

33
2EJ



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

**ELEMENTOS FUNDAMENTALES PARA EL ANALISIS
DE LA IMAGEN: MANUAL DE INTERPRETACION**

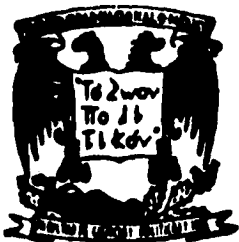
T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION**

P R E S E N T A N :

JORGE MANUEL FRIEDMANN MONROY

NORMA TERESA SANCHEZ GOMEZ



CIUDAD UNIVERSITARIA, MEXICO D.F.

1995

FALLA DE ORIGEN

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis Padres y a mi Hermano.

Porque gracias a ellos he llegado hasta aquí; porque gracias a ellos me sobran la fuerza y el deseo para ir aún más allá.

A Norma.

Por su amor y comprensión: mi apoyo de todo momento.

Jorge

A mis Padres.

Norma

ÍNDICE

| | |
|---------------------------|----------|
| INTRODUCCIÓN ----- | I |
|---------------------------|----------|

CAPÍTULO PRIMERO

| | |
|---|----------|
| 1. IMAGEN Y COMUNICACIÓN ----- | 1 |
| 1.1. La imagen como significado----- | 1 |
| 1.2. Utilidad y belleza de la imagen----- | 6 |
| 1.3. La imagen en la historia----- | 11 |
| 1.4. Percepción ----- | 20 |
| 1.4.1. Selectividad----- | 22 |
| 1.4.2. Conceptualización de la imagen ----- | 24 |
| 1.5. Representación gráfica ----- | 26 |
| 1.5.1. El signo----- | 27 |
| 1.5.2. Símbolo ----- | 29 |
| 1.5.3. Las funciones de la imagen----- | 31 |
| 1.5.3.1. Arquetipo ----- | 32 |
| 1.5.3.2. Alegoría----- | 33 |
| 1.5.3.3. Funciones aledañas----- | 34 |
| 1.5.3.4. El logotipo y el emblema ----- | 34 |
| 1.6. La percepción idónea ----- | 35 |

CAPÍTULO SEGUNDO

| | |
|---|-----------|
| 2. PRESENTACIÓN DE LA PROPUESTA DE ERWIN PANOFSKY PARA LA INTERPRETACIÓN DE IMÁGENES ----- | 37 |
| 2.1. Significación primaria o natural ----- | 38 |
| 2.1.1. Significación fáctica----- | 38 |
| 2.1.2. Significación expresiva ----- | 39 |
| 2.1.3. Universo práctico ----- | 39 |
| 2.1.4. Universo ultrapráctico ----- | 40 |

| | |
|--|----|
| 2.2. Significación secundaria o convencional ----- | 41 |
| 2.3. Significación intrínseca o contenido----- | 42 |
| 2.4. Principios correctivos: la historia del estilo, de los tipos y de los síntomas ----- | 44 |

CAPÍTULO TERCERO

| | |
|--|-----------|
| 3. PROPUESTA DE ANÁLISIS DE LA IMAGEN ----- | 47 |
| 3.1. Tres niveles de abstracción----- | 47 |
| 3.2. Dimensión formal (primer nivel de significación)----- | 49 |
| 3.2.1. La forma en las imágenes----- | 49 |
| 3.2.2. Los elementos constitutivos de la forma: punto, línea y sus derivaciones ----- | 53 |
| 3.2.2.1. Plano ----- | 55 |
| 3.2.3. Percepción de la forma----- | 59 |
| 3.2.4. Estímulos que permiten la apreciación de las formas ----- | 62 |
| 3.2.4.1. Color ----- | 62 |
| 3.2.4.2. Tono----- | 64 |
| 3.2.4.3. Textura----- | 65 |
| 3.2.4.4. Distancia y dimensión ----- | 66 |
| 3.2.4.5. Movimiento----- | 67 |
| 3.2.5. La imagen expresiva ----- | 69 |
| 3.2.6. La composición de las formas ----- | 71 |
| 3.2.6.1. Equilibrio, peso y dirección----- | 73 |
| 3.3. Dimensión narrativa (significación secundaria) ----- | 76 |
| 3.3.1. Lo narrativo y la representación de la imagen----- | 76 |
| 3.3.2. El mito: canal de comunicación----- | 78 |
| 3.3.3. Contexto histórico-cultural----- | 80 |
| 3.3.4. La estructura narrativa----- | 81 |
| 3.3.5. La reinterpretación del mito----- | 82 |
| 3.4. Dimensión simbólica (tercer nivel de significación) ----- | 85 |
| 3.4.1. La interpretación de la imagen----- | 86 |
| 3.4.2. La identificación del símbolo en la imagen ----- | 88 |

CAPÍTULO CUARTO

| | |
|--|-----|
| 4. APLICACIONES | 92 |
| 4.1. Interpretación de fotograma de la película <i>El exorcista</i> | 92 |
| 4.2. Interpretación de imagen publicitaria de <i>Coca-Cola</i> | 102 |
| 4.3. Interpretación de pintura: Detalle del tríptico <i>El Juicio Final</i> .. | 112 |
| CONCLUSIONES | 134 |
| BIBLIOGRAFÍA | 138 |
| ILUSTRACIONES | 141 |

INTRODUCCIÓN

La experiencia visual es la mejor herramienta que poseemos los seres humanos para percatarnos de la realidad de los fenómenos a nuestro alrededor; no exige más que el correcto funcionamiento del sistema óptico y cualquier conceptualización de lo que vemos, derivada de la experiencia, la educación y el desarrollo socio-cultural, es la consecuencia de un proceso evolutivo de interpretaciones según las necesidades del hombre a lo largo de su historia.

La observación se experimenta en dos dimensiones de perspectiva arbitrarias: una exterior y otra interior. La primera tiende hacia la pureza de las imágenes, es decir, a las cosas como son únicamente por la naturaleza de su forma; la segunda es aquella visión que, tras la utilidad física y espiritual que el hombre ha dado a las cosas, resguarda una rica gama de significados.

Esto es así porque entre más significados se le adhieren a una imagen, menor es su capacidad para mostrar formalmente lo que representa, lo cual si bien implica una mayor dificultad para desenmascarar sus propósitos, también la convierte en una herramienta cada vez más eficiente de comunicación.

El objetivo principal de la presente tesis es, precisamente, proponer un camino sencillo, por la vía de la investigación y el análisis metodológicos, para redescubrir los significados ocultos en la sencillez y la complejidad de las formas, y demostrar así que una imagen es, más que una simple distribución de trazos y matices, un conjunto de propuestas de orden significativo y simbólico capaz de emitir un mensaje preciso y muchas veces voluntario.

La posibilidad de interpretar imágenes depende, en gran medida, de la existencia de una serie de formalidades que rigen su estructura y composición, dicho de otra manera, de una sintaxis visual. Y si bien ésta puede parecer demasiado arbitraria respecto de las reglas ortográficas del lenguaje escrito, no es más que la consecuencia de la incalculable capacidad de las imágenes de abstraer los conceptos de la realidad, lo cual exige una mayor libertad de expresión. Si en una oración se respeta la orientación de la lectura y el uso de renglones, pero se intercambian alcatóricamente el orden de las palabras, de las letras y de los signos de puntuación, puede resultar una frase totalmente incomprensible; en cambio, si

así sucediera con los elementos visuales en una imagen, ello podría simplemente generar un mensaje distinto.

El primer capítulo de este trabajo es una referencia teórica acerca de la función que cumplen las imágenes como canales de comunicación. En él se incluyen: la manera en cómo las imágenes pueden adoptar distintos significados; una explicación tentativa de la génesis de las imágenes como instrumentos utilitarios y proyectivos de la conciencia humana y un desglose histórico para ejemplificar como han operado éstas en distintas épocas importantes de la historia del hombre; algunas de sus funciones más importantes, y la importancia de la percepción como antecedente para la interpretación.

En el segundo capítulo se introduce y se explica el modelo de Erwin Panofsky para la interpretación de imágenes artísticas del Renacimiento, siendo éste la base para la propuesta de nuestro modelo.

En el tercer capítulo se desarrolla nuestro modelo de interpretación en tres dimensiones de análisis, el cual tiene como objetivo primordial ser funcional y operativo para cualquier tipo de imagen sin limitarse a una época, estilo o periodo histórico. Asimismo, a lo largo de cada nivel se explican detalladamente los elementos necesarios para comprender los fundamentos de la sintaxis visual que determinan la construcción de las composiciones visuales, y cómo nos valemos de éstos para la interpretación.

Finalmente, en el cuarto capítulo se aplica, a tres imágenes distintas --un fotograma, una imagen publicitaria y una pintura--, el modelo de interpretación para corroborar su eficacia.

Debemos advertir al lector que la aplicación de este modelo puede variar, tanto en su línea de investigación como en sus resultados, según sean los objetivos perseguidos. Por tal motivo, aunque por título lleva el nombre de "manual", no debe entenderse en el sentido estricto del término, sino más bien como un método de investigación o como una herramienta auxiliar para llevar a cabo una.

Confiados en que la comunicación, lejos de ser una especialidad más, es un eje sobre el cual giran las relaciones sociales y cuya buena aplicación puede ser determinante en la armonía colectiva, dejamos en manos de mejores críticos el resultado de una inquietud que se ha ido gestando a lo largo de varios años de estudio, y cuya culminación, esperamos, sea la utilidad y el provecho que de este

trabajo puedan obtener los estudiantes y los investigadores para el desarrollo del conocimiento.

1. IMAGEN Y COMUNICACIÓN

1.1. LA IMAGEN COMO SIGNIFICADO

El acto de ver resulta sencillo; es un proceso básico y natural que ejercitamos sin mayor esfuerzo y que experimentamos de manera automática; por ello, hemos resuelto no darle --un tanto de manera involuntaria-- la importancia que se merece como herramienta verdaderamente útil del proceso de comunicación.

Las imágenes que continuamente percibimos cuentan con una extensa gama de información a la que podemos acceder de manera inmediata y "comprensible", es decir, sin necesidad de descifrarla.

Lo que vemos u observamos generalmente nos es familiar; lo entendemos y asumimos como parte de la realidad cotidiana. Esto porque cada imagen está dotada con un significado preciso que existe por sí mismo, es decir, que se debe únicamente a los rasgos que la hacen característica y la distinguen de otras. El hombre, por su parte, se ha encargado de nombrar las cosas, y por ende las imágenes, para fines prácticos.

Al observar, por ejemplo, la imagen de un árbol, la información mínima necesaria que poseemos acerca de los árboles nos permite reconocer la figura y asemejarla con el objeto real, sin importar su tipo o clase, si es una fotografía o un dibujo mal elaborado. La primer semejanza se hace con una generalidad: los árboles. Posteriormente el desciframiento puede resultar en la identificación precisa sobre del tipo de árbol, dónde está situado, y demás. Pero el significado primario es algo que aprendimos desde pequeños y, salvo que jamás hubiéramos visto un árbol u oído hablar de él, tenemos suficientes referentes para basar nuestro conocimiento.

El significado convencional de cualquier imagen está estrechamente relacionado con nuestro entorno cultural y con nuestra experiencia personal. "En la conducta humana no es difícil detectar una propensión a la información visual. Buscamos un apoyo visual de nuestro conocimiento por muchas razones, pero sobretodo por el carácter directo de la información y su proximidad a la experiencia real. Buscamos el apoyo visual porque la visión es una experiencia directa y el uso de datos visuales para

suministrar información constituye la máxima aproximación que podemos conseguir a la naturaleza auténtica de la realidad".¹

Las imágenes poseen un cúmulo de información al cual podemos acceder fácilmente cuando comparten un significado común: el árbol es árbol y lo reconocemos sin importar de dónde provengamos o el idioma que hablemos; basta haber tenido una relación directa o indirecta con él, lo cual generalmente sucede por aprendizaje.

Desde pequeños aprendemos a reconocer y a nombrar a los objetos. Conforme vamos creciendo adquirimos más conocimientos y experiencias, y logramos obtener más información acerca de los objetos que nos rodean. Generalmente expresamos nuestro saber por medio del lenguaje escrito u oral por ser la vía más práctica de comunicación que posee el ser humano.

La costumbre de expresarnos a diario de manera verbal o escrita ha provocado que no consideremos al sentido visual como una extensión eficaz de los canales de comunicación; sin embargo, las imágenes nos rodean a diario y éstas nos comunican mensajes prácticos, necesarios y hasta indispensables. Por ejemplo, si vivimos en la ciudad y manejamos un automóvil, simplemente el ver la letra E inscrita en un círculo rojo y cruzada por una diagonal del mismo color, nos hace saber que en el lugar donde la señal se encuentra colocada está prohibido estacionar nuestro auto. La imagen por sí sola y cumpliendo con ciertas formalidades de forma y color, bastó para comunicarnos un mensaje sin necesidad de ser expresado verbalmente.

Pero el cúmulo de información que la anterior imagen posee, si se analiza con mayor detenimiento, no se limita a solamente prohibir un acto tan común y corriente como es el de estacionar un automóvil. Su significado puede extenderse a horizontes más amplios de información: nos dice también que si no acatamos la orden expresada, lo más seguro es que una grúa de Protección y Vialidad quite nuestro automóvil del lugar y lo deposite en un corralón pudiéndolo dañar al momento del arrastre. Además, nos veríamos obligados a trasladarnos al lugar indicado y pagar una multa por la falta cometida, lo cual, seguramente, además del gasto económico, nos haría perder tiempo.

Hemos de precisar que si la imagen posee por sí sola una información "natural", también posee un significado atribuido el cual pone de manifiesto la mentalidad humana caracterizada por su entorno social, histórico y cultural. El desarrollo de las sociedades se evidencia --entre otros aspectos-- por los cambios y diferentes matices que adquirieron, tanto en forma como en significados, las imágenes

¹ D.A. Dondis, "La sintaxis de la imagen", Barcelona, 1992, p.14.

que les corresponden. "Toda cultura y toda época tiene su modelo favorito de percepción y conocimiento, y se inclinan a prescribirlos a todos y para todos".²

No debemos caer en el error de creer en la imagen como la única o la mejor representación de la experiencia humana, aunque hemos de estar de acuerdo que sí es una muy importante. "La experiencia visual humana es fundamental en el aprendizaje para comprender el entorno y reaccionar ante él; la información visual es el registro mas antiguo de la experiencia humana..."³

Mencionamos que la imagen posee significados atribuidos, esto es, puede dotársele voluntariamente de una información apropiada para dar un mensaje preciso. De ahí que el mensaje expresado en una imagen dependa en gran medida de cómo, cuándo y porqué se le atribuyó.

