

ABSTRACT

I am interested in evaluating the argumentative steps made by Umberto Eco, in order to redress the issue of likeness and iconism: this special subject starts a debate which will be developed throughout the 70's, all around Eco's observations on the actual determination of iconic signs, which reappears mainly in his latest semiotic work, Kant and the Platypus (1997), not without the restitution of some theoretical, and ultimately, dogmatic, positions. I wish to indicate these very assumptions, as demarcatory of the historical conditions of the semiotical approaches towards communications, and some of these results on the problem of iconism. To justify my own reservations on the ways to conceive the iconical aspects of meaning, sub specie semioticae, I wish to address Eco's points in the discussions on the originally perceptual aspects of iconicity.

José Benjamim Picado é Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com trabalho sobre os fundamentos lógicos da filosofia da linguagem e da semiótica do pragmatismo. É coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Seu tema de interesse mais recente é o do debate acerca do estatuto teórico do iconismo, na semiótica e na filosofia da linguagem contemporânea. Sobre estes temas publicou os seguintes artigos: "Linguagens da arte e gramáticas da comunicação" em *As Formas do Sentido* de Monclar Valverde (ed.) (Rio: DP&A, 2002, 65-76); "Da Decifração à experiência da significação: os percursos da linguagem nas teorias da comunicação" em *Tensões e Objetos da Pesquisa em Comunicação* de Maria Helena Weber, Ione Bentz, Antonio Hohrfeldt (eds.) (Porto Alegre: Sulina 2001, 235-250); "O Ordenamento da semelhança: matrizes da crítica pré-semiótica da arte", *Textos de Cultura e Comunicação* 41 (2000), 89-98.

E-mail: benjamin@ufba.br

EL IRRESISTIBLE PODER DEL HIPOÍCONO EN LA VIDA COTIDIANA

FERNANDO ANDACHT

1. INTRODUCCIÓN: ELEMENTOS PARA CARACTERIZAR EL CUERPO DEL ÍCONO

El núcleo teórico de este trabajo se relaciona con la cualidad semiótica encarnada en alguna materia llamada "hipoícono" (*hypoicon*) por Peirce (CP 2.276),¹ que es el signo que funciona por su semejanza con su objeto, cuando se lo considera en su manifestación real y concreta. Parecería no haber nada notable o digno de mención en tal circunstancia, pues de acuerdo con la "regla de instanciación" (Liszka 1996: 46),² todo signo debe manifestarse para poder funcionar como tal, ya sea como ícono, indicio o símbolo. No obstante, dicha consideración es útil para explorar "la función epistémica de los signos icónicos", para usar la justa descripción de Ransdell (1979) sobre la peculiar clase de efecto revelador involucrado en esta clase de acción signíca o semiosis cualitativa materializada. Esto puede aportar beneficios inesperados en conexión con dos aspectos no tan discutidos de la semiótica peirceana: uno es su análisis de la imaginación humana, tanto en la vida cotidiana como en un asunto tan especializado como el arte.

En su descripción de "la imaginación pragmática", Alexander (1990: 325) sostiene que lo que redime el pragmatismo de Peirce, James, Mead y Dewey del positivismo es su afinidad teórica con "las dimensiones creativa,

temporal y experimental de la experiencia”. Deseo extraer algunas de las consecuencias de la tesis de Alexander, que comparto, a saber: la atribución a esta corriente filosófica no sólo de la conjunción del significado y de la acción, sino también “un reconocimiento de la importancia de una modalidad de comprensión por la cual lo real fue reinterpretado y reconstruido a la luz de lo posible” (Alexander 1990: 325).

Para llevar a cabo este propósito me basaré en el análisis de la iconicidad hecho por Ransdell en dos artículos pioneros, en los cuales discute en detalle las implicaciones teóricas con respecto al hipoícono en la semiótica (Ransdell 1979, 1986). Luego voy a considerar un relato de Borges (1980) y un conocido análisis iconográfico de Panofsky (1980), en los que se vuelve aparente el mecanismo teleológico según el cual evolucionan o crecen los signos. Deseo exponer las muchas posibilidades contenidas en el análisis de la relación de semejanza propuesto por Peirce en esta era de lo audiovisual.

2. EL IRRESISTIBLE PODER DEL HIPOÍCONO EN LA VIDA COTIDIANA

El modo peculiar de revelar la realidad propia de los hipoíconos es sucinta y acertadamente descripto por Ransdell (1986: 50) como la

función distintiva [...] de volver a sus objetos inmediatamente disponibles, tal como estos son en sí mismos, en este o en aquel respecto (quizás hasta en todos sus aspectos), lo cual es una función bastante diferente de aquella que es realizada por los signos indiciales o simbólicos.

Para revisar el análisis de la iconicidad peirceano, me ocuparé de una noción algo inesperada en la obra del científico y lógico norteamericano, a saber, el concepto de “sueño” tal como aparece en varios de sus textos. Una rápida búsqueda en la edición electrónica de los *Collected Papers* nos muestra que el término sueño es empleado de dos maneras por Peirce,³ si se deja de lado el sentido literal de la palabra, es decir, el nombre del acto fisiológico que ocurre al dormir e incluso mientras estamos despiertos. Por otra parte, hay un uso común, una suerte de metáfora muerta empleada para describir lo que se estima como ilusorio o falso, como cuando decimos que los planes o proyectos de alguien no son más que “un sueño”, en alusión a que tales planes no tienen una base fiable. En estos contextos, es legítimo sustituir la palabra “sueño” por “fantasía” o por su forma adjetival, “fantástico”. No me ocuparé aquí del sentido trivial de este término. Por otra parte, hay un empleo metafórico de “sueño” que sí es relevante para mi investigación; tiene que ver con

una noción técnica de la semiótica: me refiero al cualisigno, la clase de signo que es “el ícono propiamente dicho”.

Analizaré brevemente algunas de las instancias donde Peirce usa el término “sueño” para describir el modo específico de funcionamiento icónico, y también la relación entre la categoría de la primeridad y las otras dos que conforman la base faneroscópica de la semiosis. Existe un caso interesante donde “sueño” es empleado en una especie de sentido intermedio, i.e., ni del todo técnico, ni tampoco cotidiano. En el ejemplo de Peirce se puede apreciar qué puede haber atraído su atención hacia el uso especializado: “La realidad de las cosas consiste en su forzarse persistentemente ante nuestro reconocimiento. Si algo no posee tal persistencia eso es un mero sueño. La realidad, pues, es persistencia, es regularidad” (CP 1.175).

