

---

## El signo artístico como ícono en Charles S. Peirce\*

Sara Barrena<sup>i</sup>

---

**Resumen:** Este artículo pretende explorar la noción del signo artístico en Charles S. Peirce. La estética peirceana se caracteriza por la búsqueda de lo admirable en sí mismo, y la belleza aparece para Peirce como un fin último que solo es posible cuando se logra un equilibrio entre cualidades sensibles y razonabilidad o, en términos de las categorías peirceanas, entre primeridad y terceridad. Desde este punto de vista, el signo artístico es para Peirce aquel en el que se encarna aquello que lo trasciende. No es verdadero ni falso, sino que representa a su objeto como signo de una mera posibilidad. Tiene el carácter expresivo propio de los íconos, reflejando una semejanza que no se entiende como un criterio de adecuación externa, sino como un reflejo de las sensaciones que el artista pretende plasmar. El ícono aparece como un tipo de signo que es lo suficientemente amplio para servir a la novedad y a la pluralidad del arte.

**Palabras clave:** Peirce; estética; arte; ícono.

---

\* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2025.238117>.

<sup>i</sup> Licenciada y doctora en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra, España. E-mail: [sbarrena@gmail.com](mailto:sbarrena@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2097-9469>.

## Introducción

Charles S. Peirce (1839-1914) ha sido caracterizado como el intelecto más original y versátil que América ha producido (Fisch, 1981, p. 17; Russell, 1959, p. 276; Weiss, 1928, p. 58-64). Su formación académica fue eminentemente científica y se graduó en química por la Universidad de Harvard en 1863. Sin embargo, a lo largo de toda su vida demostró una constante fascinación por las cuestiones filosóficas y un profundo conocimiento de la historia de las ideas. Peirce era un hombre complejo y nada convencional, y su pensamiento tiene un carácter extraordinariamente creativo. Su obra destaca por su amplitud y extensión: escribió acerca de gran variedad de temas e hizo aportaciones de singular interés en prácticamente todas las áreas que abordó. Entre esas áreas, se le ha considerado iniciador o fundador de algunas disciplinas o corrientes, como es el caso del pragmatismo y, sin duda, de la semiótica moderna. De hecho, puede decirse que una serie de tres artículos escritos por Peirce en 1868 y 1869<sup>1</sup>, y la recensión de la nueva edición de las obras de Berkeley que publicó en 1871<sup>2</sup>, marcaron el inicio de los estudios modernos de la semiótica, cuyas ideas esenciales fueron desarrollando durante el resto de su vida y cuyos frutos todavía estamos obteniendo en nuestros días.

En efecto, la teoría de los signos de Peirce es uno de los aspectos más novedosos e iluminadores de su pensamiento<sup>3</sup>, y en ella subyacen importantes claves para alcanzar una mejor comprensión del ser humano. La semiótica de Peirce no es simplemente una teoría de la representación, como a veces se ha interpretado, sino una consideración más amplia y general que hace referencia a la capacidad de relación presente en todos los fenómenos. La semiótica peirceana es también una teoría de la comunicación, del significado, de la inferencia. Trata de todo aquello que manifiesta una segunda cosa a una tercera y en ese sentido todo es signo, pues todo aparece como capaz de manifestar algo para un tercero, todo es capaz de ser interpretado como significativo y todo puede caer bajo el estudio de la semiótica.

La concepción de signo es para Peirce esencialmente triádica: “un signo o representamen es algo que está por algo para alguien en algún aspecto o capacidad” (CP 2.228, 1897). Los frutos de esa concepción triádica todavía se obtienen en nuestros días, y merece la pena el estudio detenido de lo que puede

<sup>1</sup> “Questions concerning certain faculties claimed for man”, *Journal of Speculative Philosophy* 2 (1868), 103-14, CP 5.213-263; “Consequences of four incapacities”, CP 5.264-317; “Grounds of validity of the laws of logic”, *Journal of Speculative Philosophy* 2 (1869), 193-208, CP 5.318-357. Puede encontrarse traducción española de estos artículos en <https://www.unav.es/cep/Peirce-esp.html>

<sup>2</sup> “Fraser’s *The works of George Berkeley*”, *The North American Review* 113, October 1871, CP 8.7-38.

<sup>3</sup> Para profundizar en la semiótica de Peirce puede verse la recopilación *Claves Semióticas*, S. Barrena (ed.), Cactus, Buenos Aires, 2024.

aportar ese concepto al ámbito de la estética. En este artículo pretendo esbozar algunas líneas de investigación que sirvan de guía en ese estudio<sup>4</sup>. Me centraré primero en la noción de estética de Peirce, para comprender el lugar que ocupa en su obra y su peculiar concepción de esta ciencia; en segundo lugar, desarrollaré brevemente la división de los signos y mostraré, por último, cómo el ícono puede servir particularmente a la novedad y a la pluralidad del arte.