Paroceríamos estar afirmando que la función de una imagen, al dotársele de un significado, es siempre la de emitir una orden o pretender una respuesta directa, mediata o inmediata, a una acción determinada; sin embargo, éste no es necesariamente el caso: El significado de una imagen es, también, una manifestación que pone de relieve los principios subyacentes enmarcados en una mentalidad básica, una personalidad, y conjuntados entera o parcialmente en una obra. "[U]na pintura abstracta representa una manifestación directa del proceso del pensamiento creador, tal como podría aparecer en los propósitos de una computadora".⁴

Si no somos cuidadosos podemos caer en una confusión que impida comprender cabalmente a la imagen como portadora de significados y su inclusión como parte manifiesta y trascendental del proceso de comunicación: la diferencia entre significado y mensaje.

El significado es la información contenida en un objeto y nos permite, en primera instancia, entender la naturaleza de lo representado; esto, claro está, no resulta fácil si la imagen observada carece de una forma virtualmente realista, o por lo menos, capaz de asemejarla, bajo alguna clave visual, al objeto que representa. Por tanto, como más adelante explicaremos, existen grados de significación, así como diferentes formas de representación visual.

² Marshall McLuhan, "La comprensión de los medios como extensiones del hombre", México, 1982, p.28.

³ D.A. Dondis, *op. cit.*, p.15.

⁴ Marshall McLuhan, *op. cit.*, p.30.

Por otra parte, debemos resaltar que el mensaje difundido por una imagen se caracteriza primordialmente por el uso, el matiz y la combinación de sus elementos y su(s) significado(s). Hemos de estar de acuerdo con Marshall McLuhan en este aspecto cuando afirma que "el medio es el mensaje", pues el medio conforma y regula la escala y la forma de asociación y la acción humanas. En otras palabras, lo que determina el valor de "algo" (en este caso la imagen), es la manera en cómo se le utiliza.

Al mencionar la palabra "valor" no nos estamos refiriendo a lo que convencionalmente se determina en la escala moral de lo "bueno" y lo "malo". En nuestro caso particular, "valor" es la capacidad de transmitir enunciados comprensibles.

En su libro "La sintaxis de la imagen", la autora D. A. Dondis observa tanta importancia en lo visual que afirma existir una alfabetidad⁵ visual. Y es precisamente por el camino de la alfabetidad visual, aunque posteriormente ya no se mencione el término, como mejor podremos conocer y hacer uso de los elementos y la función de las imágenes para descifrar sus mensajes subyacentes. "Los fines de la alfabetidad visual son los mismos que motivaron el desarrollo del lenguaje escrito: construir un sistema básico para el aprendizaje, la identificación, la creación y la comprensión de mensajes visuales que sean manejados por todo el mundo"⁶

¿Por qué alfabetidad y no lenguaje? El aprendizaje de un lenguaje está sometido a un aprendizaje escalonado y muy riguroso. Se aprende un sistema de símbolos (alfabeto), lo cual da pie a una combinación de letras y sonidos (palabras), mismas que se someten a una sintaxis común. Entre más sean las combinaciones de letras y/o sonidos que sepamos, enmarcadas en la sintaxis común (reglas de construcción ortográfica), mejor o más variada será nuestra capacidad de expresarnos; sin embargo, la existencia de una sintaxis común tan rigurosa, hace que aún cuando "[S]e considera el lenguaje como un medio de llegar a una forma de pensamiento superior al modo visual",⁷ su capacidad expresiva sea vea más limitada. La combinación de letras y palabras no puede ser completamente arbitraria y ser lógica. La lógica de una sintaxis visual, si así queremos llamarla, posee mucha mayor libertad.

En cambio, las imágenes no se sujetan a un sistema de reglas para ordenar cómo y cuándo deben incluirse y combinarse sus elementos, haciendo de su potencial de

⁵ Como lo explica el traductor de la obra, alfabetidad es la palabra que utiliza para enunciar el término en inglés *literacy* que significa un saber leer y escribir, ya que en español no existe un término correspondiente.

⁶ D.A. Dondis, *op. cit.*, p.11.

⁷ *Ibid.*, p.21

expresión uno mucho mayor al del lenguaje escrito aunque su interpretación sea de una mayor dificultad. Volviendo al ejemplo de "no estacionarse": el mensaje pudo haberse expresado por medio de una infinidad de combinaciones de elementos visuales: quizás un auto tachado por una cruz, posiblemente la imagen de una rueda partida a la mitad, o cualquier otra combinación en la cual podamos pensar; al final, la intención del mensaje pretendido es la que da la pauta sobre cómo diseñar la imagen. Pero no debemos perder de vista la existencia de una convención social y cultural acerca de la forma y el significado de gran cantidad de imágenes, por lo cual, generalmente se han convertido en signos que expresan siempre un mismo saber. En nuestra sociedad el círculo cruzado diagonalmente por una raya nos hace saber que cualquier imagen inscrita dentro de él se refiere a un acción socialmente prohibida: no estacionarse, no fumar, no tirar basura, etcétera. Pero, como mencionamos, esto se debe a una convención que surgió de la necesidad de prohibir ciertas acciones o modos específicos de comportamiento; cómo representarlos en una imagen es un problema supeditado a dicha necesidad, y la selección de forma, figura y color, es decir, su diseño, no es predecible.

Resulta prudente abrir un pequeño paréntesis para hacer alusión al signo, término incluido en el párrafo anterior, el cual requiere de una explicación un poco más amplia: "Una imagen sirve como signo en la medida en que denota un contenido particular sin reflejar sus características visualmente. En el sentido más estricto es posible que un objeto visual no sea sino un signo... no se asemejan (los signos) a las cosas que representan... pues una mayor especificación distraería de la generalidad del propósito".⁸ En otras palabras, el signo demuestra la existencia de una evolución comunicativa respecto de lo visual; retoma y le da importancia a la imagen como un conducto efectivo para emitir un mensaje preciso y comprensible para el observador.

El signo no es una representación de la realidad, no pretende serlo y, al parecer, entre más se aleje de las características visuales de lo que representa, funciona mejor.

En el signo el mensaje se apodera del significado; es decir, lo que capta de inmediato nuestra atención no es la identificación de la figura en relación con algún objeto de la realidad, ni su reconocimiento formal, sino el propósito de su presencia, es decir, entender eficazmente lo que nos está diciendo.

Si viajamos a otro país y nos topamos con una señal de tránsito desconocida, pero intuimos su importancia pues sabemos indica una regla, nuestra preocupación será la de comprender su mensaje, y no la de identificar y reconocer su forma, cosa que de

⁸ Rudolf Arnheim, "El pensamiento visual", Barcelona, 1986, p. 150.

poco puede servirnos a menos que nos proporcione una clave visual que nos ayude a comprender el mensaje.

Retomando la problemática de significado y mensaje: si mencionamos con anterioridad que en el signo el mensaje adopta la forma de significado, entonces, puede suceder también a la inversa para cualquier imagen que no sea signo. Al observar la imagen de una figura cualquiera, digamos un círculo, e hipotéticamente sugerimos que éste se encuentra en su forma más pura, plasmado sobre el vacío donde no hubiera influencia alguna de otro elemento visual y fuera de cualquier marco conceptual, entonces su significado, es decir, el reconocimiento inmediato de su forma, sería también su mensaje: el simple hecho de saber que se trata de un círculo.

Pero no desvirtuemos la afirmación hecha de que el medio es el mensaje, pues un ejemplo de abstracción tan absoluta, el cual no sin razón llamamos hipotético, es muy poco factible; al final debemos aceptar la imposibilidad, para cualquier ser humano, de reconocer todas las figuras del universo; las que generalmente identificamos son independientes unas de otras, aun cuando figurativamente significan lo mismo dado su marco contextual.

1.2. UTILIDAD Y BELLEZA DE LA IMAGEN

Hemos hablado de practicidad de las imágenes y, hasta el momento, pareciera como si todas tuvieran la finalidad específica de haber sido creadas para un fin determinado. No todas las imágenes tienen como objetivo único la precisión de su mensaje; muchas de ellas son manifestaciones subyacentes de un pensamiento creador particular, y su significado no puede comprenderse por medio de la observación directa y de manera inmediata; no fueron creadas con esa finalidad y se hace necesario un análisis del universo que las circunda para comprenderlas. La experiencia visual humana "pone de manifiesto la necesidad de enfocar de una manera nueva la función no sólo del proceso sino también del visualizador en la sociedad. El mayor escollo para este esfuerzo es la clasificación de las artes visuales en artes aplicadas y bellas artes. En cualquier momento de la historia su definición cambia y se altera pese a lo cual hay dos factores constantes de diferenciación: la utilidad y la estética".⁹

⁹ D.A. Dondis, *op. cit.*, p.15.

La utilidad responde primordialmente a necesidades, como en el caso del signo de "no estacionarse", donde lo importante es la respuesta conductiva del observador, o como sería en el caso de un instructivo cuyo objetivo es el de armar un juguete. En cambio, en el campo de la estética, en lo puramente artístico, el grado de motivación es mayor hacia la creación de lo bello.

"La visión contemporánea de las artes visuales ha avanzado mas allá de la simple polaridad entre artes 'bellas' y 'aplicadas' llegando hasta las cuestiones de la expresión subjetiva y la función objetiva, y una vez más tiende a la asociación de la interpretación individual con la expresión creativa perteneciente a las <<bellas artes>> y la respuesta a la finalidad y el uso pertenecientes a las <<artes aplicadas>>".¹⁰

Es posible afirmar que si una imagen posee significado(s) y, por lo tanto, tiene la capacidad de emitir mensajes, entonces también puede ser interpretada; sin embargo ya que hemos resaltado la brecha existente entre las imágenes puramente artísticas y aquellas sencillamente utilitarias, reconozcamos que entre ambas existe una diferencia entre lo práctico y lo bello, lo cual ciertamente afecta su forma de interpretación. La finalidad de ambas no es la misma, como tampoco resulta igual la sensación al momento de percibir las. "La lectura de las obras de arte no se hace, ni siquiera por los iniciados, de una manera automática y espontánea",¹¹ como lo sería en el caso de una señal de tránsito, aun para los no iniciados. Esto no quiere decir que en ambos, aunque en grados disímiles, no exista una propensión contundente hacia lo significativo. "Se considera que el artista traduce, mediante su lenguaje particular, una visión del mundo común de la totalidad de la sociedad en que vive"¹² y, "[L]a obra de arte no sólo aparece en el campo de la experiencia humana como un dato fundamental unido a la existencia de un tipo de objetos de la creación, sino que además –como la mayoría de los objetos naturales-- postula que todo hombre posee la facultad de captarla e integrarla en su experiencia personal, sin recurrir a ninguna técnica de comprensión".¹³

La anterior aseveración de Francastel deja por sentado que las imágenes, sin duda alguna, poseen una carga significativa, aunque ciertamente desecha la necesidad de una "técnica particular de comprensión" para integrarla a nuestra experiencia personal; sin embargo, al hablar de una integración a la experiencia personal, se abarca un campo demasiado amplio el cual deja de lado el aspecto de la comprensión para fines prácticos. Tanto es una experiencia personal quemarnos un dedo con fuego y saber que si lo

¹⁰ *Ibid.*, p.17.

¹¹ Pierre Francastel, "Sociología del arte", Madrid, 1990, p.10.

¹² *Ibid.*, p.8.

¹³ *Ibid.*, p.9.

repetimos el daño físico y el dolor sentido serán similares, cuanto lo es amar, sentimiento que aunque experimentemos una vez, no nos permite saber cómo será la próxima.

En otras palabras, no podemos hablar de la imagen y permanecer con la idea de poder interpretar fielmente su significado y su mensaje, si solamente nos remitimos a integrarla a nuestra experiencia personal sin un enfoque analítico alejado de la apreciación inmediata; no queremos decir con esto el no poder participar del goce que una obra artística pueda proporcionarnos. "El estilo de vida contemporánea está profundamente influido por los cambios que en él ha introducido..." por ejemplo, "...la fotografía. En el impreso, el lenguaje es el elemento primordial y los factores visuales, como el marco físico, el formato y la ilustración, son secundarios. En los medios modernos ocurre justamente lo contrario. Predomina lo visual, y lo verbal viene dado por añadidura".¹⁴

Que lo verbal venga dado por añadidura en lo visual, como afirma Dondis, alienta el hecho de que por sí sola, la imagen cobra cada vez más un papel preponderante como canal de comunicación. Esto significa que en la actualidad nuestro desarrollo cultural y, por añadidura, nuestra creciente cultura de lo visual, no debe permitirnos permanecer en el plano de lo inmediato frente a una imagen y, por vías quizás aún no plenamente desarrolladas, es decir, técnicas de observación y análisis, se hace necesario aprender un sistema --si no tan neto como el del lenguaje verbal, sí por lo menos bien estructurado y sujeto a una serie de reglas-- para poder interpretar la información de las imágenes.

Si somos capaces de comprender más allá de lo proporcionado por una observación superficial e inmediata, entonces seremos capaces de transgredir la barrera histórica y sociológica del arte, y hacer uso de esa comprensión para entender cabalmente los aspectos fundamentales que rodean a toda imagen pictórica, ya sea artística, comercial o netamente utilitaria.

"La visión incluye algo más que el hecho físico de ver o de que se nos muestre algo. Es parte integrante del proceso de comunicación que engloba todas las consideraciones de las bellas artes, las artes aplicadas, la expresión subjetiva, y la respuesta a un propósito funcional".¹⁵

Hemos de hacer incapié en el hecho de que las imágenes que realmente nos interesan en el presente trabajo son las artísticas (al hablar de imágenes artísticas no nos

¹⁴ D.A. Dondis, *op. cit.*, p.19.

¹⁵ *Ibid.*, p.20.

estamos remitiendo solamente a aquellas consideradas dentro de las "bellas artes", sino a aquellas que poseen la virtud inventiva del ser humano), dejando de lado aquellas de cualquier otra naturaleza que poblan nuestro entorno, que si bien hemos decidido mencionarlas o ejemplificarlas en algún momento del texto, es por la necesidad de esclarecer conceptos.

Si afirmamos que la imagen posee significados manipulables, y la facultad de enunciar, voluntaria o involuntariamente, un mensaje capaz de ser interpretado por el observador, es porque "[E]xiste una sintaxis visual. Existen líneas generales para la construcción de composiciones. Existen elementos básicos que pueden aprender y comprender todos los estudiantes de los medios audiovisuales" (y no sólo ellos), "sean artistas o no, y que son susceptibles, junto con técnicas manipuladoras, de utilizarse para crear claros mensajes visuales. El conocimiento de todos estos factores puede llevar a una comprensión más clara de los mensajes visuales".¹⁶ Es decir, existe una alfabetidad visual que puede establecer analogías concretas con el lenguaje para aplicarse en la interpretación de la información visual.