Precisamente, la noción de hipoícono es una conjunción de tal insistencia —su aspecto de sinsigno— y de una naturaleza similar a la de un sueño, su aspecto de cualisigno. La expresión de Peirce (CP 8.104) “imagen insistente”⁴ pone de manifiesto los dos aspectos relacionados: el aquí y ahora propio de la resistencia material, que forma parte del encuentro singular entre dos elementos, y la dimensión imaginaria, que es concebida como la dimensión puramente cualitativa de esta clase de signo. Como ejemplo del uso más técnico de “sueño”, recurro a un pasaje textual donde Peirce nos da una elaborada descripción alegórica del trabajo coordinado de las tres categorías faneroscópicas en el proceso de semiosis.

Hay pocas cosas más norteamericanas que el pastel de manzana. De este presupuesto cultural se vale Peirce porque, para “examinar la idea de generalidad” (CP 1.341), elige un recurso sintáctico no muy común, a saber, iniciar con una oración en voz pasiva una receta de este postre tan propio de los Estados Unidos: “Un pastel de manzanas es deseado”.⁵ La sintaxis marcada destaca el gusto colectivo o general (en Estados Unidos) por este pastel; es como si el lógico dijera: es perfectamente normal que cualquiera lo desee. Luego llega una afirmación enfática y algo contraintuitiva: “nosotros raras veces, probablemente nunca, deseamos una cosa individual única”. La explicación que Peirce ofrece para este aserto paradójico es que el deseo está conectado con el placer, y este “en sí es una cualidad”. Desde el punto de vista categorial, nos encontramos aquí con primeros (*firsts*) puros, con cualisignos, que, como tales, son del todo diferentes de las experiencias limitadas, singulares, en las que sí sentimos el placer real de comer cierto pastel de manzanas concreto, en algún lugar, y en algún momento específico. Lo crucial para nuestro placer como potenciales consumidores de esta clase de pastel es nuestra capacidad, escribe Peirce, de “imaginarlo”, y lo mismo vale para la cocinera a quien se le ha pedido que prepare esta clase de pastel. Lo esencial entonces es que tanto quien consume como quien cocina tengan este “sueño”:

Lo que [la cocinera] desea es algo de cierta cualidad; lo que ella debe tomar es esta o aquella manzana en particular [...]. A lo largo de todos sus procedimientos ella va en pos de una idea o sueño sin ningún aspecto específico de ser esto o aquello [*thisness or thatness*] —o, como decimos, *haccedad* [*hecceity*]⁶ propia, pero este sueño que ella desea realizar en conexión con un objeto de la experiencia, que como tal, efectivamente posee *haccedad* [...]. El sueño en sí mismo no tiene una terceridad manifiesta; es, por el contrario, del todo irresponsable; es lo que se le antoje ser. (CP 1.341 y 1.342)

Impreciso como parece, este sueño desempeña un papel central en nuestra vida, pues funciona como una visión orientadora en la conexión entre el acontecimiento singular, irrepetible, y la regla general, que rige por un extenso período de tiempo como un tipo de norma culinaria (en este caso particular). Así el drama de nuestra vida transcurre sobre un escenario sólido, y obedece a la triple unidad clásica así como a las pautas del director escénico, pero se desarrolla del modo en que lo hace bajo el intangible poder sugestivo de nuestra fantasía creadora.⁷ Es cierto que nunca manipulamos cualidades sino manzanas tangibles, como la cocinera en el ejemplo de Peirce, pero de no ser por este sueño que ella persigue, uno que se asemeja o es idéntico al sueño de quien desea que sea cocinado un pastel de manzana y por eso lo pide, nunca disfrutaríamos de la deliciosa textura de esta postería.

En un contexto diferente, Peirce (CP 3.459) llega a describir el elemento simbólico por antonomasia, el verbo, por medio de esta noción tan vaga: “por sí mismo [un verbo] tan sólo significa un mero sueño, una imaginación separada de cualquier ocasión particular. Suscita en la mente un ícono”. Este poder verbal de acarrear íconos es lo que nos ayuda a dar forma de algún modo a nuestra vida, un poder que el semiótico describe gráficamente como la capacidad onírica de los símbolos, cuando estos son separados analíticamente de los índices: “Un significado es las asociaciones de una palabra con imágenes, su poder de suscitar sueños (*its dream exciting power*)” (CP 4. 56).

Otro ejemplo interesante en el que Peirce recurre a la imagen del sueño para analizar la acción de los íconos en relación con la categoría de la primeridad es una descripción de la clase de objeto que viene más fácil a la mente cuando se piensa en la relación de semejanza entre un signo y su objeto, exista este último o no, sobre la base de algún rasgo inmanente o cualidad del signo. Peirce nos ofrece una sugerente descripción de la experiencia de quedar tan absortos en la contemplación de una pintura, que terminamos atrapados en un sueño:

Denomino a un signo que representa algo sólo porque se le asemeja, un ícono.

Los íconos sustituyen tan completamente a sus objetos que se distinguen ape-

nas de ellos. [...] Así al contemplar una pintura, llega un momento en el que perdemos conciencia de que no es la cosa; la distinción entre lo real y la copia desaparece, y es durante ese momento un puro sueño, ninguna existencia en particular, y no obstante tampoco general. En ese momento estamos contemplando un ícono. (CP 3.362)

El debilitamiento de la frontera entre la ficción y la realidad, en el episodio relatado, es una experiencia muy familiar de la cultura contemporánea: ¿quién no ha quedado del todo absorto mientras miraba un film, en una oscura habitación colectiva similar a un gran vientre? Así nos encontramos con un elemento que se halla en la base teórica de la distinción entre el ícono propiamente dicho, concebido como un elemento cualitativo e intangible de la teoría semiótica, y su instanciación material, el “hipoícono”, según se lo define formalmente a continuación:

Pero hablando estrictamente, incluso una idea, salvo en el sentido de una posibilidad, o primeridad, no puede ser un ícono. Sólo una posibilidad es un ícono puramente en virtud de su cualidad; y su objeto sólo puede ser una primeridad. Pero un signo puede ser *icónico*, es decir, puede representar su objeto principalmente por su similitud, no importa cuál sea su modalidad de ser. Si se requiere un sustantivo, un representamen icónico puede llamarse un *hipoícono*. Cualquier imagen material, como una pintura, es en gran medida convencional en su modalidad de representación; pero en sí misma, sin una inscripción o etiqueta, puede denominarse un *hipoícono*. (CP 2.276, énf. orig.)