## 1. La estética peirceana y la búsqueda de lo admirable en sí mismo

Para Peirce, las ciencias normativas pretenden clarificar cuáles son las leyes generales que rigen la relación de los fenómenos a fines. Tal y como afirma, aplicando su particular tríada de categorías —primeridad, segundad, terceridad—, tratan de los fenómenos en su segundad (CP 5.121-23, 1903), puesto que la segundad es para Peirce la categoría de todo aquello que es relativo a otra cosa y que envuelve dos elementos<sup>5</sup>.

Por su carácter de segundad, afirma Peirce en 1903, las ciencias normativas pueden precisar las circunstancias que hacen que algo sea considerado bueno o malo, sin depender de que un objeto concreto posea efectivamente esas características, y pueden además establecer múltiples divisiones y ordenaciones (CP 1.186, 1903). No se trata, sin embargo, de un mero contraste entre bien y mal, sino de reconocer que tales conceptos se definen en referencia a un ideal posible, a un fin con el cual se los compara. En definitiva, las ciencias normativas señalan las condiciones generales que deben darse para que los fenómenos se orienten hacia sus fines.

En esa concepción de las ciencias normativas, la estética llegará a constituir para Peirce la base de las otras dos, lógica y ética. Tal y como escribe en 1902:

La estética por lo tanto, aunque la he descuidado terriblemente, aparece posiblemente como la primera propedéutica indispensable hacia la lógica, y la lógica de la estética como una parte diferenciada de la ciencia de la lógica que no debería ser omitida. Este es un punto respecto al cual no es deseable tener prisas para llegar a una opinión decidida (CP 2.199, c.1902).

---

<sup>4</sup> He estudiado estas cuestiones con más detenimiento en *La razón creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según C. S. Peirce*, Rialp, Madrid, 2007 y en *La belleza en Charles S. Peirce: origen y alcance de sus ideas estéticas*, Eunsa, Pamplona, 2015.

<sup>5</sup> La primeridad consiste en independencia de cualquier otra cosa: “es lo primero, presente, inmediato, fresco, nuevo, inicial, original, espontáneo, libre, vívido, consciente y evanescente. Sólo recordad que cada descripción de ella debe resultar falsa para ella” (CP 1.357, 1887). La terceridad, por su parte, solo puede comprenderse a partir de las dos categorías precedentes, ya que cada una se apoya en las anteriores, aunque sin poder reducirse a ellas. Se trata de la categoría de la mediación, de la capacidad relacional que transforma la estructura diádica previa en una forma superior de racionalidad. La terceridad pertenece, en esencia, al ámbito del pensamiento o de la ley, y posee por naturaleza un carácter general.

Por lo tanto las tres ciencias normativas se unen en la estética, que será precisamente la que nos señale lo admirable por sí mismo, el fin último. El bien lógico parece ser una especie particular del bien moral, y el moral una especie particular del bien estético. Lo que da unidad a las ciencias normativas es el guiarse por el ideal último, que es tarea de la estética señalarnos, y también decirnos cómo deben ser nuestros pensamientos, nuestros sentimientos y nuestras acciones para que se aproximen y se conformen a ese ideal.

La estética constituye, por ello, la primera de las ciencias normativas y se distingue por un marcado carácter de primeridad. Su ámbito propio es el de los “sentimientos deliberados” y el de “aquellas cosas cuyo fin es encarnar cualidades de sentimiento” (CP 5.129, 1903). Su tarea central es identificar el *summum bonum* que ha de orientar a la lógica y a la ética, es decir, determinar qué es admirable en sí mismo, aquello que es admirable sin ninguna razón para serlo más allá de su propio carácter inherente (CP 1.612, 1903). Se trata de aquello que se recomienda a sí mismo, sin referencia a otros fines y sin depender de los efectos que pueda producir o de sus consecuencias para la conducta (CP 5.36, 1903). Solo una realidad de este tipo puede ser, para Peirce, auténticamente buena en sentido estético.

Un fin último de la acción deliberadamente adoptado —es decir, razonablemente adoptado— sólo puede ser un estado de cosas que se recomienda a sí mismo por sí mismo aparte de cualquier consideración ulterior. Debe ser un ideal admirable, que tenga la única clase de bondad que un ideal así puede tener; a saber, bondad estética (CP 5.130, 1903; CP 5.594, 1903).

Pero, ¿cuál es ese fin o ideal admirable? Para Peirce el fin va a ser el crecimiento de la razonabilidad en el universo y eso es algo que considera de experiencia:

Cada motivo implica la dependencia de algún otro que nos lleva a preguntarnos por una razón ulterior. El único objeto deseable que es bastante satisfactorio en sí mismo sin ninguna razón ulterior para desearlo es lo razonable en sí mismo. No pretendo presentar esto como una demostración; porque, como todas las demostraciones acerca de tales temas, sería una mera objeción de poca monta, un manojo de falacias. Yo mantengo simplemente que es una verdad experiencial (CP 8.140, 1901).

La razonabilidad es el ideal general que, a través de nuestras acciones, va tomando forma en realizaciones concretas. La acción particular se convierte así en un medio para ese objetivo, que no es otro que el desarrollo de las ideas encarnadas (CP 5.402, nota 2, 1877), de esa misma razonabilidad que, según Peirce, constituye el fin para el cual fueron creados el cielo y la tierra (CP 2.122, c.1902).