Es, por lo tanto, lógico mencionar que una comprensión cabal de la imagen no puede limitarse solamente a su forma perceptual, pues como en el caso de una obra de arte pictórica, el resultado es la unión entre una conducta técnica y un punto de encuentro espiritual. Tiene cierta razón Pierre Francastel cuando afirma en su libro "Sociología del arte" que: "No me siento menos estupefacto, por otra parte, cuando oigo a espíritus exquisitos afirmar taxativamente que van a estudiar, por ejemplo, el empleo de la imagen en la sociedad contemporánea eliminando todo lo que constituye su carácter estético para no retener sino las significaciones. Una vez más, resulta absolutamente claro que los interesados están privados del sentido de la vista".¹⁷ Sin embargo, retener lo significativo de una imagen no significa disociarlo de lo estético ni de las normas socio-culturales de las épocas en que las imágenes fueron creadas. Al contrario, si ciertos valores en lo estético y del concepto de lo bello han cambiado a lo largo de la historia, es menester entender que forman parte de lo significativo junto con la imagen, y un análisis valorativo de los mismos nos pueden hacer comprender mejor, no solamente el significado, sino el universo mismo al que pertenecen.

Las imágenes, más aun si se presentan como composiciones complejas y, en ocasiones, altamente estilizadas, el considerarlas como "producto de una actividad problemática, cuyas posibilidades técnicas, así como las capacidades de integración de sus valores abstractos, varían de acuerdo con cada uno de los ámbitos considerados... y es

¹⁶ *Ibid.*, p.24

¹⁷ Pierre Francastel, *op. cit.*, p.11.

absolutamente necesario tener en cuenta el desigual desarrollo de las facultades intelectuales de los diferentes ambientes en las diferentes etapas de la historia",¹⁸ no sería de gran ayuda para acercarnos a su verdadero significado.

Claro está que no toda imagen es una obra de arte y, por lo tanto, los diferentes grados de significado varían la dificultad para abordarla. Estamos de acuerdo que "[N]ingún signo materialmente constituido, ningún vínculo formal posee" (y aquí agregamos siempre) "caracteres definidos, objetivos e inmutables, y el mismo elemento colocado en un contexto diferente es susceptible de cambiar de significación",¹⁹ sin embargo, si logramos definir el contexto con precisión, entonces sí resulta posible enmarcar una imagen con caracteres bien definidos. Ya explicamos que para una sociedad como la nuestra, una señal de tránsito es un signo bien definido, aunque quizás en algunos años –tras un constante desarrollo social– desaparezca, adquiriera otro significado o simplemente se convierta en un documento histórico. Basta situarse en la época correcta, para encontrar su funcionalidad; por ello debemos discernir con Pierre Francastel cuando niega que los elementos y las estructuras posean valor intelectual y significativo.

"Para comunicarnos, necesitamos haber tenido algún tipo de experiencia similar evocable en común, para evocar en común necesitamos significantes comunes".²⁰ Por su parte, "[L]os hombres evocan en común algunos conceptos mediante diversos significantes. Estos significantes pueden ser palabras o gestos, que evocan una pluralidad de sentidos, entre los cuales uno es preponderante y se evoca en común. Si no hay un mínimo de sentido comprensible para los sujetos, no hay comunicación".²¹ (inteligibilidad).

Si a lo largo de este capítulo hemos afirmado que lo visual y, en sentido más estricto, las imágenes son un canal efectivo de comunicación, es por la razón de que ofrecen equivalentes estructurales de todas las características de los objetos que representan, a distintos niveles es cierto y no siempre de la misma manera, pero las cuales, en general, no necesitan ser traducidas a un lenguaje particular para su reconocimiento. Veo una manzana y se que es una manzana independientemente del lenguaje que hable o del país donde viva.

¹⁸ *Ibid.*, p.13.

¹⁹ *Ibid.*, p.17.

²⁰ J. Antonio Paoli, "Comunicación e información: perspectivas teóricas", México, 1990, p.11.

²¹ *Ibid.*, p.14.

Claro está que "[L]a comunicación evoluciona y con ella la acción social, gracias a las nuevas informaciones. Los significados comunes pueden dejar de serlo, cuando se han informado de una manera distinta. Ejemplo: Antes de Cristo, la cruz significaba castigo para los malhechores, después de Cristo, el significado de la cruz cambió para los primeros cristianos, evocaba en ellos la redención del género humano. El significado cambió notablemente, la comunicación en este sentido se había roto".²² Si la comunicación se rompe al cambiar el marco contextual dentro del cual está inmersa la imagen, esta comunicación puede reestablecerse mediante el análisis de dicha imagen, volviendo a situarla en su contexto original. Si queremos obtener información acerca de la cruz, debemos situarla en un determinado periodo histórico o situación social, e interpretar su significado a partir del mismo, familiarizándonos con los datos pertinentes de su época.

Si como afirma Rudolf Arnheim: "el acto de pensar exige imágenes y las imágenes contienen pensamiento"... --y las artes visuales, en concreto la creación de imágenes-- "...constituyen el terreno familiar del pensamiento visual",²³ entonces el significado de las imágenes son una declaración al pensamiento que constituyen la capacidad de asociar lo visto a un cuerpo común de información que permita su comprensión a distintos niveles de percepción.

1.3. LA IMAGEN EN LA HISTORIA

Dado que el presente trabajo no es un estudio histórico de la imagen, sino un análisis de sus elementos primordiales, este apartado no es más que una reflexión acerca de las posibles causas que motivaron al ser humano para utilizar a la imagen como medio de comunicar sus ideas y pensamientos, y así lograr entender mejor la importancia del papel que actualmente y a lo largo de la existencia del hombre ha jugado lo visual.

Sería imposible abarcar todas las épocas históricas y analizar a la imagen bajo la perspectiva de cada una de ellas; sin embargo, esperamos que el lector, a lo largo de este capítulo, logre comprender que el surgimiento de la representación pictórica no fue un hecho fortuito, sino dotado de la necesidad concreta de expresarse, y que como tal, su papel en el desarrollo del hombre ha sido de innegable importancia.

²² *Ibid.*, p.16.

²³ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p.267.

El ser humano, en su necesidad por armonizar socialmente, debió desarrollar un sistema práctico, lógico y suficiente para corresponder a dicha necesidad, es decir, poder intercambiar la información mínima indispensable a fin de convivir en grupos estructuralmente organizados y para su supervivencia colectiva. En otras palabras, debió aprender a expresar sus necesidades, sus sentimientos, sus exigencias, a ser entendido y a entender a los demás.

El impulso del proceso comunicativo al cual se vio sometido el hombre no partió solamente de una lucha con la Naturaleza por su existencia física, sino por su existencia espiritual. De ahí que cuando se enfrenta al mundo visible como algo terriblemente enigmático que no ofrece respuesta alguna --o en primera instancia, lógica-- a los fenómenos naturales, y más aun, al tratar de llevar este mundo visible a su conciencia forzado por su propia naturaleza, recurre a la actividad artística como instrumento esencial en el desarrollo de la conciencia humana.²⁴

Al hablar de conciencia, estamos diciendo de que el hombre no se conforma con aceptar las manifestaciones de su alrededor como eventos aislados sin mayor significado que la mera aceptación de éstos como incógnitos que alteran o participan en su subsistencia. El ser humano no solamente se pregunta el ¿por qué?, el ¿para qué? y el ¿cómo? de las "cosas" que ve, sino también se pregunta la razón de su existencia respecto de lo que observa, lo que un principio no puede explicar, y lo que, a pesar de su vasto desarrollo a lo largo de los milenios, aun le queda por comprender. "...si los reflejos puramente sensoriales de las cosas y los acontecimientos del mundo exterior ocuparan la mente en su estado bruto, la información de poco valdría. El interminable espectáculo de detalles siempre renovados nos estimularía, más no nos suministraría información alguna. Nada que podamos aprender sobre algo individual tiene utilidad a no ser que hallemos generalidad en lo particular".²⁵

Como un medio para comprender paso a paso la naturaleza de las cosas, "el arte nunca ha sido un intento de aprehender la realidad como un todo...sino que más bien ha sido el reconocimiento fragmentario y la fijación paciente de lo significativo en la experiencia humana".²⁶

²⁴ Cf. Herbert Read, "Imagen e Idea", México, 1993. Read fundamenta la teoría básica de su libro en la teoría de Conrad Fiedler quien sostiene que el arte es el instrumento esencial en el desarrollo de la conciencia humana. Para mayor referencia acerca del tema se sugiere consultar: Fiedler, Conrad, "On Judging Works of Visual Arts", EUA, 1949.

²⁵ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p.15.

²⁶ Herbert Read, "Imagen e idea", México, 1993, p.12.

Es por ello que el ser humano se dio primero a la tarea de "representar" su alrededor ("antes de la palabra fue la imagen, y los primeros esfuerzos registrados del hombre son esfuerzos pictóricos, imágenes raspadas, picadas o pintadas en las superficies de las rocas o de las cavernas"²⁷) no como una muestra de habilidad artística o búsqueda de estética, ni para elaborar un sistema práctico de comunicación (como posteriormente lo sería el lenguaje), sino como el establecimiento de una conexión entre su espiritualidad y lo desconocido, denotando, a la vez, la preocupación económica de asegurarse el alimento para subsistir, la cual ha sido quizá la principal a lo largo de su historia.

Sin embargo, el hombre primitivo se vio sometido a una serie de influencias naturales como los drásticos cambios climáticos o la dificultad para cazar animales, que lo obligaron a tratar de escapar a la casualidad directa de los acontecimientos, e intentar influir progresivamente y cada vez con mayor eficacia sobre ellos. El miedo, el desconocimiento de los fenómenos naturales, su impotencia a predecirlos, explicarlos y, sin embargo, el no poder escapar a ellos, provocaron que "secretamente" buscara servirse de ellos a través de la magia. "...el aseguramiento del éxito en la caza, y después el aseguramiento de la fertilidad del suelo gracias a la lluvia, fueron esfuerzos que exigieron la concordancia de los deseos y el acto mismo. El deseo se expresaba en forma de rito, y el ritual...es inseparable de las primeras manifestaciones del arte".²⁸

De esta manera, el ritual surge como una manifestación de compatibilidad y convivencia con la Naturaleza en la lucha por asegurar las necesidades básicas para un bienestar social. "Pero el ritual no podría haberse desarrollado sin un sistema de signos, gestos, imágenes materializadas en símbolos plásticos. Civilización es coordinación, interacción de facultades",²⁹ siendo la prioridad de éstas, la voluntad de vivir, alrededor de la cual más tarde se formaron, moldearon, y se establecieron los diversos sistemas sociales y económicos que hasta hoy día, rigen el comportamiento del ser humano. "El arte prehistórico debe entenderse en este sentido: como una respuesta a las necesidades vitales".³⁰

Lo anteriormente expuesto confirma quizás el ejemplo más puro de expresión comunicativa a través de las imágenes. Aquella expresión que surgió de la necesidad vital por subsistir, por conectar lo material con lo espiritual, lo obvio y lo necesario con

²⁷ *Ibid.*, p.16.

²⁸ *Ibid.*, p.18.

²⁹ *Ibid.*, pp.18-19

³⁰ *Ibid.*, p.19.

lo desconocido y lo temido. Hoy día los modos pictóricos deben luchar contra los convencionalismos impuestos por el lenguaje, contra lo "lógico" (pues la mayoría lo comprendemos gracias al aprendizaje desde niños).

Sucede que en la actualidad hay una disociación entre percepción y expresión, entre el arraigo íntimo de sensaciones y sentimientos, y un sistema adquirido de representación y simbolización. La imagen se ha sublevado frente al lenguaje, y ha "desaparecido" como una vía consciente de expresión. Hemos olvidado que el lenguaje, por lo menos el escrito, es una derivación de lo visual, una enorme simplificación y abstracción originada en la actividad artística. Esto no quiere decir bajo ningún motivo, y vale la aclaración, que desvirtuemos al lenguaje de su función comunicadora, finalmente el presente trabajo está escrito. Se trata sencillamente de rescatar a lo visual de la inconsciencia "aparente" como canal de comunicación, y devolverle la importancia que merece en tanto un modo de expresión práctico y utilitario, y no meramente estético.

El primer cambio drástico que sufrió la imagen de su función primera, y que la llevó a una simplificación para la creación de nuevas formas, fue el paso de lo vital hacia lo estético. Es decir, cuando "la imagen correspondía al desco en su intensidad, en su realidad",³¹ cuando era aceptada colectivamente y era suficiente, y después cuando "pasa de las manos del artista a las manos del sacerdote o a las del maestro, y finalmente a las del fabricante. Desprovisto del impulso original del artista creador, se hace convencional, sistemático, comercial".³²

Es de hacerse notar que el mencionado cambio sufrido por la imagen sucede al tiempo que cambia el modo de vida del ser humano: "El hombre dejó de ser un nómada a la caza de animales salvajes y practicante de una burda magia; se hizo agricultor sedentario; aprendió a cultivar granos y a domesticar animales; inventó artesanías, como la de la cerámica; realizó cálculos astronómicos sobre los cuales basó sus primeros calendarios... atestiguó un más amplio desarrollo de la sensibilidad estética".³³

Este cambio, mismo que Herbert Read precisa como el paso del periodo paleolítico al neolítico, presencia una "transformación" de sus imágenes; ello no implica una pérdida o disminución de su potencial de expresión, sino de una influencia determinada por el enfrentamiento con el desarrollo de nuevos elementos formales de

³¹ *Ibid.*, p.37.

³² *Ibid.*, p.40.