La cuestión de lo corpóreo del signo de semejanza o hipoícono no es un dato trivial; su materialidad le permite circular y viajar a través del tiempo, en una comunidad sin límites precisos, al decir de Peirce. Transportado por sucesivos símbolos, el hipoícono nos habilita a definir deseos e interpretaciones, siendo estos inseparables en el modelo triádico. Incursionaré ahora en la dimensión *télica* de la semiosis, su “para qué” o “propósito” (*purpose*) que no depende de la psiquis individual humana, sino del proceso autónomo de generación signica o semiosis que hace que los “símbolos crezcan” (CP 2.302), y que produzcan nuevos sueños o variantes de un sueño modificado a veces de modo sorprendente o paradójico, según veremos en un relato de Borges y en un análisis iconográfico clásico de Panofsky. Luego del sólido cuerpo del signo y de la etérea y libre fantasía que le permite librarse a los designios del azar, vamos a visitar el calmo universo del orden o de la Ley.

3. LA TENDENCIA COMO EL ITINERARIO EVOLUTIVO DE UNA IMAGEN: TELEOLOGÍA DE LO VISUAL NARRATIVO

La incidencia del futuro en el presente en el universo del sentido es una premisa central en la teoría de Peirce, aun si su importancia no se ve reflejada en la bibliografía. Nuestro acceso al futuro es mediado, para el semiótico: expectativas e intenciones son la evidencia fehaciente de que no es posible negar esa influencia; hacerlo “equivale a decir que no hay causas finales, o fines (CP 2.86). Si se acepta el carácter autónomo de la semiosis o, expresado de modo aforístico, que es más acertado afirmar que “nosotros estamos en el pensamiento y no que los pensamientos están en nosotros” (CP 5.289), entonces el valor de genuino motor semiótico de la tendencia o causa final surge con claridad.

Pocos pensadores contemporáneos han llevado tan lejos la reflexión acerca del poder autónomo de los signos sobre los designios humanos como el escritor argentino Borges y el lógico norteamericano Peirce. De esa zona en común en sus respectivas obras, me detendré en una coincidencia específica entre los escritos de ambos, la que trata sobre la vectorialidad de los signos o teleología. Entiendo por “teleología” la direccionalidad hacia el futuro que posee todo signo, lo cual explica por qué en su evolución “los símbolos surgen por desarrollo a partir de otros signos, en particular de íconos, o de signos mixtos que tienen la naturaleza de íconos y símbolos” (CP 2.302). Desde el punto de vista sociocultural, lo relevante es que gracias a esta expansión signica entre “las gentes. En el uso y en la experiencia, su significado crece” (CP 2.302).

No es otra la lección que extrae un relato de Borges (1980: 46) que comienza por el fin, es decir, por la expansión de un fin o propósito supremo que trasciende al personaje que le sirve de mero vehículo, quien entra así en una trama que, en parte, desconoce, a pesar de ser su innegable protagonista: “Furtivamente guardó [el papel] en un cajón, como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería”.

La joven obrera Emma Zunz, en el relato homónimo, se entera de su orfandad de ese modo brutal, y vislumbra el futuro mediante una visión o expectativa deseada, es decir, un hipócono, aquello que el símbolo “venganza” enuncia de modo general, abstracto y tendencial, desde tiempos inmemoriales entre los humanos. Para Peirce (CP 1.205) “un propósito es un deseo operativo. [Pero] un deseo es siempre general”.⁸ La noticia del suicidio paterno que le trae ese papel, una carta, completa el ciclo de infamia e injusticia causado por un poderoso villano en cuya fábrica la joven trabaja. El conocer “los hechos ulteriores” por medio de esa imagen insistente habilitará a la muy

joven y virginal obrera Emma a proceder como una implacable Némesis del mal hecho a su padre.

En la obra de Borges y Peirce, es la generalidad impersonal o transpersonal la que constituye el poder, la virtualidad del signo, en el sentido etimológico de “*virtus*”. Poco importa que haya una clara conciencia de su acción, ni siquiera una mente concreta donde esos signos se encuentren encarnados, o, para decirlo poéticamente con Peirce (CP 1.218), no es imprescindible que la idea como tal se encuentre “enalmada” (*ensouled*).⁹ Sí debe llegar a poseer un sostén físico para volverse eficaz en un sitio y momento dados; hasta entonces su condición es “un ser *in futuro*” (CP 2.86). Una vez que aceptamos que “las ideas no son todas meras creaciones de esta o de aquella mente, sino que por el contrario tienen un poder de encontrar o crear sus vehículos, y habiéndolos encontrado, de otorgarles la habilidad de transformar la faz de la tierra” (CP 1.217), se vuelve también inteligible la convicción expresada por el narrador borgeano sobre un destino que es en parte prefijado y en parte incierto.

La trama de este relato de venganza que es “Emma Zunz” nos depara tanto sorpresas como la confirmación de casi certezas: Emma ya era quien sería, pero ni ella ni el lector saben o sospechan aún de qué modo llegará a serlo. Los hechos y la imaginación que guían la puesta en práctica del plan tomarán por sorpresa a esta inusual vengadora y al propio lector.

Debo señalar una nueva coincidencia notable en este punto. El semiótico Peirce (CP 1.204) asocia explícitamente la noción de “destino” con la de causa final. El planteo lo hace en el marco teórico del evolucionismo, que con la publicación de la obra más célebre de Darwin, va a marcar a fuego al lógico en su juventud. El contexto preciso en que esto ocurre es la relación planteada por Peirce entre la naturaleza (“una clase natural”), por un lado, y esta forma de causalidad, por el otro:

Pues la evolución no es ni más ni menos que la producción de cierto fin definido (*the working out of a definite end*). Una causa final puede concebirse como operando sin haber sido el propósito de ninguna mente: ese supuesto fenómeno lleva el nombre de *destino*. (CP 1.204)

Mientras que para Peirce (CP 1.204) no es cuestionable el hecho de que realmente se producen de continuo en el mundo “fines definidos” (*definite ends*), quedaría abierta, en cambio, la cuestión sobre si las formas que surgen como término de ese proceso “son simplemente destinadas o si son providenciales (*fated or ... providential*)”. Se separa el lógico de una postura de ciego determinismo, más cercana a una visión religiosa que al análisis lógico-científico del mundo. Tanto para Borges como para Peirce, el sentido es un pro-

ceso interminable, y nunca un objeto acabado para siempre. Por eso voy a relacionar la vectorialidad futura de los signos con el funcionamiento del final (humano) y del fin (narrativo) en el relato de Borges.