El crecimiento de lo razonable —de las ideas generales que se concretan en la realidad— es, por consiguiente, el fin que la estética indica: la belleza, el ideal que debemos perseguir y que resulta satisfactorio en sí mismo. El *summum bonum* no es más que una conducta razonable, un pensamiento razonable, que implica “la impresión de una razonabilidad que crea” (MS 310, 1903), una fuerza creativa que da lugar a lo nuevo en el acto mismo de encarnarse.

Desde ese punto de vista, el arte consistirá para Peirce en ser capaz de representar unas sensaciones haciéndolas razonables, en actualizar esas posibilidades en que consisten las cualidades en tanto primeridades. El fenómeno artístico exige, ante todo, la disposición a dejar que la experiencia se exprese, a recibir lo nuevo a través de las sensaciones que el mundo provoca y de los sentimientos que despierta en nosotros. Como señala Fernando Zalamea, el artista no puede esconderse en actos de lenguaje y evitar el acto de ensuciarse con la realidad (Zalamea, 2013, p. 46). Este es el primer requisito esencial del arte. Más tarde, el trabajo del creador consistirá en dar forma, por distintos medios, a lo que ve, escucha, percibe y siente; una tarea que, en cada disciplina, afirma Peirce, resulta particularmente compleja (CP 5.112, 1903).

El arte tiene entonces que ver con la expresión de sensaciones que el artista ha percibido haciéndolas razonables.

El artista se dedica a sentimientos que se presentan como posibilidades; capta el mundo en su presencia inmediata, en su primeridad, y mediante la imaginación genera una terceridad que le permite dar forma a esa experiencia originaria. El arte es, así, un acto de creación y de hallazgo: la búsqueda de una manera de encarnar la razonabilidad, de expresar lo propio e incluso lo inefable —primeridad—, de comunicar un sentimiento interior otorgándole una estructura razonable que lo haga visible. Trabaja con signos, con representaciones semióticas de cualidades de sentimiento (MS 439, 1898) que sabe reconocer y plasmar.

El creador posee, en ciertos momentos, la capacidad de entrar en contacto con la primeridad y de manifestarla a través de la terceridad, enlazando lo que estaba aislado, impregnándolo de razonabilidad y dando lugar a algo genuinamente nuevo y original.

Desde este punto de vista la belleza va a consistir precisamente en un equilibrio. En 1903, Peirce habla de una peculiar armonía. La belleza consiste para él en un equilibrio, en una proporción, en una particular relación de las categorías. Quizá puede describirse como un *equilibrio entre los sentimientos y las ideas*, entre lo primero y lo tercero, entre lo racional y lo posible, entre lo general y lo particular, que se consigue a través del arte. Peirce considera que, para ser estéticamente bueno, un objeto debe tener “una multitud de partes relacionadas la una con la otra de tal modo que comunique una cualidad simple, inmediata y positiva a su totalidad” (CP 5.132, 1903). Será un peculiar equilibrio entre lo

particular y lo trascendente, entre lo sensible y lo racional, aquello que, como se ha visto, logra apresar y transmitir algo de forma novedosa, original e inteligible.

En 1905, Peirce afirma que “la belleza, o lo que es admirable en su representación sensible, se degrada de su correcta dignidad si no se reconoce como un caso especial de lo idealmente bello en general” (MS 283, 35, 1905). Luego lo bello es algo particular que despierta nuestra emoción de belleza, pero eso particular es bello precisamente porque nos lleva de inmediato a algo ideal y general. El arte permite esa peculiar conjunción, ese equilibrio entre lo concreto y lo trascendente, entre lo racional y lo sensible, entre lo experimentado y lo imaginado que es precisamente la belleza.

## 2. La división de los signos de Peirce

En cuanto representación de sensaciones o sentimientos, el arte posee un carácter de terceridad y, desde la óptica peirceana, de signo. La obra de arte es pues un signo, pero, ¿de qué clase? Entre las múltiples categorías de signos que formula Peirce, me detendré en tres particularmente relevantes. La primera se basa en la relación del signo consigo mismo, es decir, en cuanto primeridad, y distingue: 1) el **cualisigno**, cuando se trata de algo meramente posible o de una simple cualidad, capaz de funcionar como signo aunque no llegue a hacerlo; 2) el **sinsigno**, cuando se refiere a algo efectivamente real, con diversas propiedades que pueden servir de signo; y 3) el **legisigno**, cuando es una ley y, por tanto, necesariamente general y dependiente de una convención. Sobre ello escribe Peirce:

En primer lugar, un signo puede ser, en su propia primeridad, o bien una mera idea o cualidad de sentimiento (un ‘cualisigno’), o puede ser un ‘sinsigno’, esto es, un individual existente, o puede ser (como una palabra) de un tipo general (‘legisigno’) al que los existentes pueden conformarse (MS 914, c.1904).