³³ *Ibid.*, pp.42-43.

representación, una ampliación de la sensibilidad estética, a causa de "[L]a abstracción... a partir de las actividades prácticas".³⁴

El hombre encontró en la imagen no solamente la respuesta –o el intento de respuesta– al enfrentamiento de su conciencia espiritual con la Naturaleza, sino una manifestación de su desarrollo como ser social, "de un impulso adquisitivo que llevara a la raza humana a un control cada vez mayor de su ambiente material. Hubo indudablemente un desarrollo progresivo de la habilidad y de la técnica, y ese progreso está siempre inspirado por un deseo instintivo de dominar el universo físico".³⁵

Si bien lo ritual de los primeros hombres se transformó en una religión espiritual, la angustia ante lo desconocido permaneció, y permanece aun en nuestros días, sólo que de manera distinta. "Son las formas como tales, desarrolladas para establecer, para fijar una nueva conciencia de la realidad, las que iluminan nuestro tema, ya que la nueva conciencia que aparece por primera vez en este periodo³⁶ es 'la de la forma misma', la forma como una entidad imaginada y articulada, como un producto del esfuerzo constructivo. Las formas emergen de las actividades prácticas del hombre... y a medida que emergen se las dota inmediatamente de una significación estética: se convierten en símbolos de sentimientos específicos".³⁷

No podemos afirmar que una sensibilidad estética le reste, por un lado, importancia, o envuelva completamente, por otro lado, a la representación vital; es una "energía" motivadora la que produce los cambios. De cualquier manera, la significación en las imágenes perdura como una necesidad de manifestarse en un mundo particular, y manifestarlo a éste también.

"El mensaje y el método de expresarlo dependen considerablemente de la comprensión y la capacidad de usar técnicas visuales: las herramientas de la composición visual".³⁸ Esta afirmación es cierta; sin embargo, no podemos aseverar que los primeros hombres no poseyeran técnicas visuales: tenían la capacidad de elaborar coloraciones y hacer uso de herramientas para plasmar sus imágenes. Es sólo que su "energía" motivadora fue distinta a las de otras épocas y, por lo tanto, el significado en las imágenes no puede medirse en tanto un desarrollo tecnológico sin tomar en cuenta un desarrollo en la sensibilidad frente a su momento histórico.

³⁴ *Ibid.*, p.49.

³⁵ *Ibid.*, p.53.

³⁶ El autor se refiere al periodo neolítico.

³⁷ Herbert Read, *op. cit.*, p.55.

³⁸ D.A. Dondis, *op. cit.*, p.124.

"Básicamente lo pictórico o visual está determinado por la información visual observada y por la interpretación y percepción de los datos y claves visuales, en suma, por la declaración visual total".³⁹ Y esta declaración visual total no es exclusivamente una manipulación de los elementos mediante las técnicas visuales, sino en concreto, una manipulación de las técnicas, más un sentir íntimo y personal, un modo de vida, un grado de desarrollo social y cultural, y toda una gama de necesidades, creencias y maneras de pensar frente a un universo determinado.

Si tuviéramos que expresar en sólo una palabra el cambio que sufre la imagen en las diferentes épocas del hombre, hallaríamos una constante: la intención. Es cierto que las técnicas visuales también se desarrollan notablemente, en el arte primitivo no existía el óleo sobre tela ni se había desarrollado la representación tridimensional, pero si en la actualidad, alguien decidiese no hacer uso de tal o cual técnica, supongamos la representación tridimensional, no por ello su trabajo carecería de valor; es la intención, ya sea consciente o inconsciente, la que al final resguarda el significado verdadero de una imagen, y las técnicas son las herramientas de énfasis que darán a la obra un estilo o un nombramiento particular. El uso de las técnicas visuales, es verdad, delimita en muchos casos que un autor sea considerado o no un artista, y aunque en ocasiones esto puede facilitar la interpretación de una obra, ciertamente no determina su grado e intensidad de significación.

Cuando el hombre se percató de su capacidad para inventar y manipular diversas técnicas visuales, obteniendo con ello diferentes resultados de representación, también los motivos que lo llevan a crear dichas imágenes ha cambiado. En lo intelectual sería de suma dificultad establecer una pauta de este cambio, pues el desarrollo en este aspecto es puramente intuitivo: no podemos afirmar que el hombre primitivo fuera más o menos inteligente que el hombre actual, ya que es una cuestión de proporciones; podría haber sido tan inteligente para su época como lo es el hombre de hoy para la suya. En el plano de la percepción ordenada, de la visión coherente, estaríamos hablando más bien de una necesidad biológica; de una cuestión sensoriomotora que se va desarrollando según van cambiando las necesidades y las situaciones. Es una cuestión meramente evolutiva que, al igual, se ve representada en sus imágenes.⁴⁰

"[E]l amenazador entorno planteaba al hombre primitivo preguntas incostables, por lo que estas representaciones seguramente guardaban cierta relación

³⁹ *Ibid.*, p.125.

⁴⁰ Cf. Herbert Read, *op. cit.*, p.69.

"Básicamente lo pictórico o visual está determinado por la información visual observada y por la interpretación y percepción de los datos y claves visuales, en suma, por la declaración visual total".³⁹ Y esta declaración visual total no es exclusivamente una manipulación de los elementos mediante las técnicas visuales, sino en concreto, una manipulación de las técnicas, más un sentir íntimo y personal, un modo de vida, un grado de desarrollo social y cultural, y toda una gama de necesidades, creencias y maneras de pensar frente a un universo determinado.

Si tuviéramos que expresar en sólo una palabra el cambio que sufre la imagen en las diferentes épocas del hombre, hallaríamos una constante: la intención. Es cierto que las técnicas visuales también se desarrollan notablemente, en el arte primitivo no existía el óleo sobre tela ni se había desarrollado la representación tridimensional, pero si en la actualidad, alguien decidiese no hacer uso de tal o cual técnica, supongamos la representación tridimensional, no por ello su trabajo carecería de valor, es la intención, ya sea consciente o inconsciente, la que al final resguarda el significado verdadero de una imagen, y las técnicas son las herramientas de énfasis que darán a la obra un estilo o un nombramiento particular. El uso de las técnicas visuales, es verdad, delimita en muchos casos que un autor sea considerado o no un artista, y aunque en ocasiones esto puede facilitar la interpretación de una obra, ciertamente no determina su grado e intensidad de significación.

Cuando el hombre se percata de su capacidad para inventar y manipular diversas técnicas visuales, obteniendo con ello diferentes resultados de representación, también los motivos que lo llevan a crear dichas imágenes ha cambiado. En lo intelectual sería de suma dificultad establecer una pauta de este cambio, pues el desarrollo en este aspecto es puramente intuitivo: no podemos afirmar que el hombre primitivo fuera más o menos inteligente que el hombre actual, ya que es una cuestión de proporciones; podría haber sido tan inteligente para su época como lo es el hombre de hoy para la suya. En el plano de la percepción ordenada, de la visión coherente, estaríamos hablando más bien de una necesidad biológica; de una cuestión sensoriomotora que se va desarrollando según van cambiando las necesidades y las situaciones. Es una cuestión meramente evolutiva que, al igual, se ve representada en sus imágenes.⁴⁰

"[E]l amenazador entorno planteaba al hombre primitivo preguntas incostables, por lo que estas representaciones seguramente guardaban cierta relación

³⁹ *Ibid.*, p.125.

⁴⁰ Cf. Herbert Read, *op. cit.*, p.69.

con los misterios que intentaba comprender y, por tanto, seguramente servían de alguna manera a un fin cuasi religioso".⁴¹

El arte griego, por ejemplo, demuestra, al contrario del arte medieval, una intensa búsqueda por el ideal de la belleza, de la perfección en la representación. Los griegos creían en la existencia de muchos dioses, con actitudes y características físicas humanas, pero con poderes sobrenaturales, inalcanzables para el ser común y corriente. Estos dioses no eran omnipotentes o infalibles, como lo es el Dios hebreo y el cristiano; no eran siempre bondadosos, cometían errores, luchaban entre ellos, eran vengativos y ambiciosos. La estrecha semejanza del mundo de los dioses griegos, con las características del mundo terrenal común, dio como resultado un arte que pretendió representar fielmente la realidad de aquel mundo superior.

La búsqueda de la verdad pura a través de su filosofía; el estudio de lo formal, de las matemáticas y de la ciencia, se vio reflejado en el arte griego, siendo su culminación estética el desarrollo de una guía matemática para sus diseños a la cual nombraron sección áurea. "Los griegos buscaban la belleza en la realidad. Glorificaban al hombre y a su entorno natural. Acariciaban el pensamiento. Sus esfuerzos produjeron un estilo visual racional y lógico en el arte y el diseño".⁴²

Cuando "...los primeros filósofos griegos, particularmente los pitagóricos, empezaron a meditar sobre las formas y proporciones armónicas, consideraron estas cualidades como entidades de origen divino, como 'cualidades' divinas para las cuales debían inventar signos y símbolos. Estos filósofos dieron definición verbal a los elementos, tales como la línea, el ángulo, el círculo, que habían sido descubiertos empíricamente por el artista. Se llevó a cabo un concepto de conceptualización... se llegó a la armonía como tal, fue redescubierta en la Naturaleza, en los movimientos de los planetas, en las formas de las flores y de las plantas, en el hombre mismo. Esta es la base del 'naturismo griego', de la idealización de la Naturaleza como ilustración de las leyes matemáticas divinas".⁴³

En la Edad Media, por ejemplo, el hombre se vio inmerso en una sociedad donde imperaba la religión cristiana, donde la Iglesia era un foco de poder omnipotente. En Europa esta "[F]ue una época llena de defectos, tipificada por las cruzadas, un ejercicio bicentenario de la futilidad"⁴⁴ donde la no devoción a Dios, el politeísmo y los

⁴¹ D.A. Dondis, *op. cit.*, p.155.

⁴² *Ibid.*, p.160.

⁴³ Herbert Read, *op. cit.*, p.124.

⁴⁴ D.A. Dondis, *op. cit.*, p.158.

rituales mágicos alejados de la Santidad Cristiana eran castigados con severidad. Este sentimiento está continuamente expresado en las obras del bizantino, a través de imágenes cuya principal distinción era la de la deliberada exageración y distorsión de la realidad para emular y provocar emociones fuertes de carácter religioso principalmente.

En el bizantino, los motivos y las intenciones de la época le dieron su marco particular a las creación de imágenes; motivos distintos a los de la Edad de Piedra y, por ello, con resultados diferentes. "Al principio, el cristianismo fue una religión muy influida por la prohibición hebraica de la adoración a las imágenes que se asociaban a los falsos dioses. Se llegó después a una solución de compromiso mediante la abstracción de la realidad, que pese a ello seguía siendo reconocible. La distorsión, el énfasis en la emoción, hacen del arte bizantino un ejemplo típico de estilo expresionista. Este estilo se alza siempre por encima de lo racional hasta llegar a lo místico, a una visión interior de la realidad, cargada de pasión y de intensos sentimientos".⁴⁵

En contraparte con el "expresionismo", que como ya mencionamos, tiene como principal característica la provocación de sentimientos con intensidad, valiéndose de la distorsión y exageración de la realidad, encontramos al "clasicismo". Su mejor ejemplo está en el arte griego, distintivo por la racionalidad en la metodología de su diseño y un grado de superrealidad como resultado. "En lugar de considerarse, como hacían los judeo-cristianos, emisarios de Dios en la Tierra, los griegos adoraban muchos dioses cuyos poderes variables y especializados hacían de ellos una especie de superhombres que muchas veces perseguían placeres extraordinariamente mundanos".⁴⁶

El Renacimiento se presentó, tal y como lo dice su nombre, como una recuperación, un renacer de los temas y los motivos clásicos perdidos en la Edad Media frente a la fuerte opresión eclesiástica. El Renacimiento fue un retomar la belleza y representar fielmente a la Naturaleza. Fue una especie de recuperación de la integridad del hombre como cuerpo-alma, que el arte medieval había perdido y sólo eran admisibles "si se revestían de una significación que trascendiera lo orgánico y lo natural: esto es, cuando se subordinaban a los temas bíblicos o teológicos".⁴⁷

En la época renacentista el artista recuperó su admirabilidad y comenzó a ser reconocido como un maestro cuya formación debía de ser la de un conocedor, un verdadero erudito quien persiguiese y desarrollase elementos para la perfección y la belleza, al igual que en el periodo clásico.

⁴⁵ *Ibid.*, p.158.

⁴⁶ *Ibid.*, p.159.

⁴⁷ Erwin Panofsky, "El significado de las artes visuales", Madrid, 1983, p.69.

La "...reintegración de los temas clásicos con los motivos clásicos, que parece caracterizar al Renacimiento italiano, en contraste con los numerosos rebotes esporádicos de las tendencias clásicas durante la Edad Media, no es sólo un acontecimiento humanístico sino humano. Es un elemento principal de lo que Burckhardt y Michelet denominaron el <<descubrimiento simultáneo del hombre y de lo humano>>.

"Por otro lado, es bien evidente que esta reintegración no podía constituir un simple retorno al pasado clásico. El periodo intermedio había modificado la mentalidad de los seres humanos, hasta el extremo de que les era imposible volver a ser paganos de nuevo, y había asimismo alterado sus gustos y sus tendencias creativas hasta el punto de que el arte no podía limitarse a renovar el de los griegos y los romanos. Tuvieron pues, que esforzarse por descubrir una nueva forma de expresión, estilística e iconográficamente diferente de la clásica, así como de la medieval, aunque deudora y relacionada con entreambas".⁴⁸

A partir del Renacimiento se fue dando en las imágenes un constante desarrollo, primero, en el embellecimiento de las obras artísticas y, a su vez, en la complejidad de su estructura. Un ejemplo es el periodo barroco, puente entre el Renacimiento y la época moderna que "designa una época de anacronismo, de enormes riquezas yuxtapuestas a una inmensa pobreza".⁴⁹

El advenimiento de la Revolución Industrial trajo consigo cambios espectaculares en el desarrollo social del hombre. Fue una época donde lo artesanal comenzó a perder fuerza frente a lo mecanizado. La mano del hombre, fuente principal de la producción, empezó a convertirse en una mano especializada que servía para hacer funcionar tal o cual maquinaria que sustituiría el trabajo de muchos hombres.

En el diseño y en la producción de obras pictóricas, se inició una lucha entre el pensamiento filosófico y la capacidad de la máquina. En un principio se mostraba un rechazo al concepto de la fabricación en serie por medio de máquinas y tecnología moderna; sin embargo, pronto hubo un intento de reconciliación, una búsqueda por encontrar el significado interno en las obras, el diseño y su funcionalidad.

A esta época Dondis la llama precisamente "funcionalidad", pues grupos de arquitectos, diseñadores, artesanos y artistas, tuvieron como finalidad primordial "alcanzar nuevas formas y nuevas soluciones para las necesidades básicas del hombre,

⁴⁸ *Ibid.*, p.71.