Quiero representar metafóricamente el desplazamiento interminable de la semiosis humana como una agitada *road movie*, el género filmico que transcurre en el camino. Se trata de una película protagonizada por todo ser humano, pues para poder entender algo una persona necesita dirigirse hacia alguna parte, ya sea física o cognitivamente, o de ambos modos a la vez, como hace Emma en el relato. Y a menudo este desplazamiento la persona lo lleva a cabo sin saber con exactitud hacia dónde se dirige. No es infrecuente que alguien se aventure por el camino de la interpretación, para así llegar a descubrir el porqué de su derrotero, pero esto sólo lo consigue una vez que ha llegado a lugares adonde no sabía, del todo, que deseaba llegar.¹⁰ Espero demostrar al término de mi planteo, que la teleología que anima el relato, específicamente lo imaginado por su heroína en el pasaje citado, está desprovista de un *telos* último o definitivo, al decir de Kalaga (1997: 120ss.). En el universo sígnico de cada día, en el literario y en el pictórico, tal como lo teoriza Peirce, lo único seguro es el cambio, el crecimiento y entrecruzamiento de tramas y de signos en el universo.

4. LA TENDENCIA DE UNA IMAGEN PERSEVERANTE Y MISTERIOSA

En una entrevista sobre el origen de “Emma Zunz”, Borges habla de su repudio de la idea misma de la venganza; esta no sería más que “un error” pues “el pasado no se modifica”. El autor concluye preguntándose el “para qué” de este acto.¹¹ Quizá Borges no supiera que él escribía una historia de femenina venganza sólo para que se repita, con variantes y simetrías, una imagen piadosa o *Andachtsbild* del norte de Europa, una escena pictórica que parece haber tenido singular éxito de público a lo largo de la historia de la ficción, así en la literatura como en el cine.

Al ingresar en el plano más abstracto y general de la explicación de su análisis de las imágenes provistas de historias o *iconografía* –nivel de sentido que Panofsky (1980: 22ss.) denomina “interpretación iconográfica”– él toma como caso ilustrativo algo digno de un detective visual: resolver un enigma pictórico, una imagen concreta e histórica o hipócono en el que coexisten motivos ajenos y enfrentados. Más que ante un oxímoron, el iconógrafo cree estar ante una franca contradicción o equívoco por parte de quien ha empleado fuentes literarias para describir simbólicamente lo visual. En este caso, como en tantos otros de esa época, se trata de la Biblia.

Hay un cuadro del pintor veneciano Francesco Maffei del siglo XVII que ha sido catalogado equivocadamente, según Panofsky.¹² Dicho cuadro representa a una mujer joven de indumentaria marcial que blande en una mano una espada y en la otra sostiene una bandeja con la cabeza decapitada de un hombre. Para corregir el error, no alcanza con considerar los niveles de sentido visual que el especialista llama preiconográfico e iconográfico, sobre la base de los cuales se describe qué es lo que se ve objetualmente en la imagen, y qué historias son las allí narradas icónicamente. En la resolución de este “enigma” visual, surge un interesante punto de afinidad teórica con el mecanicismo teleológico de la semiosis, y con el relato que puede considerarse una reflexión teórica tácita de Borges sobre las tramas en las que se apoyan nuestras vidas, sobre esos senderos bien delineados pero a la vez abiertos, por los que nos encaminamos, sin saberlo, hacia la develación creciente de nuestro propio sentido en el mundo.

Para enmendar la interpretación de esta imagen, y revelar correctamente en qué texto bíblico se basan las formas del cuadro analizado, Panofsky (1980: 22) nos propone investigar cómo los “objetos y acciones” han plasmado, a lo largo del tiempo, ciertos “temas o conceptos específicos”; se trata de buscar entonces en “la historia de los tipos”. Si recordamos que en la semiótica peirceana “es el tipo general el que explica la existencia de sus propios ejemplares” (Short 1981a: 373), del mismo modo que la trama que es la vida de la heroína borgeana Emma Zunz la conduce, apenas ella rompe la carta que le ha anunciado la muerte suicida de su padre, a ser ya “la que sería”, no es difícil concluir que estamos ante un punto teórico de convergencia de las ideas de estos tres pensadores.

Aunque las más de las veces, cuando teoriza sobre lo teleológico, Peirce hace referencia específica a las causas finales de las leyes físicas del universo, mutatis mutandis, lo allí afirmado se aplica a las regularidades que estudia el especialista en el mundo humano, cultural, histórico, como es el caso del iconógrafo, y también a las ficciones que propone el escritor. El problema abordado por Panofsky tiene que ver, concretamente, con la presencia *injustificada* en un cuadro del siglo XVII de una bandeja con la cabeza de un hombre, que es sostenida por una aguerrida mujer, enfundada en una viril armadura, que empuña una gran espada en su mano izquierda.

¿Quién es la protagonista icónica en verdad? ¿A quién pertenece esa cabeza sin tronco? ¿Acaso a Juan el Bautista en manos de Salomé, tal como figura en el catálogo criticado por el iconógrafo, o al temible Holofernes, poderoso jefe de los asirios a quien ultima la heroína judía Judit, según intentará probar Panofsky? A falta de un evidente *para qué* –no habría un apoyo histórico cierto para la presencia simultánea y extraña de la cabeza en la ban-

deja y de la figura marcial y dignificada de la mujer— surge la pregunta sobre cuál es realmente el tema de este cuadro. ¿A qué episodio literario o bíblico nos remite? ¿Estamos frente a la proeza de la viuda Judit oriunda de Betulia narrada en el Antiguo Testamento (Judit 8: 1ss.), aquella noble mujer madura “a quien todos estimaban muchísimo” o ante el acto perverso de la muy joven Salomé, responsable del horrendo final del Bautista?

Al cuestionar la legitimidad del rótulo verbal de ese hipoícono, Panofsky está preguntando por la legalidad semiótica que habilitó a la mano y al designio del pintor, para con tal libertad alterar la letra bíblica así. ¿Cómo se trasladó a una escena de superlativa virtuosidad algo que, en apariencia, era tan intrasladable, como lo es el indicio y la forma inconfundible de la perversidad suprema? Me refiero concretamente al triunfo del mal sobre alguien que es presentado textualmente como paradigma de lo bueno y lo justo, el personaje de San Juan el Bautista.