Una segunda clasificación divide a los signos en función del objeto y el modo en que lo representan. Según esta clasificación, que para Peirce es quizá la más útil y frecuente (EP 2, 460), el signo puede ser:

1) *Icono*, que representa al objeto en tanto que se parece a él, esto es, expresa a su objeto como similar a él por virtud de algún carácter suyo propio, independientemente de que el objeto al que representa exista realmente o no (CP 2.247, 1903). El icono mantiene con el objeto una relación de semejanza o similitud. No tiene conexión dinámica con él, sino que simplemente sus cualidades se parecen a las del objeto y provocan sensaciones análogas en la mente para la que es un parecido (CP 2.299, 1893). Es el caso de un retrato.

2) *Índice*, es el signo que está afectado por su objeto, es decir, se refiere a él por una compulsión ciega, por ejemplo: un agujero de bala en la pared, una veleta o unas huellas en la arena que indican la presencia de alguien caminando. Todo lo que centra la atención es un índice (CP 2.285, 1893). Este tipo de signo tiene como carácter significativo el hecho de que está en una relación real, física, con su objeto. Viene a ser, dice Peirce, como un pronombre relativo o demostrativo que fuerza la atención sobre el objeto deseado sin describirlo (CP 1.369, c.1885). Servirá pues como signo para cualquiera que lo represente como reaccionando con ese objeto (L 75, 1902).

3) *Símbolo*, es el signo que representa a su objeto en virtud de una ley o convención, de una asociación de ideas o una conexión habitual del nombre con el carácter significado (CP 1.369, c.1885). Es un signo que tiene como su característica significativa la de ser representado como siendo un signo. El símbolo está conectado con su objeto en virtud de la idea de la mente que usa signos, sin la que no existiría la conexión (CP 2.299, 1893). Todos los signos meramente convencionales son símbolos, así como todos los signos que llegan a serlo porque son tomados naturalmente como tales (L 75, 1902). El símbolo es un signo general cuyo objeto es también general, no denota a un objeto sino a una clase, por ejemplo la palabra “mesa”, que designa en virtud de una convención a todas las mesas y no a ninguna en particular. Todos las palabras, frases, libros son símbolos (CP 2.292, 1903).

Respecto a esta clasificación de los signos en cuanto a la manera de representar a su objeto, escribe Peirce:

Había observado que la división útil más frecuente de los signos es a través de una tricotomía en, primero, *Semejanzas* o, como prefiero decir, *Iconos*, que sirven para representar a sus objetos sólo en tanto que se parecen a ellos en sí mismos; en segundo lugar, *Índices*, que representan a sus objetos independientemente de cualquier parecido con ellos, sólo por virtud de conexiones reales con ellos, y en tercer lugar *Símbolos*, que representan a sus objetos independientemente tanto de algún parecido como de alguna conexión real, porque las disposiciones o hábitos facticios de sus intérpretes aseguran que van a ser comprendidos de ese modo (EP 2, 460-1).

La tercera clasificación relevante se basa en la relación del signo con el interpretante, es decir, con el efecto que el signo produce en la mente, con la representación que media entre signo y objeto. El interpretante representa al signo como representando al objeto y, a su vez, se convierte en un nuevo signo (CP 1.553, 1867) en un proceso de semiosis sin fin. Según esta perspectiva un signo puede ser: 1) rema, cuando, por el tipo de interpretante que genera, es un signo de posibilidad cualitativa, de modo que el intérprete lo entiende como una referencia posible al objeto. Peirce observa que un signo de este tipo puede

aportar alguna información, pero no es interpretado como proporcionándola (CP 2.250, 1903); 2) proposición o signo dicente, cuando el interpretante lo toma como un signo de existencia actual (CP 2.251, 1903), de manera que es comprendido como un sinsigno; y 3) argumento, cuando el interpretante lo reconoce como signo de ley, es decir, como un legisigno.

Conviene destacar que estas fronteras se definen con nitidez solo en el plano teórico, no en los signos concretos. Todo signo real participa en cierto grado de los tres tipos, aunque uno de ellos pueda predominar. De hecho, Peirce afirma que “los más perfectos de los signos son aquellos en los que las características icónicas, indicativas y simbólicas están mezcladas tan igualmente como sea posible” (CP 4.448, c.1903). Así, por ejemplo, las huellas que Robinson Crusoe encontró en la arena constituyan un índice de la presencia de otro ser humano en la isla, pero al mismo tiempo, como símbolo, evocaban la idea de hombre (CP 4.531, 1905). Otro ejemplo que ofrece el propio Peirce muestra cómo una simple afirmación puede funcionar simultáneamente como ícono, índice o símbolo:

Tomad, por ejemplo, ‘está lloviendo’. Aquí el ícono es la fotografía compuesta mentalmente de todos los días lluviosos que el que lo piensa ha experimentado. El índice es todo por lo que distingue ese día, en tanto que se da en su experiencia. El símbolo es el acto mental por el que etiqueta ese día como lluvioso (CP 2.438, c.1893).

Para Peirce un signo que funciona a veces de un modo puede funcionar de otro en ocasiones. En el mundo real las tipologías definidas no funcionan de modo exacto. Así por ejemplo, Peirce afirma que el signo remático no es el único que puede resultar artístico y ser bello: “La bondad estética, o expresividad, puede poseerse, y en alguna medida puede ser poseída por cualquier clase de representación: rema, proposición o argumento” (CP 5.140, 1903).