⁴⁹ D.A. Dondis, *op. cit.*, p.163.

sin olvidar sus necesidades específicas... las preguntas que se atrevieron a formular llevaron a nuevas definiciones de la belleza, dentro de los aspectos prácticos y no adornados de lo funcional".⁵⁰

Cabe mencionar que a lo largo de este apartado hemos dejado de lado muchos estilos, escuelas, periodos y subperiodos del arte y de la producción de imágenes. En la explicación dada reconocemos enormes abismos temporales y carencia de características específicas de las diferentes épocas. Pero, hemos mostrado al lector que los motivos de las imágenes, no son fortuitos; que no son esfuerzos asarozos que surgen de la nada y están ahí por razones incomprensibles; sino que, al contrario y en gran medida, son el producto de una situación específica, con una carga emotiva, personal y con el sello particular del momento que representan; que si bien es claro que el hombre se ha desarrollado social, intelectual, espiritual, cultural y tecnológicamente, esto puede verse reflejado en las imágenes que corresponden a su época; que demuestran una idiosincrasia particular la cual nos ayuda, tanto a comprenderlas y disfrutarlas mejor, como a descifrar sus significados.

1.4. PERCEPCIÓN

Cuando vemos u observamos algo, estamos al mismo tiempo sabiendo algo. Es decir, posemos la capacidad no solamente de dilucidar formas o estructuras de la Naturaleza, de nuestro alrededor, del ambiente al que pertenecemos, sino de jerarquizar dichas formas; saber de qué trata cada una de ellas; cuál nos es útil y cuál peligrosa; cómo actuar frente a diversas situaciones; de tener sentimientos distintos al observarlas; en fin, de reconocerlas.

"La percepción visual es así el tratamiento, por etapas sucesivas, de una información que nos llega por mediación de la luz que entra en nuestros ojos. Como toda información, esta es 'codificada' en un sentido que no es del todo el de la semiología: los códigos son aquí reglas de transformación naturales (ni arbitrarias ni convencionales) que determinan la actividad nerviosa en función de la información contenida en la luz. Hablar de codificación de la información visual significa, pues, de hecho, que nuestro sistema visual es capaz de localizar y de interpretar ciertas regularidades en los fenómenos luminosos que alcanzan nuestros ojos".⁵¹

⁵⁰ *Ibid.*, p.165.

⁵¹ Jacques Aumont, "La imagen", Buenos Aires, 1992, p.23.

Entonces, ¿dónde queda la importancia de la percepción visual si al parecer, como la estamos definiendo hasta el momento, es un acto humano automático que no requiere de un esfuerzo intelectual para ser funcional?

Sucede que la percepción en bruto no requiere de un acto de inteligencia para ser formalmente aceptado como tal; que los códigos, como mencionamos, son "reglas de transformación natural" ni arbitrarias ni convencionales. Hemos de pensar que dichas transformaciones se llevan a cabo esté o no presente el ojo de un observador para testimoniarlas, pero que, cuando son observadas, se rescatan a sí mismas de ser simples eventualidades, de ser simples caprichos de la Naturaleza, y se convierten en eventos de importancia.

Quizás el percibir un obstáculo por donde transitamos --una piedra por ejemplo-- y rodearlo para seguir nuestro paso, sea un acto que no requiera de un pensamiento con un alto grado de inteligencia; sin embargo, el saber que el objeto observado posee ciertas características que podemos usar en nuestro favor --utilizarlo como un arma para defendernos o cazar un animal, saber que hay que removerla con cuidado porque debajo puede haber un insecto venenoso o usarla como material para construir un refugio-- denota ciertamente que la percepción no es un ente aislado del pensamiento, sino muy al contrario, un motivo que permite el desarrollo constante del hombre en todos sus aspectos. El "...conjunto de las operaciones cognitivas llamadas pensamiento no son un privilegio de los procesos mentales situados por encima y más allá de la percepción, sino ingredientes esenciales de la percepción misma. Me refiero a operaciones tales como la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, el completamiento, la corrección, la comparación, la solución de problemas, como también la combinación, la separación y la puesta en contexto".⁵²

Al percibir una imagen ocurren diversas operaciones sensoriales de las cuales no nos percatamos, las cuales nos llevan a actuar de distintas maneras, ya sea una acción motora o simplemente al experimentar sentimientos. Si caminamos por la acera y queremos cruzar una calle, el color de la luz del semáforo hará que tomemos decisiones diferentes: si está en rojo, cruzamos, si en cambio, es verde, entonces no lo hacemos. De la misma manera, si vamos manejando un automóvil, el color rojo hará que nos detengamos, y el verde que avancemos. Si en cambio, observamos la fotografía de un semáforo mientras estamos sentados cómodamente en el sillón de nuestra sala, el color en el cual esté no hará que avancemos o nos detengamos, pudiendo aun así reconocer la orden. Pero, si fuésemos detectives privados y el color del semáforo en la fotografía es

⁵² Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p.27.

evidencia para resolver un caso, entonces actuaríamos seguramente de manera distinta a la de transitar por la calle o permanecer sentados.⁵³

Por más sencilla o simple que sea la información recibida por alguien a través de los ojos, ésta se procesa de inmediato, aunque exista una clara distinción entre la percepción ocular y el procesamiento de información. Al despertar y observar nuestro alrededor, sobre todo si a diario despertamos en el mismo lugar, de inmediato reconocemos un escenario que nos es familiar, y dicho reconocimiento –saber dónde estamos– implica una actividad mental por mínima o automática que nos parezca, pues a cada momento lo ejercitamos. "El mundo que emerge de esta exploración perceptual no es inmediatamente dado. Algunos de sus aspectos se erigen veloces, otros lentos, y todos ellos están sometidos a constante confirmación, reapreciación, cambio, completamiento, corrección y profundización de entendimiento".⁵⁴

Es cierto, sin embargo, que existen ciertas constantes que esperamos encontrar inalteradas diariamente las cuales provocan que poseamos una "estabilidad perceptual"; pero las propiedades de estas constantes o de cualquier otro elemento perceptual no dependen de nuestra mirada sobre de ellas. Si así fuera, quizá entonces no habría necesidad de ejercitar un pensamiento visual. Pero ya que no sucede así y el mundo sigue cambiando, veámoslo o no, y que dichos cambios están sujetos a factores externos, el pensamiento visual es un proceso el cual no opera aislado de la percepción visual: son una misma cosa.

1.4.1. Selectividad

Desde la manifestación del hombre en la Tierra los sentidos han sido un auxiliar biológico en su supervivencia, especialmente el de la vista. El que a través de la visión puedan jerarquizarse y reconocerse elementos de la Naturaleza que facilitan, obstaculizan o impidan la vida misma, hace que la percepción sea selectiva y con fines precisos.

La percepción como herramienta de supervivencia está supeditada a fines prácticos haciendo del hombre un ser capaz de seleccionar, comprender y utilizar lo que ve para su bienestar individual o colectivo. En otras palabras, la percepción es un acto que nos brinda experiencia; la experiencia a su vez es un acto de aprendizaje y de memorización, o sea, de selección y jerarquización que permite desarrollar auxiliares

⁵³ Al contexto determinado en el que aparece una imagen se le llama "campo semántico".

⁵⁴ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p.28.

para subsistir. "La selectividad activa constituye un rasgo básico de la visión, como lo es también de todo otro interés inteligente; y la preferencia más elemental que se advierte es la que despiertan los cambios del medio".⁵⁵

El organismo ajusta sus necesidades básicas a lo que ve; y no significa restarle importancia a los demás sentidos, pero por medio de la visión obtenemos el reconocimiento más importante de la realidad. Lo que vemos es lo que está, comprenderlo es un acto supeditado a la observación. Por tal motivo, el organismo se interesa mayoritariamente en lo cambiante que en lo inmóvil. Son las manifestaciones cambiantes las que desde el hombre primitivo se han intentado comprender y estabilizar o, por lo menos, ajustarse a ellas, pues frente a lo cambiante puede verse nuestra condición alterada. Por ello la percepción es selectiva, y se selecciona primordialmente lo que puede alterar nuestra condición humana, física o mental: una señal a obedecer, un animal que escapa cuando es nuestro alimento, o una situación inesperada de peligro o bienestar.

Pero no todos los factores que operan a diario en la vida son cambiantes; existen algunos constantes y, por lo mismo, se han convertido en inmóviles. Éstos son los de mayor dificultad para su comprensión, pues estamos tan acostumbrados a ellos que llegamos inclusive a ignorar su presencia, aun cuando jueguen un papel fundamental. Si vivimos en la ciudad y transitamos a diario por la misma calle, sólo cuando súbitamente ha cambiado la flecha del sentido de la calle, o se ha descompuesto un semáforo, nos percatamos entonces de la importancia que juega la percepción de su presencia para trasladarnos de un lugar a otro. Entonces nuestra selectividad entra en juego y debemos buscar otros elementos o factores que nos permitan continuar nuestro camino sin contratiempos.

La selectividad activa es ciertamente benéfica, pero también puede ser contraproducente. "En el dominio físico, como también en el psicológico o social, los aspectos constantes de una situación son los que más fácilmente se descuidan y los que se comprenden con mayor dificultad. Las características de la percepción no sólo contribuyen a la sabiduría, también la restringen".⁵⁶

La percepción es en sí un medio de fijación ocular automatizado, pero, a la vez, voluntario. Es decir, la fijación ocular puede responder a un factor externo como es el de una repentina explosión a nuestras espaldas --hecho que inminentemente nos haría voltear--, pero responde automáticamente también a una selección inteligente sobre lo

⁵⁵ *Ibid.*, p.55.

⁵⁶ *Ibid.*, p.35.

que nos interesa observar. Si nos hayamos restringidos a reconocer cosas nuevas debido a las constantes en la vida diaria, es por haberle restado importancia a lo que pensamos nunca va a cambiar.

Cuando vemos un anuncio publicitario, quizá la primera, la segunda y hasta la tercera vez, éste nos resulte innovador, atractivo o curioso. Pero es muy probable que llegue un momento cuando nos resulte tan común y cotidiano, que nos olvidemos de él y no nos interese más; sin embargo, vamos a la tienda y adquirimos el producto (éxito de cualquier publicidad).

Si deseamos entender mejor las causas que nos llevan a actuar de cierta manera frente a lo observado que hemos resuelto ignorar, es necesario desprendernos de la apatía visual que constantemente nos envuelve. "Dado que el razonamiento sobre un objeto comienza con el modo en el cual el objeto se percibe, un percepto inadecuado puede alterar todo el subsiguiente curso de los pensamientos". Pero no pensemos en un "percepto inadecuado" como una falta cometida que deba recriminarse, sino más bien como un elemento sujeto a ser diferente ante la influencia de factores externos.

Al final, la percepción de las formas es la pauta para dar inicio a la formación de conceptos. Y la formulación de conceptos está estrechamente relacionada con la experiencia adquirida en una época o medio ambiente particular. No podemos esperar que los caballeros de la Edad Media tengan un concepto igual de la espada que un soldado del siglo veinte. Para los primeros fue el arma de batalla principal, y para el soldado actual quizá sólo sea un adorno en un traje de gala.

1.4.2. Conceptualización de la imagen

Cuando decimos que la percepción es el puente de unión entre la observación y la formulación de conceptos, nos referimos a que los objetos percibidos son una fuente de estímulo, a los cuales a lo largo de la historia, el hombre les ha impuesto patrones de forma y reconocimiento relativamente simples. Esto forma parte de un proceso de "cognición" escalonado cuyo primer paso es el enfrentamiento visual.

Cuando el hombre primitivo vio y se enfrentó por primera vez a una erupción volcánica, su experiencia no le permitió relacionar el evento con algún suceso ocurrido en su pasado y, por lo tanto, su reacción debió ser acorde a su experiencia y la cultura de su momento; sin embargo, aun no sabiendo de qué trataba, su mente comenzó a formularse interrogantes acerca de la naturaleza del suceso. Y una vez que el suceso provocó un cambios drásticos en su vida --la muerte de muchos hombres, plantas y

animales, por ejemplo-- y siguió repitiéndose, entonces lo nombró; supo de sus características y consecuencias, y lo conceptualizó acorde a su conocimiento y cultura particulares.

En el ejemplo anterior nos referimos a un acontecimiento muy peculiar, pero si pensamos en el caso de la obtención de alimento, el referente no es un único objeto, como el volcán. La conceptualización se profundiza a un reconocimiento más complejo. Es decir, tanto el búfalo como un roedor silvestre proporcionaban alimento al hombre primitivo, pero la complejidad y la manera de obtener uno y otro es distinta, entre otros factores. Los niveles de apreciación, aún cuando el contexto sea el mismo (comida), son distintos.

Para dar cuenta de la complejidad y flexibilidad de la percepción de la forma, parece preferible suponer que las operaciones decisivas se cumplen mediante procesos de campo desarrollados en el cerebro, que, al recibirlo, organizan el material estimulante de acuerdo con la configuración más simple compatible con él.⁵⁷

Las pautas de formas percibidas de este modo tienen dos propiedades que las capacitan para desempeñar el papel de conceptos visuales: poseen generalidad y son fácilmente identificables (siempre y cuando haya una experiencia previa que permita relacionarlas). Hablando con rigor, ningún percepto⁵⁸ se refiere nunca a una forma única e individual, sino más bien a la clase de pauta en la que el percepto consiste. Puede que haya un solo objeto que se adecue a esa pauta o puede haberlos innumerables. Incluso la imagen de una persona determinada es una perspectiva de una pauta particular de características que corresponde a esa clase de persona. Por tanto, no existe diferencia en principio entre concepto y percepto, lo que coincide perfectamente con la función biológica de la percepción. Para que resulte útil, la percepción debe instruir sobre las clases de cosas, de otro modo los organismos no podrían sacar provecho de la experiencia".⁵⁹

Cuando el hombre comenzó a conceptualizar, es decir, a particularizar las cosas y los eventos bajo una perspectiva común, empezó a darle un significado específico

⁵⁷ Si no existiese una configuración compatible estaríamos hablando de la cosmogonía del concepto, es decir, de un suceso no visto antes y que ha de presentarse como el estímulo primero.

⁵⁸ Entendamos percepto como una definición de forma-concepto a la cual le pueden corresponder uno o diversos objetos, como explica Arnheim.

⁵⁹ Rudolph Arnheim, *Op. cit.*, pp.41-42.

no sólo a aquellos objetos identificados, sino a su propia conciencia. Vinculó su espiritualidad con la Naturaleza, a fin de darse a sí mismo una razón de ser.

1.5. REPRESENTACIÓN GRÁFICA

En el primer apartado de este capítulo explicamos a la imagen como portadora de significados y algunos de los cambios que la actividad artística o representación gráfica de los objetos y las formas sufrieron para poderse integrar como canales de comunicación del hombre.