Dicho incidente es reubicado metonímicamente en otro episodio bíblico donde ocurre exactamente lo opuesto, a saber, una venganza de inspiración divina, un impulso que proviene de la mano de Dios y que va directamente a la mano de su hija dilecta, Judit, para que ella acabe con una amenaza inminente en contra de los hebreos y de la alianza con su Dios, Yahvé. ¿Cómo puede ser lícita esta promiscuidad semiótica? ¿Dónde está el orden superior que justificaría este flagrante desorden? Se impone pues encontrar el tipo general, la idea abarcadora capaz de subsumir dos instancias claramente antitéticas, la visión de la mujer injusta y la de la justa, como si fueran las dos caras de una misma moneda. Sin embargo, observa Panofsky, habría límites inamovibles para estas variantes y simetrías que agradan tanto al destino, al decir de Borges;¹³ lo *télico* sigue derroteros misteriosos pero no caóticos.

La prohibición tácita pero efectiva de representar pictóricamente la espada en manos de la joven cortesana Salomé, ese atributo heroico por excelencia, se basaría en la naturaleza proverbialmente injusta y turbia del acto que aquella ordena. En cambio, el reutilizar la bandeja, en una suerte de reciclaje semiótico, para exhibir mejor la cabeza de la víctima, obedecería a cierta fascinación emocional y cognitiva del público de la época: el anhelo de contemplar algo típicamente atroz y aleccionante. Habría algo especialmente conmovedor en la reunión promiscua de un signo de lo absolutamente trivial junto con el signo de lo siniestro, en esta oportunidad pictórica el poder ver en el lugar de lo comestible (la bandeja) el despojo más elocuente de un ser humano (la cabeza), aquella parte de su ser donde, normalmente, buscamos lo que lo animaba, su alma, su mente.

La conclusión de Panofsky es que se ha producido en esta pintura una autonomización de ese artefacto tan llamativo que está ubicado en el centro

de la imagen —la bandeja— la cual puede entonces “emigrar” a diversos entornos pictóricos. Tal como en efecto lo ha hecho la cruz cristiana, agregaría yo, que de ser un mero instrumento de tormento, se convirtió en el signo por antonomasia de la fe religiosa fundada en la prédica de quien se representa martirizado en ese hipoícono. Así presenta Panofsky (1980: 22-23) las “dos razones” que determinan la aparente ilegitimidad semiótica del cuadro estudiado:

Una [de las razones] es que la espada era un atributo honorífico, establecido como tal para Judit, para muchos mártires y para virtudes como la Justicia, la Fortaleza, por tanto no era fácil que fuera aplicada con propiedad a una joven lasciva. La otra razón es que durante los siglos XIV y XV la bandeja con la cabeza de San Juan Bautista se había transformado en una imagen aislada de devoción (*Andachtsbild*) popular [...]; se había desmembrado de una representación de la historia de Salomé.

Ambas “razones” coinciden con la acción de dos de los componentes de la semiosis; lo verosímil o lícito es la determinación de lo real que Peirce ubica en el “objeto dinámico”, la *arkhé* u origen del sentido. Esta clase de determinación estipula brutal o compulsivamente que la imagen de una lasciva no admite la copresencia de ese signo de lo virtuoso.¹⁴ La otra determinación lógica es de naturaleza *télica*, y la ubica Peirce en el interpretante, el signo que complejiza el objeto con el que se relaciona por medio del representamen. La función lógica del interpretante es impulsar el proceso interpretativo hacia el futuro. El interpretante es concebido como un propósito impersonal, sistémico, que tiende hacia aquello que habrá de entenderse, virtualmente, como la finalidad del artefacto considerado, la (literariamente) inexplicable bandeja. Su fin semiótico es la alabanza de un personaje femenino y, con igual intensidad, el desprecio del otro (Salomé), en el ámbito de las numerosísimas cadenas sígnicas del cristianismo. El desmembramiento y la autonomización del aspecto o *topos* iconográfico al que alude Panofsky se relaciona con el mecanismo intertextual, es decir, con el incesante viaje de algunas citas favoritas que emigran de un texto a otro, e impregnan con cierto original prestigioso o impactante otros textos que lo son menos.

Todo parece indicar que habría signos con mayor capacidad que otros para dramatizar o escenificar un discurso tan complejo como la pasión de un mártir, o la hazaña de una heroína improbable. Los signos descartados serían más inertes, dotados de menor “virtualidad”. Se comprueba de nuevo que somos menos los decisores últimos de los signos, que transeúntes o viajeros de ellos; nos parecemos a navegantes de la semiosis, más o menos hábiles, dedicados a avizorar el complejo cruce de las diversas series sígnicas. No se trataría en ningún caso de inventar el sentido, y sí de reconocer, de asistir atentamen-

te a la revelación del sentido que preexiste en esos senderos de la interpretabilidad potencial signica que no deja de crecer (Kalaga 1997: 117ss.).

El “traslado” o transferencia de la cabeza de Holofernes desde un opaco y no tan presentable signo, el talego que en verdad le alcanza su criada a la heroína Judit, según figura explícitamente en el desenlace de este relato bíblico veterotestamentario, a una reluciente y siniestra bandeja, se relaciona no tanto con un límite o etiqueta pictórica —el *telos* como elemento fijo de la semiosis— sino con una productividad o acción signica, con ese hipócono concebido como tipo, como causa final o ideal que conduce la semiosis en cierta dirección. Es probable que ese “secreto ímpetu” (Borges) sea el que anima el diseño personal del pintor veneciano Francesco Maffei.

Su modo peculiar de acomodarse a esa vectorialidad signica no será nunca del todo consciente; el veneciano no sabrá que pinta a la heroína hebrea del Antiguo Testamento para que se reitere una historia que abarca no sólo a Judit de Betulia, sino también a Salomé y quizás incluso al imberbe David, al débil joven, al implausible ganador que derrota al favorito Goliat. Y todo esto para probar que Dios vive y reina, ya sea desde la indignación máxima, la muerte absurda del Bautista, o desde la celebración jubilosa, el ajusticiamiento a manos de Judit de Holofernes, ese temible adversario de Yahvé, en un acto de venganza justa y necesaria.