Según las clasificaciones anteriores, el signo artístico habría de ser caracterizado como un *cualisigno remático icónico*. Es decir, sería un signo de posibilidad que permite representar a una cualidad en virtud de una similaridad entre el signo y esa cualidad.

El signo artístico puede entenderse como una cualidad de sensación —un *cualisigno*— que el interpretante capta como un signo de posibilidad. Por su naturaleza remática, no se lo puede calificar de verdadero o falso, ni de transmisor de información (CP 2.250, 1903); más bien, presenta su objeto como una simple posibilidad y produce un interpretante que comparte el modo de ser de la primeridad. En este sentido, el signo genuinamente estético es ante todo un signo remático, una sugerencia abierta cuyo valor de verdad es mínimo: “un rema es un signo que no es verdadero ni falso” (SS, 34, 1904). Al ser signos de cualidad, los rema se experimentan con una conciencia inmediata y generan

incesantemente nuevas interpretaciones, razón por la cual las obras de arte conservan un carácter vivo y dinámico.

Aunque la obra de arte puede tener características de cualisigno y remáticas, puede afirmarse sin embargo que el tipo de signo que se ajusta mejor a la concepción peirceana de arte no es otro que el ícono, como veremos a continuación.

### 3. El ícono como signo artístico

Peirce afirma que los íconos son los signos de cualidades y de las sensaciones en general (EP 2, 461). El signo icónico, por su capacidad para expresar cualidades y para comunicar algo directamente (CP 2.278, c.1895), está especialmente vinculado con lo artístico. El ícono ofrece imágenes mentales que reproducen las cualidades y rasgos del objeto (Nöth, 2024) y constituye el único tipo de signo realmente apto para expresar sentimientos. Al incorporar las cualidades pertinentes, logra comunicar las sensaciones del artista. Peirce señala, por ejemplo, que al mirar una pintura llega un instante en que dejamos de ser conscientes de que no se trata de la cosa misma: la diferencia entre realidad y copia se desvanece, y lo que contemplamos se vuelve un puro sueño, sin pertenecer ni a la existencia particular ni a la general. En ese preciso momento —afirma Peirce— estamos frente a un ícono (CP 3.362, 1885). El ícono, al resaltar la semejanza, hace que olvidemos la distinción entre lo representado y la representación.

Peirce afirma que el objeto del ícono ni siquiera necesita ser algo real. La existencia del objeto no es relevante, sino sólo las cualidades que se le pueden atribuir:

El ícono no está inequívocamente por esta o aquella cosa existente, como el índice. Su objeto puede ser una pura ficción, en cuanto a su existencia. Mucho menos es su objeto necesariamente una cosa de un tipo con el que habitualmente nos encontramos. Pero hay una garantía que el ícono proporciona en el más alto grado. A saber, que lo que despliega ante la mirada de la mente —la forma del ícono, que es también su objeto— debe ser lógicamente posible (CP 4.531, 1905).

El ícono es por tanto lo suficientemente amplio como para servir a la novedad y a la pluralidad del arte, sin perder la necesidad de una forma que podamos reconocer. “El ícono transmite su significado haciendo surgir en la mente alguna imagen o, por así decir, una fotografía compuesta de imágenes” (CP 2.317, 1903). El signo artístico trata de representar a su objeto, más que a través de una convención o de una relación directa como una compulsión ciega,

a través de una semejanza de algún tipo. No tiene un propósito, sino solo el mostrar la cualidad que significa (EP 2, 306).

Dentro de la clasificación de los iconos, el signo artístico se corresponde con un *hipoícono*, es decir, un ícono concretamente encarnado, a diferencia del ícono puro, que sería una esencia o idea platónica (Hocutt, 1962, p. 158). Una pintura, por ejemplo, afirma Peirce, es un hipoícono: “Cualquier imagen material, como una pintura, es ampliamente convencional en su modo de representación; pero en sí misma, sin leyenda o etiqueta puede ser llamada un hipoícono”. Este tipo de ícono puede adoptar la forma de imagen, cuando se limita a plasmar cualidades simples; de diagrama, cuando representa relaciones fundamentalmente diádicas, es decir, cuando expone las relaciones entre las partes de algo mediante vínculos análogos en su propia estructura; o de metáfora, cuando presenta el carácter representativo de un representamen al establecer un paralelismo en alguna otra cosa (CP 2.276-7, 1903).

