusa, Madrid, p. 25.

<sup>15</sup> Ibid, p. 30.

Otra —también— oposición entre *originalidad* y *comunicabilidad*, en tanto que propósitos que deben ser en la obra conciliados. Paralelamente a la pugna entre conservadurismo y renovación, que es recogida por Fischer en estos términos: «Expresar la experiencia subjetiva en un lenguaje tan subjetivo que todas las convenciones resulten destruidas y que toda comunicación con el prójimo resulte imposible es algo contrario a la función de la poesía»<sup>16</sup>.

Es posible que el impulso de violar los principios semióticos imperantes esté previsto por la propia estructura del principio. Aunque sea por exclusión, el ámbito de los significados imprevisibles queda negativamente instaurado en el momento de instituirse los significados previsibles por efecto de la función semiótica. De ese modo, la propia convención delinearía presupuestos generativos de «lo original». En este caso, la obra o el elemento original de la obra no requeriría para su constitución más que aplicar un sistemático apartamiento del orden autoexplicativo, categórica negación de toda regla que deviene en sometimiento a una regla ulterior. Así, el paso transgresor no apunta a horizonte referencial alguno: nace del mecanismo lo mismo que el movimiento destinado a conservarlo.

Recordemos los cuadros computadorizados de artistas que, principalmente en la década de los 60, se dedicaron a aplicar los preceptos de la estética de la información. Programaban sus obras como producciones materiales de las fórmulas de Bense o Moles, introduciendo la previsible imprevisibilidad en los movimientos controlados «por azar»: el apunte novedoso, la cesión al desorden formaba parte correctamente integrada en el orden minuciosamente calculado; así, el desorden no apuntaba a otro distinto criterio de orden. (A propósito: pronto los artistas manifestaron su desconfianza por esta ingeniería de la estética matemática, si bien Nake —1974— opina que permitió limpiar al arte de este siglo, excesivamente subjetivo y elitista, de su hipoteca emocional. Véase Schuster y Beisl, 1982).

Pero no cabe duda de que el salto auténticamente original (desde el punto de vista del proceso creador e independiente de la efectividad del producto definitivo) se segrega de la red de interpretaciones consecutivas para propugnar nuevas condiciones de significación, instituidas esta vez por el «*objeto absoluto*» —Peirce— (a cuya «materialización» aspira). Esa pretendida materialización traduce una voluntad de conferir presencia palpable (en potencia), aunque de hecho quede en mera representación sustitutiva (acto): primer eslabón de otra «autoconfinada» cadena semiótica.

<sup>16</sup> Fischer, La necesidad de arte, p. 20.

### 5.3. El icono como signo cultural y como signo natural

Es preciso discernir en la obra (como artefacto susceptible de utilización semiótica) aquello que fácticamente es de aquello que pide ser. El primer aspecto engloba su empírica materialidad y el sistema semántico que la cultura, predominante, le hace corresponder. El segundo aspecto habla de supra-dimensión móvil, sólo subjetivamente marcada, difícilmente intercambiable, intransmisible pero real. Con una realidad vivencial capaz de justificar la existencia de la obra (para el creador) y el goce contemplativo (para el espectador).

Cabe distinguir en la atracción que todo icono ejerce un factor que algo tiene que ver con lo comentado. Ese factor actúa como agente facilitador del reconocimiento y se beneficia de las expectativas perceptuales delineadas por previas experiencias, y por la labor segmentadora con que la cultura segrega los conceptos que define. V. Bozal define esta operación como «reconocimiento de identificación», en cuyo caso «mi papel queda reducido al de intérprete de la comunidad, el sujeto de la representación se disuelve en la intersubjetividad que me ha proporcionado los significados que debo usar, a los que me acojo»<sup>17</sup>. Y aclara: «Entiéndase bien que no afirmo aquí que actúe como si no existiera en cuanto sujeto empírico o técnico, como sujeto psicológico u óptico, sino que actúa *como si no existiera en cuanto sujeto de representación*»<sup>18</sup>.

En la obra citada («Mímesis»), Bozal enfoca esta problemática desde un ángulo esclarecedor. Al establecer diferencias entre el reconocimiento de identificación y el que llamaríamos «de atención», Bozal subraya la doble condición del icono en cuanto a objeto de conocimiento. Sólo una selección de rasgos del objeto son considerados pertinentes a efectos de identificación. No obstante, la sustancia física del icono incorpora inevitablemente cualidades imperinentes, accesorias, que incluso perturban la claridad y univocidad de la información. Este fenómeno, que, para V. Bozal, «permite explicar el éxito y la supremacía del lenguaje verbal sobre el icónico»<sup>19</sup>, en el reconocimiento de identificación, destaca paralelamente las ilimitadas posibilidades propicias a la atención. En este terreno, el predominio del icono sobre la palabra es evidente: permite el detallado examen que singularice al objeto extrayéndolo de su clase homogeneizada (la inclusión en una categoría opera como etiquetaje identificador), con lo que el sujeto regula su actividad contemplativa, no conducida ya por los criterios intersubjetivamente válidos (validados).

<sup>17</sup> BOZAL, V., op. cit. p. 32.

<sup>18</sup> Ibid, p. 33 (cursiva del autor).

<sup>19</sup> Ibid.

Esa cuota necesariamente concedida a la participación del referente como instancia significadora incorpora la dimensión extensional, con derecho propio, a las estructuras de significación. La falacia extensional deja de serlo si, junto a las clasificaciones preceptivas y los juicios propiciados por el código, admitimos la función rectora que los subjetivos significados desempeñan en la apreciación y «traducción» del símbolo. Esta adhesión al cambiante sentido (independientemente de que la forma creada u observada permanezca «encadenada» a su sustancia física y cultural) añade a la obra un nuevo estatuto de credibilidad y, desde luego, encuentra en la elección por manifestarse mediante sistemas no codificados (como la expresión plástica) un testimonio. En efecto: el pintor que diseña un icono estudia el conjunto de propiedades del referente tanto como la representatividad de tales propiedades y su potencial de transmisión.

La intención que conduce la presente reflexión pretende rescatar el tradicional concepto del icono artístico como signo «*natural*»... en cuando al fin que motiva su configuración. El creador, pues, se esfuerza por apresar cualidades del referente, como emanaciones que están siendo en la creación corporeizadas. Una especie de iconofilia que parece ser tendencia generalizada en el enjuiciamiento estético, la proyección pseudo mágica y animista con que el niño participa en la representación figurativa, la virulencia de los movimientos iconoclastas son hechos que se explican como producto de arraigadas creencias en que facultades del «objeto absoluto» pueden ser transferidas al ejemplar que lo interpreta. Sin que ello obste para aceptar la objetiva realidad utilitaria del icono, su función mediadora cuya efectividad depende, en buena medida, de las específicas y relativas coordenadas del sistema social en que indefectiblemente ingresa.

En suma: por activar una estructura perceptiva similar —en algún aspecto— a la que activaría el objeto aludido (capacidad para evocar experiencias significativas), por contener metafóricamente propiedades coextensivas a las que instruyen el reconocimiento (capacidad para transmitir o custodiar poderes propios de lo representado), por su unicidad dentro de la serie de figuras correspondientes a una misma clase (capacidad para emanciparse de la elemental condición sígnica en la autonomía de su sustancia física), el icono ocupa un lugar privilegiado en nuestra vida perceptiva, semiótica y estética.