Un detalle en el modo en que Emma Zunz ejecuta a su víctima, Aarón Loewenthal, me servirá ahora para avanzar sobre algo que parece escapar a la atención de Panofsky, y que me acerca al meollo de mi propio análisis sobre lo teleológico en el funcionar del hipócono. Encuentro curioso que Panofsky no se detenga en un hecho muy interesante consignado en la fuente textual del cuadro considerado. El relato bíblico enfatiza —lo reitera tres veces— que la viuda Judit mata al general asirio con el arma de él: con audacia ella toma y usa el alfanje que cuelga sobre el lecho del completamente ebrio Holofernes. Ella no ultima al militar con esa espada de aspecto tan cristiano que puede verse en el cuadro de Maffei, y que armoniza a la perfección con la armadura de igual abolengo que luce esta Judit occidentalizada, hecha a imagen y semejanza del siglo XVII europeo.

Aun si admitimos que vestirla de europea contemporánea era la norma pictórica de la época, no lo es el distorsionar de modo flagrante ese dato nada menor, si se piensa en que la Biblia le dedica varios pasajes. Al inicio del episodio, por ejemplo, cuando Judit se prepara espiritualmente para su acto homicida, ella imagina lo que vendrá, quizá siendo ya la que sería, para decirlo con palabras de Borges: ella ora a Dios pidiéndole la energía necesaria así: “Haz, Señor, que con su propia espada sea cortada su soberbia” (Judit 9: 12ss.).¹⁵ Luego, iniciada la etapa final de la ejecución del plan de Judit, hay

una oración entera sobre este punto que parece ser central para la narrativa de esta hazaña femenina.¹⁶ Y, por si fuera poco, se menciona este hecho por última vez, en un momento de clímax del Cántico que ofrece Judit a Dios en agradecimiento por su constante apoyo.¹⁷ Creo que el tipo de heroína aquí considerado, llámese Judit o Emma, es tan eficaz, tiene tal virtualidad como signo, que logra introducir en la escena aquello que no hay, y consigue eliminar algo importante que sí hay, sólo para que se repita una historia, para que una trama triunfe y cautive nuestra imaginación nuevamente.

En el episodio de Emma Zunz, el sexo opera antes de la violencia, en ese ritual iniciático e infernal al que se somete la protagonista en la zona roja de la ciudad, tras observar con cuidado el comportamiento de las prostitutas. En el de Judit, desde su acicalamiento inicial, momento en el que ya recibe el auspicio divino, la sexualidad de esta mujer madura desempeña una función clave en el éxito que tendrá su misión secreta, secreta tanto para los ancianos de Betulia como para su virtual víctima. De nuevo, como imágenes simétricas “en un monstruoso espejo” (Borges), la viuda y la virgen juegan con el sexo evadiendo y concediendo, para lograr su verdadero cometido al fin. Lo que se describe en el relato como una “intrépida estratagema” es, en verdad, un descenso al infierno de la carne, en el que Emma se suicida como quien ella era antes de emprender esta trama siniestra.

Más que una audaz treta, el acto cumplido por la joven en la doble oscuridad del anonimato y del lenguaje insondable¹⁸ se parece a una “minuciosa deshonor” (Borges 1980: 50); estos son los términos con los que piensa la protagonista en lo que hizo antes de acudir a esa cita con la muerte del otro, al darse cuenta de cuál es la verdadera justificación de ese asesinato, y de su propia vida, de cuál es su verdadero rostro y cuál es la trama en la que vive. No es sólo el homicidio del impío, sino el suicidio ritual y necesario de quien se ha vuelto el arma con la que este debe sucumbir. Por eso, no creo casual que en el episodio bíblico se destaque el modo en que la hábil y hermosa viuda consigue burlar durante varios días el previsible “derecho de pernada” que cree merecer Holofernes. La resistencia está a punto de caer, cuando el general asirio ya no soporta el daño a su honra de conquistador frente a sus hombres.

Podemos reunir la seducción evasiva y femenina con el diseño de segar la vida del poderoso con su propia arma cortante, de dejarlo invalidado como hombre, a la vez que como potencial ultrajador. Queda así en evidencia el paralelismo entre el episodio bíblico, con su ominoso ultraje real y el otro, el ultraje ficticio, inventado, que funciona como coartada útil para la antes virginal obrera Emma Zunz, la de vida “laboriosa y trivial”. También Emma recurrirá al arma del otro, de quien tiene todo de su lado, poder, dinero y fuerza, para ultimarlos.

Sexo, mentiras y violencia son recurrentes en este avanzar de una *road movie* que viene desde la imagen lasciva de Salomé, pasa por Judit y que desemboca muchos siglos después en la trama de Emma Zunz, para sólo hacer allí una nueva estación, y pasar a nuevos lugares. Basta con pensar en el muy celebrado film del inglés Riddley Scott, *Thelma y Louise*. Un ejemplo paradigmático de esta *Andachtsbild* que se resiste a abandonarnos es el disfrutable episodio del camionero lascivo y sexista que acosa a las dos protagonistas en el camino, con sus incesantes gestos obscenos y promesas de una amplia gama de abusos, mientras ellas se desplazan en su automóvil descapotable por la carretera. Por fin, las dos mujeres dan muestras de su deseo de someterse a la obsesiva oferta masculina, pero lo hacen sólo para poder destrozarse de manera espectacular su propia arma: con un certero disparo, una de ellas vuela en mil pedazos su enorme camión. Vemos estallar ese tan evidente falo, en apariencia todopoderoso, pero en verdad del todo inerte frente a la astucia de estas Judits en tándem.

En resumen, la explicación que propone Panofsky es de índole teleológica, aunque no la presente en esos términos, como queda anunciado desde el inicio, cuando afirma que el suyo será un viaje por “la historia de los tipos”. En ambos episodios, el de Judit y el de Emma Zunz, así como en la variante iconográfica que representa el de Salomé, y que sirve como tipo al cuadro de Judit hecho por Maffei, lo reiterado y típico es la figura del oxímoron visual. Eso que vuelve a este hipoícono irresistible para el público de la época es la recurrencia del tipo ideal que podría designarse como “mujer indefensa y humillada que vence al varón poderoso de manera espectacular”. Eso que Panofsky, en fiel neokantiano, llama “valores simbólicos”, los que sólo serían accesibles a la “intuición sintética”, desde mi punto de vista, corresponden a los tipos generales o tramas de los escritos de Borges y de Peirce, su tratamiento de lo *télico* en nuestra vida.