En el arte, el ícono adquiere valor estético: la representación de la cualidad de sensación es admirable en sí misma, y su interpretante es de tipo emocional (Hocutt, 1962, p. 158). Su objeto corresponde a un caso de *kalos*, el ideal de lo admirable hecho realidad, y su interpretante no es lógico sino ese primer interpretante de todo signo que consiste en un sentimiento o una emoción. La respuesta ante un objeto de valor estético es, para Peirce, esencialmente emotiva; la crítica solo puede ser secundaria. De hecho, sostiene que el mejor crítico de arte será aquel capaz de recuperar el estado estético, de volver a una actitud de pura ingenuidad (CP 5.111, 1903). La emoción que despierta la obra es la verdadera prueba de que se ha captado el efecto propio del signo, un efecto que va mucho más allá de una simple sensación de reconocimiento. Como ejemplo de interpretante emocional, Peirce menciona el impacto que produce la interpretación de una pieza en un concierto: la obra busca comunicar las ideas musicales del compositor, pero dichas ideas se manifiestan sobre todo como una serie de sensaciones transmitidas. Cualquier otro efecto que provoque el signo artístico lo hará a través de la mediación del interpretante emocional (CP 5.475, c. 1907). En esta línea, señala Castañares, el signo se abre a un universo afectivo decisivo para el análisis semiótico de la obra de arte, y que no está ausente de la vida cotidiana (Castañares, 1994, p. 156). Desde esta perspectiva, por ejemplo, el *Guernica* de Picasso se presenta como un ícono cuyo objeto es el sentimiento de horror concebido por el artista, mientras que el interpretante es nuestro sentimiento de horror al contemplarlo (Kaelin, 1983, p. 152). Toda crítica o nueva interpretación surge después, y siempre a partir de esa emoción.

Con todo, el signo artístico no se reduce a su dimensión icónica. Aunque la naturaleza de ícono es fundamental, el signo artístico actúa también como símbolo, en cuanto expresión de la imaginación simbólica del creador. Un ejemplo claro se encuentra en el cine: la película de Hitchcock *Los pájaros* relata una

historia situada en la apacible Bahía Bodega, donde viven Lydia Brenner —viuda desde hace cuatro años— y sus dos hijos, Mitch, de unos treinta, y la pequeña Cathy, de diez. Melanie Daniels, una joven acomodada de San Francisco, conoce fortuitamente a Mitch y, cautivada por él, viaja sin previo aviso a la localidad con la aparente intención de entregarle a Cathy un regalo de cumpleaños: un par de pájaros. Coincidiendo con la llegada de Melanie, las aves de la zona —gaviotas, gorriones, cuervos— comienzan a comportarse de forma agresiva sin causa aparente, y sus ataques se intensifican a lo largo de un fin de semana que transforma el escenario idílico en un ámbito de terror sin precedentes.

Como ícono, el filme de Hitchcock capta y transmite sensaciones: la sorpresa y el miedo ante una situación incomprensible, la inquietud de verse rodeado por aves hostiles o la perplejidad frente a una violencia inexplicable. A la sorpresa inicial se suma el impulso de buscar explicaciones —un temporal en alta mar, una epidemia, un presagio apocalíptico— que nunca se concretan, lo que, junto con el aumento de la ferocidad de las aves, alimenta la angustia del espectador. Pero, además de esta dimensión icónica que permite representar tales emociones, *Los pájaros* posee una dimensión claramente simbólica, tal como ha indicado Deleuze:

Los millares de pájaros de todas las especies, captados en sus preparativos, en sus ataques, en sus treguas, son un símbolo: no son abstracciones o metáforas, sino auténticos pájaros, literalmente, pero que presentan la imagen invertida y la imagen naturalizada de las relaciones entre los propios hombres (Deleuze, 1991, p. 284-5).

La película de Hitchcock, como símbolo, nos hace plantearnos cuestiones fundamentales como la procedencia y explicación del mal en el mundo, la incomunicación y el aislamiento del ser humano, las discordias en las relaciones personales o una posible venganza de la naturaleza.

Por lo tanto, los distintos tipos de signos conviven en el arte, pero es el ícono el que capta lo esencial. Como íconos, los signos artísticos adquieren carácter metafórico y representan a su objeto, las cualidades de sentimientos, a través de unas similaridades que de algún modo se crean, que no son antecedentes sino que se descubren creativamente. La similaridad entre dos cosas relacionadas por una metáfora poética es algo que se crea, y lo mismo sucede con otras formas de expresión artística. Se representa mediante un signo algo con lo que se percibe una semejanza, y esa percepción metafórica es altamente imaginativa (Haley, 1988, 47)<sup>6</sup>. Aquí radica quizás una de las diferencias más importantes entre ciencia y arte. Aunque en las dos hay una

<sup>6</sup> Haley considera sin embargo que ese “descubrir creativamente” no es lo mismo que crear. Para él la semejanza existiría realmente con independencia de nuestra metáfora. En este sentido pretende alejarse de la interpretación de Douglas Anderson en *Creativity and the Philosophy of C. S. Peirce*, por la que yo me inclino.

relación de las tres categorías, el proceso es distinto: el arte crea similaridades, puede crear su propio referente, no depende en ese sentido de la realidad, no busca solo captar lo real sino lo posible (Everaert-Desmedt, 2008) y puede decirse así que permite una forma más radical de novedad. En este sentido el arte tiene la plasticidad y la libertad de la metáfora creativa<sup>7</sup>.