El individuo, en su papel de 'espectador visual', "no puede definirse de modo sencillo y, en su relación con la imagen, deben utilizarse muchas determinaciones diferentes, contradictorias a veces: aparte de la capacidad perceptiva, se movilizan en ella el saber, los afectos y las creencias, ampliamente modeladas a su vez por la pertenencia a una región de la historia (a una clase social, a una época, a una cultura)".⁶⁰ Pero ya hemos hablado de constantes en relación del hombre con la imagen en general.

Por otra parte, la creación de imágenes por el hombre generalmente ha perseguido una finalidad asociada con las características de su "capacidad perceptiva"; de ello podríamos hablar tan ampliamente que sería imposible cubrir y esclarecer todas las razones que las motivaron; sin embargo, tras un minucioso análisis, es posible discernir las peculiaridades de las imágenes sin necesariamente conocer de antemano todo acerca de ellas. De ello hablaremos más adelante cuando tratemos acerca de su interpretación.

Por lo pronto podemos decir que existe dentro de la inmensa amplitud de razones que le dan características particulares a las imágenes, una común la cual encontramos en cualquier producción artística o pictórica de cualquier época: la de ser mediadora entre el espectador y la realidad.

Al situar a la imagen como una mediadora entre el espectador y la realidad, no podemos, por fuerza, escapar del plano de lo simbólico. Como aseveramos al principio de este capítulo, las razones por las cuales el hombre primitivo dio inicio a su actividad artística fueron por la necesidad de establecer un vínculo estrecho entre su conciencia

⁶⁰ Jacques Aumont, *op. cit.*, p.81.

espiritual, y la razón de su existencia frente a la enorme incógnita que para él representaba la Naturaleza. Ello derivó en lo mágico, posteriormente en lo ritual hasta llegar a lo religioso y lo filosófico. "En el símbolo gráfico (grabado, incidido, dibujado, creado en forma de diagrama, emblema o esquema por cualquier otro procedimiento, como el de las filigranas de los impresores) aparece en plena manifestación la doctrina mística de la forma, que fue especialmente desenvuelta por las civilizaciones orientales. Con arrebató lírico, dijo Shukrasharya: 'el carácter de la imagen se determina por la relación establecida entre el adorante y el adorado', coincidiendo sin saberlo con la definición del biólogo, para quien la forma es 'el diagrama entre la pulsión interna de un cuerpo y la resistencia del medio'..El símbolo fijado por procedimientos artísticos posee una condensación extrema, que deriva de la economía formal integrada y de la potencia alusiva que pueda poseer. Esta es la base psicológica (la mágica se fundamenta en una interpretación literal de la teoría de las correspondencias) de que la mayoría de amuletos, talismanes, pantáculos y signos adivinatorios --desde los tiempos prehistóricos hasta el presente, sin solución de continuidad-- se hayan apoyado con fuerza en el simbolismo gráfico".⁶¹

Pero representar a la realidad cual si fuese un espejo de la misma resultó ser inefectivo además de virtualmente imposible. Al adoptar la imagen un carácter mediador, forzosamente debió adoptar ciertas características que la destacaran como tal.

La imagen no podía ser puramente representacional; debía poseer una carga significativa que pudiera ser comprendida e interpretada tras su observación. De ahí que la imagen se simplificara, se hiciera reconocible y aun así representara algo más allá de lo que podía reconocerse en ella.

1.5.1. El signo

El signo, retornando una vez más a la definición aportada por Arnheim, es una imagen que representa un contenido particular, pero sin reflejar sus características visualmente. Es decir, un signo es una imagen cuyo nivel de abstracción puede ser tal, que no se asemeje siquiera a lo que representa y aun más, un signo no necesariamente representa un contenido visualmente perceptible.

Por ejemplo, si transitamos por alguna carretera y observamos una señalización donde se encuentran dibujados las formas de un tenedor, un cuchillo y una cuchara, de inmediato lo reconocemos y sabemos que nos acercamos a un lugar donde podemos

⁶¹ Juan E. Cirlot, "Diccionario de símbolos", Barcelona, 1969, pp. 220-221.

alimentarnos, ya sea éste un restaurante o un simple puesto sobre la orilla de la carretera. Los elementos del alimento se han reducido a tan sólo representar los utensilios que comunmente utilizamos para comer. Y cabe destacar que los elementos que conceptualizan al alimento pueden variar infinitamente, desde observar una liebre si es que estamos de cacería, o presenciar la preparación de un platillo exótico en un restaurante lujoso. En cambio, cuando se nos entrega un examen corregido en la escuela y vemos cruces y palomillas frente a nuestras respuesta, sabemos de inmediato que las primeras indican una respuesta errónea y las segundas una correcta; sin embargo, estos signos no se han derivado de un objeto práctico, como sería en el caso de la comida, su origen es una convención.

Los signos tienen la característica de poseer un significado más allá de lo que visualmente representan, pero, "[E]n la medida en que las imágenes sean signos pueden servir sólo como medios indirectos, porque operan como meras referencias a las cosas que denotan".⁶²

¿Por qué no toda "representación" visual --si "[L]as imágenes son 'representaciones' en la medida que retratan cosas situadas a un nivel de abstracción más bajo que ellas mismas"--,⁶³ es un signo? La respuesta no es sencilla pero sí discernible. Las 'representaciones' evidencian alguna cualidad pertinente de lo que describen, es decir, no son réplicas, sino que dejan ver solamente ciertas características de la forma original; sin embargo, la imagen que representa no necesariamente denota un contenido particular asociada a un mensaje específico, y el observador se ve forzado a tomar sus propias decisiones respecto de la naturaleza de lo que ve. Pensemos quizá en la fotografía de una mano. Sabemos, al observarla, que pertenece seguramente a una persona, pero si ésta no es una copia clara, será nuestra decisión personal el situarla en un contexto: saber si se trata de la mano de un hombre o una mujer, si la mano es de un niño o de un viejo; si está realizando alguna actividad: si es la izquierda o la derecha, etcétera; sin embargo, la fotografía de la mano no es una imagen que nos remita a una acción o a un significado en particular, como en el caso del signo en la carretera que nos indica un lugar para comer. Podemos, claro está, aprender algo más de la fotografía si conocemos al autor, su título y la analizamos para interpretarla; pero aún si llegamos a profundizar en el significado de esta imagen en particular, no podemos esperar que alguien más que por primera vez la observe, coincida con nosotros.

El signo puede ser una representación, pero una representación no es necesariamente un signo, a menos que se haya convenido en ello.

⁶² Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p.150.

⁶³ *Loc. Cit.*

Paradójicamente, un signo posee un alto grado de abstracción que, por su parte, lo hace más eficaz. La practicidad es un elemento fundamental en el signo, y su simplicidad va a la vez aunada a la finalidad de emitir un mensaje rápido, eficaz y preciso. Como menciona Arnheim: "[U]na simple flecha señala con más eficacia el acto de señalar que una mano victoriana dibujada con todo realismo, en la que no se han olvidado las uñas, la manga, el puño y los botones. La flecha se aproxima también más estrechamente a constituir un símbolo de dedicación exclusiva y, por tanto, invita al observador a considerarla antes una enunciación que una parte del mundo práctico".⁶⁴

1.5.2. Símbolo

Entramos aquí a una problemática de la abstracción de la imagen y ésta se refiere al valor simbólico de la misma. La abstracción, como podemos deducir, es en sí misma una interpretación y significa eliminar las generalidades de un todo y acentuar la carga en los detalles más distintivos. Una imagen abstracta, relata, a su modo, lo que representa. Y por tal motivo, la abstracción no tiene porqué, y en ocasiones como en el signo, no debe, parecerse al retrato original; basta con contener su carga significativa.

Pero antes de entrar a la función simbólica de la imagen, sería prudente primero tratar de definir qué es un símbolo y cuáles sus características principales.

De manera muy sencilla y sintetizada podemos decir, retomando las palabras de Julio Amador, que el símbolo es una figura y/o imagen con significados muy condensados. Dichos significados, aunque parten de un contexto particular, no se manifiestan de modo pasivo; al contrario, generalmente son activos, pues, al paso del tiempo, se van uniendo, complementando, acrecentando, y su vigencia se mantiene época tras época.

El símbolo parte de una realidad absoluta y de un suceso o evento de gran trascendencia; no es arbitrario, sino más bien necesario. Y la necesidad de la existencia del símbolo estriba en la incapacidad racional del ser humano por entenderlo todo, y en la importancia que para él significa el armonizar espiritualmente con el vasto universo que lo rodea.

⁶⁴ *Ibid.*, p.156.

"El pensamiento simbólico contrariamente al pensamiento científico no procede por reducción de lo múltiple a lo uno, sino por explosión de lo uno hacia lo múltiple, a fin de percibir mejor en un segundo tiempo la unidad de lo múltiple".⁶⁵

Es difícil, sino imposible, pensar en la imagen y escapar de la esfera de lo simbólico. El símbolo es una manifestación particular que engloba una generalidad de conceptos muy vasta; sintetiza en su forma la esencia de lo que representa.

"Una imagen actúa como 'símbolo' en la medida en que retrata cosas situadas a un nivel de abstracción más alto que el símbolo mismo. Un símbolo concede forma particular a tipos de cosas o constelaciones de fuerzas. Toda imagen es, por supuesto, una cosa particular y, al referirse a un tipo determinado de cosa, sirve como símbolo. por ejemplo, si presenta un perro con el objeto de mostrar en qué consiste el concepto de 'perro' ".⁶⁶

El símbolo muchas veces está ligado a creencias religiosas; se manifiesta como puente entre lo terrenal y lo divino aunque no siempre. El símbolo es símbolo en tanto se presente como una manifestación particular que engloba un vasto universo de significados, una esencia que permita comprender una generalidad de pensamientos, sensaciones y creencias, ya sean religiosas o no, y no necesariamente un objeto que renúta a lo sagrado, pero sí a lo esencial. "La función esencial de lo simbólico es penetrar en lo desconocido y establecer, paradójicamente, la comunicación con lo incomunicable".⁶⁷

¿Qué diferencia podemos hallar entre la imagen como símbolo y la imagen como signo, si al parecer, en primera instancia, ambas son representaciones abstractas de algo? Quizá la explicación más sencilla resulte ser la que se refiere a la cantidad de significados que ambas poseen.

El signo, como ya lo explicamos, es una imagen que denota en su haber una particularidad del objeto representado, y que nos remite de manera precisa, a un contexto particular. El símbolo en cambio, no refleja necesariamente un contenido particular de lo que representa, por lo menos no visualmente, y aun así, resguarda la esencia de lo que representa y se remonta a significados más profundos.

⁶⁵ Jean Chavallier, "Diccionario de símbolos", Barcelona, 1994, p.17.

⁶⁶ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p.152.

⁶⁷ Juan E. Cirlot, *op. cit.*, p.37.

Pensemos en la cruz como símbolo religioso: ya sea como parte de una obra de arte del Renacimiento, tallada en la fachada de una iglesia o colgando del cuello de una persona, ésta nos estará comunicando la esencia de la religión cristiana como la entendemos actualmente: paz, amor, bondad y una vida superior. La cruz por sí sola posee un vasto universo de significados que tiene su origen en un acontecimiento particular –la crucifixión de Cristo–, y sin embargo, la esencia de la religión cristiana no es un aspecto que visualmente pueda percibirse.

Ahora, situemos a la cruz en un contexto totalmente distinto. Supongamos que queremos anunciar a una persona que transita por la calle que ésta se acerca a una iglesia la cual es un lugar turístico importante. Generalmente las iglesias tienen una cruz en la fachada que las anuncia como tales. Entonces, podemos sacar la figura de su contexto simbólico y utilizarla meramente para representar una característica que, visualmente, hace que reconozcamos a una iglesia. Decidimos poner la cruz como señal en la calle y con ello indicar que más adelante nos toparemos con el lugar. En este caso particular, la cruz se está utilizando meramente como un signo, es decir, denotando un contenido particular característico de todas las iglesias.

"El símbolo se distingue esencialmente del signo en que éste es una convención arbitraria que deja el significante y el significado (objeto y sujeto) ajenos uno a otro, es decir, que el símbolo presupone <<homogeneidad del significante y del significado en el sentido de un dinamismo organizador... Podemos decir que el símbolo... posee algo más que un sentido artificialmente dado, porque detenta un esencial y espontáneo poder de resonancia>>(Durs 20-21) El símbolo es entonces bastante más que un simple signo: lleva más allá de la significación, necesita de la interpretación y ésta de una cierta predisposición. Está cargado de afectividad y dinamismo. No solo representa, en cierto modo, a la par que vela; sino que realiza, también, en cierto modo, al tiempo que deshace. Juega con estructuras mentales. Por esto se lo compara con esquemas afectivos, funcionales, motores, para mostrar bien que moviliza de alguna suerte la totalidad del psiquismo".⁶⁸

1.5.3. Las funciones de la imagen

Hasta el momento podemos decir que la imagen en su contexto comunicador posee dos funciones primordiales: la de significar, y la de simbolizar. Arnheim incluye en sus estudios una función tercera: la de representación; sin embargo, hemos de partir del hecho que de cualquier manera como se utilice, la imagen siempre es representativa.

⁶⁸ Jean Chavallier, *op. cit.*, p. 19.

No es la calidad ni cantidad de representación sino el contenido de información y carga emocional, lo que hace que posea distintos niveles de apreciación. Por ello, dejaremos de lado su función "representativa" afirmando que de cualquier modo que la imagen se presente, la posee.

Hemos explicado a la imagen como signo, es decir, como una representación fragmentaria y abstracta de la realidad que nos remite a un significado particular, "el signo es una expresión semiótica, una abreviatura convencional para una cosa conocida;⁶⁹ también la hemos explicado como símbolo cuando su grado de abstracción va más allá de una fragmentación y convoca a una conjunción de fuerzas significativas, emocionales y en ocasiones universales, de todo un conjunto de esencias que denotan un sentir y una creencia común, resumida en una figura particular.

También puede entenderse que una misma imagen puede funcionar como signo y símbolo según el contexto donde se le sitúe; y que inclusive, un mismo signo, o un mismo símbolo, también según el contexto particular, puede adoptar significados o interpretaciones distintas.

1.5.3.1. Arquetipo

El símbolo es quizá la forma más condensada del lenguaje. Su sola presencia, en forma de una imagen que puede ser muy simple, tiene la capacidad de narrar un conocimiento cuyas fronteras pueden expandirse a dimensiones espacio-temporales inmensas; pero también puede ser el narrador de un acontecimiento comprensible sólo para un grupo pequeño o específico de personas. Aun así, el símbolo siempre poseerá la capacidad de trascender a los cambios históricos más drásticos.