Propongo ver en el relato “Emma Zunz” la urdimbre de una trama cuyo tipo ideal es precisamente la aventura justiciera de Judit de Betulia, pero que en su desenlace se acerca equívocamente al otro episodio, al que protagoniza la muy joven y perversa cortesana Salomé. Habría un fluido pasaje a través de esos íconos corpóreos o hipoíconos que va desde la zona de devastación del ejército invasor asirio, hacia el barrio obrero y bonaerense en el que vive la joven trabajadora Emma Zunz, y que incluye un cruce por otra zona típica pero muy inquietante, que es la escena de sexo, violencia y muerte epitomizada por Salomé. El asco irresistible que experimenta Emma en el instante en que va a matar a quien causó la ruina de su padre la desvía por completo de su finalidad inicial, la de ser la perfecta Némesis filial. La repugnancia que la domina y alienta es la misma que la que siente cuando lleva a cabo el extraño plan que incluye en su centro su autoinmolación ritual.

El ultraje al que Emma se somete para conseguir su coartada es tan real como el desquite personal y no filial que siente y comprende recién al final, cuando tiene delante de sí a la víctima, poco antes de ultimarla con su propia arma. Aquello que aparentaba ser apenas un método posible, una mera causa eficiente con la que concretar su secreto designio, resulta ser para Emma la verdadera trama que guía su mano y que la ayuda a completar su obra. Quien allí muere no es, al menos no primordialmente, quien hundió a su padre en el oprobio, el villano que lo empujó al exilio, y por último a la muerte, sino, ante todo, quien Emma siente como el responsable de su propio suicidio ético, del violento fin de quien ella era hasta leer la fatídica carta, y tener que partir en busca de la revelación que sólo le llegará junto con el asesinato.

La nueva Judit mata y se mata, es y no es un nuevo avatar de la virtuosa viuda de Betulia, acaso una Salomé justiciera que, de nuevo, vence al más fuerte. Hay otra simetría en ambos relatos que involucra un hipoícono decisivo: la única vez en que Emma invoca el nombre de Dios para su empresa vengadora, Emma describe un sueño de venganza;¹⁹ Judit hace lo propio en la escena del crimen, poco antes del asesinato que iba a liberar a su pueblo amenazado.

Emma sin saberlo, aunque lo ha preparado cuidadosamente, tomará el sitio de la ultrajada y luego el de la vengadora, de modo sucesivo e irresistible. No sabe que lo mata para que la audaz viuda vuelva a ejecutar al impío, y para que el muerto sea exhibido narrativamente para lección de todo posible lector en una (esta vez) metafórica bandeja, como la reiteración exitosa de un oxímoron, el de la joven indefensa que vence al poderoso. Esa historia increíble y verosímil, falsa pero verdadera,²⁰ su coartada perfecta, con sólo algunos pequeños cambios, opera como aquel artefacto que tan vivamente impactó la imaginación del siglo XVII y que reaparece en la escena de Judit, evocando, sin querer, la de Salomé. El sexo femenino no falta a la cita, desempeña un papel decisivo en los tres episodios: seducción de la hija de Herodías, proeza de la valiente viuda y revancha de la obrera autoultrajada. No es difícil, por ende, verlos como tres variantes del mismo hipoícono de sexo, mentiras y violencia, donde quien ejerce la violencia suprema no es su agente habitual.

5. UN FIN CAMBIANTE E IMAGINADO: EL VIAJE INTERMINABLE DEL HIPOÍCONO

Fin de mi trama sobre las tramas visuales, de un tejido hipoicónico que no es de inflexible hierro sino de maleable pero resistente junco. Ellas nos sirven para armar nuestra vida colectiva en tanto viajeros de la semiosis que no

tiene fin, pero sí finalidad cambiante, creciente e introductora de más y más razonabilidad, incluso allí donde la razón parece estrellarse ruidosamente contra lo absurdo. Hemos seguido a lo largo del tiempo y de diversos hipoíconos, el fascinante oxímoron de una mujer paladín, de una criatura débil que se eleva sobre su flaqueza para acometer lo, en apariencia, imposible o muy improbable. Esta *Andachtsbild* o hipoícono de devoción seguramente, como lo entendió y narró Borges, seguirá viviendo en mil relatos, en cine, en novelas o en cuentos. Porque fuera de alguna trama imaginada nos amenaza la temible nada, porque sin la trama no hay predicción posible, y sin ella, queda amenazada la supervivencia misma.

El lógico Peirce y el narrador y poeta Borges redescubren la naturaleza única y admirable del itinerario que no tiene fin. Un sendero que de infinitos modos obedece a una finalidad suprema, la de permitirnos viajar sobre ese impulso tendencial que es el que nos vuelve módicamente previsibles, aun si esa ley general no desconoce la constante llegada del azar y el golpe de los eventos inesperados. La visión imaginaria de lo completo, terminado y general en algún hipoícono es el motor que nos impele, con constantes errores y no poca incertidumbre a aproximarnos indefinidamente a ese logro que es una visión móvil, cambiante pero general. Sólo así llegamos a comprendernos mejor, a conocer la revelación que nada más que los signos nos pueden dar de nosotros mismos.

Para la trama imaginativa que recorren estas Némesis femeninas, en apariencia más débiles que sus víctimas, poco importa el aspecto concreto del cumplimiento, de la ejecución de sus oscuros designios. ¿Qué relevancia tienen esos detalles operativos ante el faro potente de la imaginación humana? Las leves pero irresistibles imágenes concretas —los hipoíconos— fascinan y guían a la humanidad desde siempre, pues le dan acceso a la visión posibilista de una realidad cambiante, incierta, y por eso mismo necesitada de una trama luminosa mediante la cual considerar el futuro.

Emma, como antes Judit, como Salomé, ha sido el vehículo concreto, el fascinante hipoícono de alguien que recibe y transmite una “influencia ideal”. Una imagen insistente que viaja a bordo de una tendencia general: este es el recorrido interminable de los humanos que vamos por esos senderos que se bifurcan de la acción de nuestros signos, que son nuestros porque son de todos.

NOTAS

1. Las citas a la edición de *Collected Papers of Charles S. Peirce* se hacen de acuerdo con la norma habitual “CP [x.xxx]”, que remiten al volumen y al párrafo en dicha edición.