El ícono es un tipo de signo intrínsecamente vinculado a la imaginación: “en sus últimos escritos Peirce evoca con frecuencia el adjetivo imaginario para describir el ícono mental” (Nöth, 2024). El valor de un ícono, afirma Peirce, consiste en mostrar las características de un estado de cosas consideradas como si fueran puramente imaginarias (CP 4.448, c.1903). Algunos signos:

[...] provocan en la mente del que los recibe imágenes familiares, representaciones o, casi podríamos decir, sueños, esto es, recuerdos de vistas, sonidos, sentimientos, sabores, olores u otras sensaciones, ahora bastante separadas de las circunstancias originales de su primera ocurrencia, de modo que son libres para unirse a nuevas ocasiones (CP 3433, 1896).

Como indica Hocutt, el hecho de que el signo artístico sea un ícono —es decir, que represente su objeto mediante una semejanza— no significa que el realismo sea la única vía legítima para el arte, ya que una obra no se valora por su comparación con la realidad (Hocutt, 1962, p. 159). Su medida no es la correspondencia externa, sino la coherencia interna y las cualidades que encierra en sí misma. Lo que el arte imita es la disposición de sentimientos que el creador busca expresar, las impresiones que el mundo ha provocado en él: una selección y organización de cualidades que resultan bellas, pero que no reproducen la realidad tal cual. Peirce señala que en el ícono no hay una clara separación entre el signo y lo que significa: la mente se mueve en un ámbito ideal sin preguntarse ni preocuparse por su realidad, a diferencia de otros signos menos artísticos, como el índice (EP 1, 282). Así, la iconicidad supone que el valor de la obra no radica en su vínculo con un referente externo concreto, aunque parte de él, sino en la fidelidad a lo que pretende expresar a partir de esa experiencia.

## Conclusión

El fin y la verdadera libertad del ser humano consisten para Peirce en la posibilidad de comprenderse a sí mismo y a lo que le rodea. La estética y las obras de arte en cuanto íconos juegan un papel esencial en esa tarea. La libertad de la voluntad es libertad para llegar a ser bella, para admirar ese *summum bonum* e ir encarnándolo en lo concreto. Si no se buscara lo admirable, la vida se convertiría

---

<sup>7</sup> Para una bella y acertada exposición de la plasticidad en el sistema peirceano puede verse F. Zalamea, *Prometeo liberado. La emergencia creativa en maestros de los siglos XIX y XX*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2014, capítulo 5.

en una esclavitud: “El hombre puede, o si prefieren está obligado, a hacer su vida más razonable. ¿Qué otra idea distinta a esa, me gustaría saber, puede ser atribuida a la palabra libertad?” (CP 1.602, 1903). El arte viene a mostrarnos eso, y nos enseña, sin pretenderlo, a sentir de forma correcta, a tener admiración por aquello que nos hace patente, la encarnación de algo verdaderamente admirable. El bien estético supone precisamente que no estamos constreñidos por nuestra experiencia, sino que reaccionamos libremente ante ella, creando una manera de expresarla.

Para Peirce el arte va mucho más allá de consideraciones meramente formales, por eso afirma que un hombre joven necesita una educación estética (CP 7.68, 1882). De hecho, escribe al final de su vida que si tuviera un hijo trataría de inculcarle la necesidad de buscar el autocontrol, pues el dominio de uno mismo es lo único que eleva a un individuo sobre otro. Y continúa después:

Le enseñaría que la voluntad es libre solo en el sentido de que (...) puede hacer que él mismo se comporte de la manera que desea comportarse. Y en cuanto a lo que uno debería desear, yo le mostraría qué deseará si lo considera suficientemente, y eso será el hacer su vida bella, admirable<sup>8</sup>.

Es preciso ampliar las fronteras del arte, que como ya afirmaba Schiller en una apreciación que sigue siendo actual, se van estrechando por lo material, por el crecimiento de las ciencias, por el interés económico (Schiller, 1968, carta II, p. 14). Aquello que procede de emociones y sentimientos y que a su vez los provoca tiene más fuerza que un razonamiento. Es precisa por lo tanto una educación estética que vaya más allá de la mera instrucción artística, que ayude a la experiencia en sentido amplio; una educación estética que contribuya a la búsqueda personal de la armonía en las facultades a través de la imaginación creadora, a la búsqueda de los ideales en la propia vida, a la superación de las restricciones formales y al contacto con lo trascendente. Es preciso buscar el arte por el arte y este nos ayudará a tomar conciencia y a sensibilizarnos, nos señalará, sin buscarlo, el fin.

La teoría estética de Peirce no examina y juzga obras de arte particulares, pero nos ayuda a comprender las relaciones siempre crecientes que subyacen a los procesos creativos y artísticos, el juego entre apariencia y realidad, entre cognición e idea, entre icono y símbolo (Kevelson, 1994, p. 218).