Cuando un símbolo es reconocido y aceptado, aún cuando rebase las fronteras del límite en el cual fue primeramente concebido, se convierte en un arquetipo. Los arquetipos son símbolos que pertenecen a una época determinada y ya no se repiten. Un arquetipo es un símbolo universalmente aceptado y comprendido, aunque su origen pertenezca a otra época, situación social o cultural y aún cuando se esté o no de acuerdo con ella. Pensemos en la figura de Cristo crucificado. Él se manifiesta como el arquetipo que simboliza a la religión Cristiana; en la actualidad sigue vigente y se acepta como tal. Una persona no creyente o perteneciente a otra religión que no acepta la existencia de Cristo o su condición de hijo de Dios, no interfiere con lo que simbólicamente representa. El arquetipo sirve "para referirse a aquellos símbolos universales que revelan

⁶⁹ Juan E. Cirlot, *op. cit.*, p.37.

la máxima constancia y eficacia, la mayor virtualidad respecto a la evolución anímica que conduce de lo inferior a lo superior".⁷⁰

Los arquetipos pertenecen al campo del inconciente, en otras palabras, no se les puede juzgar, verificar o desechar. Simplemente existen y son aceptados como representaciones simbólicas de un hecho o un personaje de importante trascendencia histórica. El arquetipo rebasa los límites de la racionalidad y no puede someterse a modificaciones individuales. Un ateo no acepta la existencia de Dios, así como un escéptico no se atreve a asegurarla o rechazarla, y un creyente no duda, bajo dogma de fe, que exista; sin embargo, para los tres, y muy a pesar de su apreciación particular acerca del hecho, saben lo que Cristo y una Cruz simbolizan y representan. Lo comprenden aunque en el interior sus sentimientos respecto de lo cristianamente religioso no concuerde. "Los arquetipos son elementos estructurales numinosos de la psique y poseen cierta autonomía y energía específica en virtud de la cual pueden atraerse los contenidos de la conciencia que les convengan. No se trata de representaciones heredadas, sino de cierta predisposición innata de representaciones paralelas que denomine 'inconciente colectivo' ".⁷¹

1.5.3.2. Alegoría

El símbolo posee la capacidad de trascender históricamente, aunque no necesariamente siempre lo hace. En ocasiones una imagen puede simbolizarse y no convertirse en arquetipo. Es decir, se pueden utilizar una o más figuras y atribuirseles un significado arbitrario que denote un contenido que quiera expresarse. En este caso particular, la imagen se convierte en una alegoría.

La "alegoría es un símbolo reducido, constreñido al papel de signo a la designación de una sola de sus posibilidades seriales y dinámicas",⁷² y puede partir de un hecho que no sea históricamente importante y, si lo fuese, se expresa visualmente bajo una selección que no necesariamente es una convención social.

La alegoría, a diferencia del signo, expresa un sentimiento "popular", una virtud o acontecimiento de conocimiento común, y no pretende fragmentar visualmente un objeto particular. Por otra parte, mientras el símbolo da a conocer la esencia de todo el universo de un acontecimiento extremadamente complejo como, por ejemplo, lo es

⁷⁰ *Ibid.*, p.33.

⁷¹ *Loc. Cit.*

⁷² *Ibid.*, p.37.

una religión, la alegoría se centra en solamente una particularidad que puede pertenecer a muchas situaciones distintas.

Retomemos el ejemplo de la cruz cristiana que simboliza la esencia de su religión. Una de las virtudes que con mayor énfasis profesa la religión cristiana es el amor; entre muchas otras acepciones, el símbolo de la cruz nos indica un sentimiento de amor, ya sea fraternal, en el matrimonio o de amor al prójimo. ¿Pero qué sucede con la figura de un corazón (el "Valentine") en la cultura de masas? Éste también nos indica la presencia del amor. En este caso la figura es una alegoría, y aunque sí simboliza, lo hace en un contexto mucho más limitado.

"La 'alegoría' es una figuración sobre una forma casi siempre humana, aunque a veces animal o vegetal, de una hazaña, de una situación, de una virtud, de un ser abstracto, como una mujer alada es la alegoría de la victoria o un cuerno de la abundancia es la alegoría de la abundancia. Henry Corbin precisa estas diferencias fundamentales: la alegoría es <<una operación racional, sin implicar el paso a un nuevo plano del ser, ni a una nueva profundidad de la conciencia; es la figuración, a un mismo grado de conciencia, de aquello que ya puede ser muy bien conocido de otra manera. El símbolo anuncia otro plano de conciencia diferente de la evidencia racional; él es la 'cifra' de un misterio, el único medio de decir aquello que no puede ser aprehendido de otra manera; no está jamás 'explicado' de una vez por todas y siempre ha de ser nuevamente descifrado, lo mismo que una partitura musical no está jamás descifrada de una vez por todas, reclama una ejecución siempre nueva>>".⁷³

1.5.3.3. Funciones aladañas

Dentro de las funciones que las imágenes pueden adoptar, y que por ende, podemos percibir al observarlas, las anteriores son las más importantes. Existen derivaciones de ellas, pero todas desarrolladas a partir del mismo principio que da origen a las antes mencionadas: comunicar y hacerse comprensibles.

1.5.3.4. El logotipo y el emblema

El logotipo es una figura o imagen, que generalmente no puede explicarse de por sí, es decir, es altamente abstracta y sirve para la identificación de una institución, un corporativo, un objeto o una idea particular. Su mayor dificultad estriba en que "una

⁷³ Jean Chavallier, *op. cit.*, p.18.

configuración de alto grado de abstracción no logra especificar el objeto al que alude"⁷⁴ aun cuando su finalidad es la de identificar.

Pero el logotipo se vale de fuerzas colaterales para que sea funcional, es decir, de una fuerte penetración constante como la publicidad, que obliga al espectador a asociarlo a lo que representa. Dicho de otra manera, por medio de "el insistente refuerzo de la asociación entre significante y referente".⁷⁵

El emblema es sumamente parecido al logotipo. Su diferencia mayor estriba en que alude hacia un sentimiento emocional más generalizado que la simple asociación de las bondades y atributos específicos de un objeto. "El emblema es una figura visible adoptada convencionalmente para representar una idea, un ser físico o moral: la bandera es el emblema de la patria, el laurel de la gloria".⁷⁶

Así pues, el emblema se distingue por simplificar un conjunto de ideas y pensamientos para que estos puedan ser distinguidos y englobados en el contexto al que pertenecen. El logotipo en cambio es más práctico.

El logotipo de la marca de refrescos Coca-Cola es plenamente reconocido por casi todas las personas. Alude a una bebida con ciertas características de precio, color y sabor y, en base a una fuerte penetración publicitaria e ideológica, se ha colocado como uno de los refrescos de mayor venta en el mundo. Sin embargo, el logotipo nos hace pensar en un refresco en particular, y no en lo que la compañía representa para la economía norteamericana o para la industria refresquera mundial. Si tal fuese el caso, entonces pasaría a ser un emblema.

1.6. LA PERCEPCION IDÓNEA

Definitivamente no podemos decir que con todo lo explicado a lo largo de este capítulo nos hayamos convertido en los perceptores idóneos. La imagen, es cierto, posee, como quizás el lector ya haya podido concluir, una fuerza comunicativa de dimensiones impresionantes. El manejo que puede darse a las imágenes para virtualmente decir algo

⁷⁴ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p.157.

⁷⁵ *Ibid.*, p.158.

⁷⁶ Jean Chavallier, *op. cit.*, p.18.

es infinitamente variable; sin embargo, si se posee un mínimo conocimiento de su funcionamiento, puede facilitarse la comprensión de las mismas.

Cabe destacar que en las diferentes teorías de la percepción visual existen muchos factores que han influido para su estudio, análisis y conceptualización teórica por diversos autores. Estos factores van desde la explicación científica del funcionamiento ocular, hasta las leyes y teorías que rigen el uso de técnicas visuales. Dado que nuestro trabajo no es un examen detallado de las funciones del ojo como órgano visual, y tampoco es una investigación que pretenda enseñar cuánto, cómo y cuándo debe verse, sino un análisis de los elementos que permiten comprender lo visual en el campo de la comunicación humana, hemos dejado de lado una gran cantidad de teorías técnicas y psicológicas, para avocarnos solamente a aquellos puntos que consideramos pertinentes para facilitar al lector el reconocimiento de los significados precisos en las imágenes creadas por el hombre y, de ese modo, que tenga herramientas suficientes para perfeccionar una metodología de interpretación.

2. PRESENTACIÓN DE LA PROPUESTA DE ERWIN PANOFSKY PARA LA INTERPRETACIÓN DE IMÁGENES

En el capítulo anterior fue necesario plantear y explicar ciertas cualidades de la imagen, así como un esbozo teórico acerca de su importancia y sus razones históricas, con la finalidad de contar con el conocimiento y los elementos suficientes que serán herramientas indispensables de nuestro modelo de interpretación.

Este modelo tiene como génesis el método iconológico¹ propuesto por Erwin Panofsky a principios de los años 30 para interpretar obras de arte del Renacimiento; y si bien, aunque éste es "un texto valioso porque planteó por primera vez con sorprendente claridad el problema de las dimensiones de significado de la imagen artística...y quizá, sin pretenderlo, fincó las bases para el análisis de toda imagen",² hemos de coincidir con Julio Amador en que las limitantes teóricas, la conceptualización de los problemas, así como las restricciones "histórico conceptuales" que supone el periodo renacentista, y que puede observarse en el método de Panofsky, deben ser analizadas, modificadas y replanteadas para enfrentar la multidireccionalidad de la imagen actual.

Pero, para abordar estos cuestionamientos, y posteriormente, proponer las modificaciones pertinentes que el método requiere, debemos exponerlo y comprenderlo con claridad.

La iconografía es "la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición con su forma",³ y el método de Panofsky, en esencia, lo que busca es establecer una diferencia entre asunto y forma, y a través de varios niveles de sentido, participar de ésta para lograr una interpretación.

En otras palabras, una imagen posee en su haber varias significaciones, aquellas derivadas de la experiencia a través de la percepción inmediata, las que atribuyen un valor en función de una referencia cultural y, las que a partir de esta última, se puedan inferir.

¹ Iconología, en palabras de Panofsky, es "...un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis".

² Julio Amador Bech, "Notas hacia una hermenéutica de la imagen", edición mimeográfica, p.1, (próxima publicación en la "Revista mexicana de Ciencias Políticas y Sociales").

³ Erwin Panofsky, "El significado de las artes visuales", Madrid, 1983. p.45.

El método está constituido por tres niveles de significación: la primaria o natural, la secundaria o convencional, y la intrínseca o contenido.

2.1. SIGNIFICACIÓN PRIMARIA O NATURAL

La significación primaria o natural se "aprehende identificando formas puras (o sea, ciertas configuraciones de línea y color, o bien ciertas masas de piedra o bronce peculiarmente modeladas) como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etcétera; identificando sus relaciones mutuas, como acontecimientos, y captando, en fin, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o un gesto".⁴ La percepción inmediata, es decir, aquella que no requiere de un reconocimiento más allá que el que proporciona nuestra experiencia, es la que nos permite, en este primer nivel, familiarizarnos e identificar las formas en una obra arte.

A su vez, la significación primaria se divide en significación fáctica y significación expresiva.

2.1.1. Significación fáctica

Implica la identificación de formas visibles, que por nuestra experiencia práctica, reconocemos, así como ciertas acciones que relacionan a las formas entre sí.

En la obra "El caballero, la mujer y la muerte" de Hans Baldung Grien (*fig. A*), identificamos una figura femenina, una masculina y un caballo. Tanto la mujer como el hombre están sobre el caballo, a la vez que el hombre sostiene a la mujer con el brazo derecho. Esta acción determina la relación entre las formas.

⁴ *Ibid.*, p.47.

2.1.2. Significación expresiva

Se percibe gracias a la sensibilidad que se tiene respecto de cosas, seres, y acontecimientos. Está, en este aspecto, impregnada de matices psicológicos que "transmitirán a los gestos del individuo en cuestión una nueva significación".⁵

Panofsky diferencia lo fáctico de lo expresivo en tanto existe una empatía. Es decir, que más allá de la simple identificación de las formas, sus acciones y relaciones pueden ser reconocidas ya que poseen una carga psicológica "emocional" que ejercitamos de manera automática. Podemos identificar una figura humana por sus características formales de línea, volumen y color; a su vez, podemos reconocer en esa figura sentimientos de tristeza, gratitud, felicidad, etcétera, así como cualidades de orden estético como: fealdad, juventud, o constitución corporal, debido a que convivimos íntimamente con las expresiones sensibles.

Habiendo identificado las tres figuras en la pintura de Baldung Grien del ejemplo anterior, podemos decir que el hombre está preocupado pero con cierto aire de altivez y seguridad. De la misma manera, el caballo parece estar asustado y dispuesto a una rápida huida.

Aunque la cara de la mujer no puede verse por estar de espaldas, su posición abrazando al hombre alberga una fuerte sensación de temor y búsqueda de seguridad.

Dentro de los elementos que constituyen al primer nivel existen otros dos que están relacionados con las connotaciones culturales de un contexto histórico específico. Se descubren mediante un dominio de interpretación particular de la conciencia. Panofsky dice que para captar el sentido de un gesto particular interpretado como una señal de cortesía o saludo "no solo debo estar familiarizado con el universo práctico de los objetos y acontecimientos, sino con el universo ultrapráctico de las costumbres y tradiciones culturales que son características de una determinada civilización".⁶

2.1.3. Universo práctico

Son las cosas, seres, y acontecimientos que, en relación con nuestra experiencia personal y debido a la identificación y al uso que les damos gracias al conocimiento

⁵ *Ibid.*, p.45.

⁶ *Ibid.*, p.46.

cotidiano, podemos reconocer fácilmente. El universo práctico está determinado por la practicidad o la utilidad.

El universo práctico "...se refiere a las relaciones en general entre los hombres, las cosas, los seres, el mundo".⁷

Volviendo al ejemplo de Baldung Grien, nos es fácil identificar que el hombre sobre el caballo porta un gorro o sombrero sobre la cabeza; gracias a nuestra experiencia personal y práctica, sabemos que un gorro o sombrero tiene las funciones primordiales de resguardar a la cabeza de las inclemencias del tiempo, ya sean lluvia, sol o frío, o como una mera distinción de la moda de vestir; sin embargo, dicha experiencia práctica no nos permite saber más sobre el significado del atuendo del hombre en la pintura o, en general, sobre el resto de los utensilios que aparecen en ella. Para saber si el gorro o sombrero posee un significado de jerarquía, posición social, pertenencia a cierto grupo o raza, de simple ornamentación de la época; o como distintivo de algún pasaje de la literatura, el arte o la religión, es indispensable situar el contexto histórico y las características particulares de dicha época o civilización.