2. Liszka (1996: 46) también escribe sobre una “regla de inclusión”, que especifica que “el índice le permite al símbolo referir, mientras que un ícono le permite significar”.
3. La edición de *Past Masters* de InteleX, digitalizada por John Deely.
4. La emplea Peirce (CP 8.104) en su descripción de la “opinión definitiva” (*ultimate opinion*).
5. Todas las citas que siguen en este apartado provienen de los párrafos CP 1.341 y CP 1.342.
6. El término traduce el inglés *hecceity* usado por Peirce (p. ej. CP 1.341), que a su vez remite al latín *haecceitas* del filósofo medieval J. Duns Scotus. Dicho concepto denota el principio de individuación en virtud del cual algo universal como la naturaleza humana se especifica en un individuo concreto e irrepetible. Tal sentido es retomado por Peirce en su teoría sobre el signo indicial, puesto que lo fundamental de clase sígnica es la relación existencial, aquí y ahora con su objeto. A esta idea remite el concepto de “haccedad”, traducible de modo aproximado y literal como “la propiedad de ser esto aquí y ahora”.
7. La frase de resonancia bíblica “es lo que se le antoje ser” aparece en textos tan centrales como las reflexiones tardías de Peirce sobre el acto lúdico imaginativo del *musément*: “El puro Juego no tiene regla alguna [...]. Sopla adonde se le antoje (*It bloweth where it listeth*)” (CP 6.458).
8. Short (1981b: 369) destaca con acierto el sentido antipsicológico de este término cuando afirma que “el propósito de alguien es el tipo ideal que él quiere realizar”.
9. Cabe recordar que “idea” es sinónimo de signo en la teoría peirceana de la significación.
10. Un episodio y texto muy semejantes los encontramos en el relato protagonizado por un personaje literario, el compañero de Martín Fierro, Tadeo Isidoro Cruz: “Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara...” (Borges 1980: 43).
11. “Ese cuento me lo dio Cecilia Ingenieros, ella inventó el argumento y yo lo escribí. Aunque a mí no me gustan las historias de venganzas porque la venganza me parece horrible. La venganza es un error, no sirve de nada la venganza. El pasado no se modifica y entonces ¿para qué?” (Gilio/Borges 1974).
12. Se trata, según Panofsky, de Judit con su víctima Holofernes, y no de Salomé con la cabeza de Juan Bautista, como indicaba el referido catálogo.
13. La frase es: “Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías” (“La trama”, Borges 1980: 328).
14. “Pero sentimos que los hechos resisten nuestra voluntad. Esta es la razón por la cual los hechos son proverbialmente llamados brutales” (CP 1.419).
15. Utilizo la edición de la Biblia de La Prensa Católica (1958), Chicago: The Catholic Press Inc., a cargo de Mons. Dr. J. Straubinger.

16. "Dicho esto se arrimó al pilar que estaba a la cabecera de la cama de Holofernes, descolgó el alfanje que colgaba de él, y habiéndolo desenvainado..." (13: 8).
17. "Sus sandalias le robaron los ojos, su hermosura le cautivó el corazón; cortó la cabeza con su mismo alfanje" (16: 11).
18. Ella elige a un marino proveniente de un navío escandinavo, tal vez sueco, para que la alienación sea máxima.
19. Emma "se había soñado muchas veces [...] forzando al miserable a confesar la miserable culpa y exponiendo la intrépida estratagema que permitiría a la justicia de Dios triunfar sobre la justicia humana" (Borges 1980: 50).
20. "La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero era también el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios." (Borges 1980: 51)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDER, T. (1990) "Pragmatic Imagination", *Transactions of the C. S. Peirce Society* XXVI (3), 325-348.
- ANDACHT, F. (1995) "Steps towards a sociosemiotic analysis of myth", *S. European Journal for Semiotic Studies* 7 (1, 2), 7-37.
- (1996) "El lugar de la imaginación en la semiótica de C. S. Peirce", *Anuario Filosófico* 29, 1265-1289.
- BORGES, J. L. (1980) *Prosa Completa*. Barcelona: Bruguera.
- GILIO, M. E. (1974) "Yo querría ser el hombre invisible". Entrevista con Jorge Luis Borges, *Crisis* 13, 40-50.
- KALAGA, W. (1997) *Nebulae of discourse*. Frankfurt: Peter Lang.
- LISZKA, J. (1996) *The semiotic of Charles S. Peirce*. Bloomington: Indiana University Press.
- PANOFKY, E. (1980) *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad.
- PEIRCE, C. S. (1931-58) *Collected Papers of Charles S. Peirce*. Vol. I-VI de C. Hartshorne y P. Weiss (eds.); vol. VII-VIII de A. Burks (ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- RANDELL, J. (1979) "The epistemic function of iconicity in perception", *Peirce Studies* 1, *Institute for Studies in Pragmaticism*, 51-66.
- (1986) "On Peirce's concept of iconic sign" en *Iconicity. Essays on the nature of culture* de P. Bouissac et al. (eds.). Tubinga: Stauffenverlag. (Mis citas del texto remiten a la revisión hecha por el autor en 1997. La versión revisada está dividida en 65 párrafos, y se halla disponible en la *Peirce Telecommunity Project* (<http://www.door.net/arisbe>).

- SHORT, T. (1981a) "Semeiosis and intentionality", *Transactions of the C. S. Peirce Society* XVII (1), 197-223.
- (1981b) "Peirce's Concept of Final Causation", *Transactions of the C. S. Peirce Society* XVII (4), 369-382.

ABSTRACT

The paper aims at revisiting the notion of the materialized sign of likeness in Peirce's semiotic, namely, the hypoicon. To understand what is involved in the instantiation of the purely possible qualitative sign of resemblance or icon, the so-called 'epistemic function of iconic signs' (Ransdell), is considered in the light of the working of the human imagination. A central though not too often discussed aspect of sign action or semiosis, teleology or the working out of final causes in the growth of signs, is also included in this reflection on embodied images. A short story by Argentinean writer J. L. Borges and a pictorial analysis by iconographer E. Panofsky serve as examples to illustrate the teleological development of a material image that has fascinated Western civilization for over twenty centuries.

Fernando Andacht es profesor e investigador en el Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Unisinos (Universidade do Vale do Rio dos Sinos), São Leopoldo, Brasil. Su interés está centrado en la sociosemiótica aplicada al estudio de la identidad nacional; la semiótica de Peirce y los medios de comunicación y su impacto en la imaginación popular. Es miembro del Comité Ejecutivo de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos (IASS) en representación del Uruguay y vicepresidente de la Federación Latinoamericana de Semiótica. Ha publicado numerosos artículos sobre semiótica, sociedad y comunicación en revistas especializadas. Sus últimos libros: *Un camino indisciplinario hacia la comunicación: medios masivos y semiótica* (Bogotá: Centro Editorial Javeriano 2001) y *El reality show. Una perspectiva analítica de la televisión*. (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003). E-mail: fatur@adinet.com.uy.