La belleza de Peirce requiere la conjunción imaginativa de lo sensible y lo razonable; requiere capacidad de percepción, el contacto con el mundo a través de la experiencia; requiere la expresión, mediante un signo artístico, de algo que trasciende lo sensible; requiere, en tanto signo, de una interpretación que no es exacta y que implica crecimiento. El mundo está lleno de cualidades, de primeridades, que el artista, con sus especiales dotes de observación y percepción puede captar y transmitir. Los iconos son precisamente los signos que posibilitan

---

<sup>8</sup> Carta de C. S. Peirce a Victoria Lady Welby, 14 de abril, 1909.

esa expresión de algo que de otra manera permanecería inefable. Los iconos, significando algo que parece un sueño (CP 4.56, 1983), como una imaginación que trasciende la ocasión particular (CP 3.459, 1897), permiten representar una primeridad que quedará imbuida de terceridad, adquiriendo así un carácter general, universal, que nos interpela a todos. ●

## Referencias

- CASTAÑARES, Wenceslao. *De la interpretación a la lectura*. Madrid: Iberediciones, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen movimiento: estudios sobre cine*. Barcelona: Paidós, 1991.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. ¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística. *Utopía y praxis latinoamericana*, n. 40, p. 83-98, 2008. Disponible en: [https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1315-52162008000100005&lng=pt&nrm=i](https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1315-52162008000100005&lng=pt&nrm=i). Acceso en: 17 nov. 2025.
- FISCH, Max. Introductory Note. In: SEBEOK, Thomas (ed.). *The play of musement*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- HALEY, Michael. *The semeiosis of poetic metaphor*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- HOCUTT, Max. The Logical Foundations of Peirce's Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 21, n. 2, p. 157-166, 1962.
- KAELIN, Eugene. Reflections on Peirce's Esthetics. In: FREEMAN, Eugene (ed.). *The Relevance of Charles Peirce*. La Salle, Illinois: The Hegeler Institute. 1983. p. 224-237.
- KEVELSON, Roberta. The mediating role of 'esthetics' in Charles S. Peirce's Semiotics: configurations and space relations. In: PARRET, Herman (ed.). *Peirce and Value Theory*: on peircean ethics and aesthetics. Philadelphia: John Benjamins, 1994. p. 215-228.
- NÖTH, Winfried. The contribution of icons to the information value of symbols and other representations. *Informatio*, v. 29, n. 1, p. 1-29, 2024. Disponible en: <https://doi.org/10.35643/Info.29.1.3>. Acceso en: 17 nov. 2025.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*, v. 1-8, C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-58. Versión electrónica de J. Deely, Charlottesville, VA: InteLex. (CP)
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiotic and significs*: the correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby. C. Hardwick (ed.). Bloomington: Indiana University Press, 1977. (SS)
- PEIRCE, Charles Sanders. *Charles S. Peirce papers*, 32 rollos de microfilms de los manuscritos conservados en la Houghton Library, Cambridge, MA: Harvard University Library, Photographic Service, 1978. (MS)
- PEIRCE, Charles Sanders. Correspondencia de C. S. Peirce, citada según la ordenación de R. Robin, *Annotated catalogue of the papers of Charles S. Peirce*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1979. (L)
- PEIRCE, Charles Sanders. *The essential Peirce*. Selected philosophical writings, v. 1-2, Peirce Edition Project (eds.). Bloomington: Indiana University Press, 1992-98. (EP)
- RUSSELL, Bertrand. *Wisdom of the West*. Nueva York: Doubleday, 1959.
- SCHILLER, Friedrich. *La educación estética del hombre*. Madrid: Espasa, 1968.
- WEISS, Paul. Charles Sanders Peirce. In: JOHNSON, Allen (ed.). *Dictionary of American biography*. Charles Scribner's Sons: Nueva York, 1928. p. 58-64.
- ZALAMEA, Fernando. *Antinomias de la creación*. Las fuentes contradictorias de la invención en Valéry, Warburg, Florenski. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2013.

---

 **The artistic sign as icon in Charles S. Peirce** BARRENA, Sara

---

**Abstract:** This article aims to explore the notion of artistic sign in Charles S. Peirce. Peirce's aesthetics is characterized by the pursuit of what is admirable in itself, and beauty appears to him as a final end that is only possible when a balance is achieved between sensible qualities and reasonableness — or, in terms of Peirce's categories, between Firstness and Thirdness. From this perspective, the artistic sign, for Peirce, is one in which something that transcends it is embodied. It is neither true nor false, but rather represents its object as a sign of mere possibility. It has the expressive character typical of icons, reflecting a likeness that is not understood as a criterion of external adequacy, but as a reflection of the sensations the artist seeks to convey. The icon appears as a type of sign broad enough to serve the novelty and plurality of art.

**Keywords:** Peirce; aesthetics; art; icon.

---

**Como citar este artigo**

BARRENA, Sara. El signo artístico como ícono en Charles S. Peirce. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, n. 3. Dossiê temático: “Iconicidade”. São Paulo, dezembro de 2025, p. 84-97. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

---

**How to cite this paper**

BARRENA, Sara. El signo artístico como ícono en Charles S. Peirce. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, issue 3. Thematic issue: “Iconicity”, São Paulo, December 2025, p. 84-97. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

---

Data de recebimento do artigo: 22/06/2025.

Data de aprovação do artigo: 21/11/ 2025.

---

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença  
Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This is an open access article distributed under the terms of a  
Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