2.1.4. Universo ultrapráctico

Es precisamente el universo ultrapráctico el que nos va a permitir descubrir el significado de aquellas particularidades que rodean a algún útil, gesto o acontecimiento. Exige, pues, un conocimiento de los códigos y cánones culturales --del periodo histórico o inclusive de una civilización específica-- que imperaban cuando se creó la obra.

"Lo importante aquí es constatar que, de ninguna manera, podemos hablar de 'un acto puramente natural', sino que en este primer nivel de significado donde, aparentemente, sólo nos ocupamos de reconocer las figuras de hombres, seres y cosas, construidas a partir de formas puras, la imagen está impregnada por todas partes de connotaciones culturales, tanto en el polo del emisor, como en el polo del receptor".⁸

Panofsky, aunque no explícitamente, expone que el universo ultrapráctico de los seres y objetos difiere del la significación expresiva en tanto el primero se realiza teniendo plena conciencia del significado del gesto o acción, más no necesariamente implica una reflexión acerca de sus connotaciones expresivas.

⁷ Julio Amador, *op. cit.*, p.3.

⁸ *Loc. cit*

Jean M. Auel, en su novela "Los cazadores de Mamut", explica que los hombres del Paleolítico mostraban ambas palmas de las manos vacías como gesto de saludo amistoso frente a un desconocido, derivado del hecho que éste demostraba el no traer armas que indicaran hostilidad. Pero, si al realizar el gesto, quien lo hace se halla perturbado, contento, atemorizado o triste, no significa que repare conscientemente en lo expresivo de su sentimiento, y ello no afecta el sentido práctico del saludo.

En el nivel pre-iconográfico, la composición de formas puras, es decir, la descripción de colores, volúmenes y líneas, analizados por separado, constituyen el "universo de los motivos artísticos".

Quando se descubre el sentido de un gesto o acción en la dimensión del universo ultrapráctico, se reconoce en él, como dice Panofsky, una significación que puede llamarse secundaria o convencional.

2.2. SIGNIFICACIÓN SECUNDARIA O CONVENCIONAL

Este nivel está constituido por el ámbito de las representaciones, es decir, la manera en cómo la relación entre los motivos artísticos y la combinación de éstos forman una composición.

La significación secundaria "se aprehende advirtiendo que una figura masculina provista de un cuchillo representa a San Bartolomé, que una figura femenina que sostiene un melocotón en la mano es una personificación de la veracidad, que un grupo de figuras sentadas a la mesa según una determinada disposición y unas determinadas actitudes representa la Última Cena, o que dos figuras luchando entre sí de un determinado modo representan el combate de la Virtud y el Vicio".⁹

Las imágenes son motivos portadores de esta significación secundaria y, a su vez, cuando dichas imágenes se combinan, narran un acontecimiento particular. Estos acontecimientos son las historias y alegorías que deberán reconocerse. "La identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio de lo que comunmente denominamos <<iconografía>>".¹⁰

⁹ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p.48.

¹⁰ *Loc. cit.*

Por ejemplo, la combinación de las imágenes en la obra "El Calvario" de Andrea Mantegna (*fig. B*), donde un hombre está clavado a una cruz de madera siguiendo la forma de ésta, con una corona de espinas en su cabeza, un gesto de sufrimiento y una herida en el costado derecho, nos hace saber que el acontecimiento narrado es el de "Cristo en la cruz".

En este nivel, a diferencia del primero, no nos referiremos más al hombre descrito como hombre, sino como Cristo. Y la combinación de imágenes en determinadas actitudes y posiciones, adquirirá un sentido alegórico al que se conoce como "el Calvario".

En otras palabras, existe una separación entre "asunto" y "forma". "Cuando solemos hablar del <<asunto>> en contraposición a la <<forma>>, aludimos principalmente a la esfera del <<asunto>> secundario o convencional, es decir, al universo de los temas o conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias y alegorías, en contraste con la esfera del <<asunto>> primario o natural, expresado en motivos artísticos".¹¹

En conclusión, el nivel secundario o convencional busca identificar alegorías o acontecimientos históricos de trascendencia, representados en obras por medio de una determinada combinación de imágenes. "Y lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito para una correcta interpretación iconológica, a no ser que se trate de obras de arte donde no exista, por haber sido eliminado, todo el dominio de las significaciones secundarias o convencionales y donde se efectúe una transición directa desde los motivos al contenido".¹²

2.3. SIGNIFICACIÓN INTRÍNSECA O CONTENIDO

La significación intrínseca o contenido busca interpretar la manera en cómo bajo las diversas circunstancias históricas y sociales en la que se desarrolló el autor de una obra, logró cristalizar visualmente una historia o alegoría por medio de cánones específicos propios de su época. Dichos cánones son los "procedimientos técnicos", tanto

¹¹ *Loc. cit.*

¹² *Ibid.*, pp.51-52.

en el plano de las técnicas de composición artística, como de las actitudes religiosas, sociales, filosóficas y culturales de una civilización o periodo espacio-temporal determinados.

La significación intrínseca "...se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra".¹³

Panofsky diferencia el tercer nivel de los dos anteriores mencionando que este último es de significación esencial, mientras que el primario y el secundario son de carácter fenoménico. En otras palabras, lo fenoménico es lo visual e inteligible, lo que bajo el uso pretendido de determinadas formas y combinaciones de motivos e imágenes plantea un acontecimiento particular. En cambio, lo esencial resulta ser la explicación del sentido de un acontecimiento así como aquellos principios que lo ponen de relieve de tal o cual manera.

"Para Panofsky el desciframiento de esta dimensión de significado consiste, fundamentalmente, en descubrir y comprender de qué manera 'las tendencias generales y esenciales del espíritu humano se expresaron a través de temas y conceptos específicos' en determinadas obras de arte".¹⁴

El tercer nivel está caracterizado por la comprensión de una obra de arte cual si fuera un documento del que se pretenden extraer particularidades como síntomas de la personalidad del autor, de una civilización o periodo histórico, o de una sensibilidad religiosa o filosófica.

Aunque no explícitamente, Panofsky considera que estas particularidades manifestadas en la significación intrínseca están enmarcadas en el plano de lo simbólico. En tanto el símbolo puede mostrarse como una forma, atendiendo en este caso a lo fenoménico, la esencia de su significado requiere de una particularización de una amplia gama de valores y conceptos. El énfasis que un autor da a la representación de una alegoría puede no ser un acto consciente, y sin embargo, sí es la manifestación de toda una serie de tendencias que caracterizan su idiosincrasia.

¹³ *Ibid.*, p.49.

¹⁴ Julio Amador, *op. cit.*, p.15.

Si pudiéramos plantear este nivel a manera de pregunta, entonces nos cuestionaríamos: ¿qué elementos le dan un énfasis y una esencia singular a una determinada representación, que la distinga de otra que trate del mismo tema?

"La iconografía sólo toma en cuenta una parte del conjunto de los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte, y que deben de ser explicados para que la captación de este contenido llegue a fraguar en un todo articulado y comunicable".¹⁵ iconología.

La iconografía funciona a manera de una recopilación y clasificación de datos, y la iconología hace uso de esos datos para estudiar su génesis y su sentido.

"Una interpretación realmente exhaustiva de la significación intrínseca o contenido podría demostrar incluso que los procedimientos técnicos propios de una determinada región, periodo o artista (así, por ejemplo, la predilección de Miguel Ángel por la escultura en piedra en lugar de bronce o el particular uso en sus dibujos del sombreado de líneas paralelas) son sintomáticos de la misma actitud de base que se puede discernir en todas las otras cualidades específicas de su estilo".¹⁶

En esencia el tercer nivel es aquel en el cual, tras haber descubierto, reconocido e identificado las formas y su composición en una obra de arte, se les interpreta.

2.4. PRINCIPIOS CORRECTIVOS: LA HISTORIA DEL ESTILO, DE LOS TIPOS Y DE LOS SÍNTOMAS.

Una correcta investigación iconológica requiere de una correcta investigación iconográfica. A su vez, la significación convencional requiere de una correcta significación primaria o natural. ¿Cómo entonces, podemos saber que en cada nivel se ha hecho una labor de investigación correcta?

Panofsky considera que aunque para el nivel pre-iconográfico basta nuestra experiencia práctica, el radio de ésta puede no ser lo suficientemente amplia, y que desconozcamos ciertos objetos y figuras. Por lo tanto, resulta prudente ampliar nuestro campo del conocimiento recurriendo a fuentes de investigación especializadas; sin

¹⁵ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p.51.

¹⁶ *Ibid.*, p.16.

embargo, puede ser que, deliberada o no deliberadamente, el artista represente útiles, acontecimientos o expresiones irreconocibles.

Es indispensable no valerse indiscriminadamente de la experiencia práctica y tomar de modo demasiado "realista" lo que vemos. Y aunque tomemos conciencia de los rasgos distintivos entre lo que suponemos ver y lo que realmente es, no nos podemos fiar enteramente de ello a no ser que lo situemos en un "motivo" histórico.

"Mientras nos imaginamos identificar los motivos fundándonos pura y simplemente en nuestra experiencia práctica, estamos interpretando realmente <<lo que vemos>> en función de la manera en que los objetos y los acontecimientos se expresaron por medio de formas en diversas condiciones históricas. Al hacerlo sometemos nuestra experiencia práctica a un principio correctivo que podemos llamar la historia del estilo".¹⁷

Posteriormente, la familiaridad adquirida con los objetos y acontecimientos no presupone una familiaridad con los temas y conceptos. En este aspecto, ellos deben también someterse a un proceso de corrección. Si bien en el nivel convencional también la experiencia práctica y las fuentes literarias nos acercan a un entendimiento del tema de la narración, no nos garantizan un eficaz acercamiento.

"De igual modo que nos es dado corregir y guiar nuestra experiencia práctica investigando acerca de la manera en la que, bajo diversas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos se han expresado a través de las formas (o sea profundizando en la historia del estilo), así también nos es dado corregir y suplementar nuestros conocimientos de las fuentes literarias investigando acerca de la manera en que, bajo diversas condiciones históricas, los temas o conceptos específicos se han expresado a través de los objetos o acontecimientos (o sea, profundizando en la historia de los tipos)".¹⁸

Si bien como se explicó la investigación iconológica da una significación intrínseca de las formas de representar historias y alegorías que va más allá de una simple ordenación compositiva, su principio correctivo es también más complejo y no se basta de familiarizarse con los motivos y los temas bajo una tendencia histórica. En este caso resulta indispensable familiarizarse con las tendencias que subyacen en la mente humana cuya verdadera manifestación no está en las meras formas o útiles, sino en los conceptos sintetizados en ellos.

¹⁷ *Ibid.*, p.54.

¹⁸ *Ibid.*, p.55.

"(N)uestra intuición sintética debe ser corregida por una investigación acerca del modo en que, bajo diversas circunstancias históricas las tendencias generales y esenciales del espíritu humano se expresaron a través de temas y conceptos específicos. Esto significa lo que podría llamarse una historia de los síntomas culturales en general o (<<símbolos>> en el sentido en que lo entiende Cassirer¹⁹)".²⁰

¹⁹ Interpretando el punto de vista de Panofsky, Cassirer plantea que los síntomas derivados de una actitud particular de los principios que subyacen en la mente humana a manera de valores sociales y culturales determinados por una época, son los "valores simbólicos".

²⁰ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p.57.

3. PROPUESTA DE ANÁLISIS DE LA IMAGEN

El modelo expuesto en el capítulo anterior se refiere al elaborado por Erwin Panofsky para la interpretación de imágenes a partir de tres niveles de abstracción.

Si bien su modelo está encaminado --como él lo menciona-- a interpretar imágenes artísticas del Renacimiento, consideramos que la elaboración de una propuesta basada en su texto, más no limitada a un período o estilo artístico en particular, puede resultar en un método de análisis completo y útil en la interpretación de cualquier imagen creada por el hombre.

Las bases esenciales del esquema de Panofsky hacen posible que éste sirva como punto de partida para el análisis de imágenes no necesariamente renacentistas; sin embargo, resulta indispensable una transferencia de dichas bases y aportaciones del esquema para concebir así un modelo nuevo que, aunque poseedor de la esencia teórica y estructural propuesta por él, se someta a un proceso de adaptación para que resulte una herramienta de análisis eficaz, acorde además, con las necesidades e intereses actuales de la comunicación por medio de imágenes.

Asimismo, destacaremos los elementos que Panofsky considera relevantes y esenciales en cada uno de los tres niveles, incluyendo especificaciones más exactas respecto de los mecanismos necesarios para el presente modelo.

3.1. TRES NIVELES DE ABSTRACCIÓN

Actualmente, vivimos una época donde la cultura de lo visual ha alcanzado, quizá, su máxima utilización, intensiva y extensiva. Y no porque los nuestros sean los años en los cuales se hayan creado las imágenes artísticas más bellas o trascendentales, sino porque la vida diaria del ser humano --su cotidianidad-- se encuentra enmarcada y gira en torno de lo visual. Basta darnos cuenta del desarrollo tecnológico que han alcanzado los medios masivos de comunicación visual, como por ejemplo la televisión, la cual ha desarrollado un sinnúmero de alternativas que acaparan la atención de las personas desde edades

muy tempranas y se manifiesta como creadora de estereotipos moduladores del comportamiento social del hombre.

Aprender a ver y comprender lo que en apariencia no se nota, es decir, el mensaje oculto tras las mamparas de la percepción inmediata, es una medida para enfrentar con mejores bases y no como mero espectador a los medios visuales de comunicación y, a su vez, es una manera eficaz de investigar y entender los fenómenos sociales, culturales y religiosos que originan la creación de imágenes a lo largo de la historia.

La imagen es todo un "[C]onjunto de formas y figuras dotadas de unidad y significación..." y "toda creación de artes visuales... es una forma de pensamiento y, por tanto, tiene una equivalencia ideológica inteligible. Esto nos conduce a la intuición del mundo como vasto repertorio de signos que esperan ser leídos"¹

Interpretar una imagen y descubrir a fondo su significado requiere de una metodología que permita establecer los pasos a seguir, las herramientas y los elementos visuales que deberán utilizarse.

Panofsky desarrolla su propuesta a partir de la iconografía y la iconología como elementos de análisis de las imágenes, mismas que dan paso al establecimiento de los tres niveles de significación básicos para la interpretación de imágenes.

Retomando la cita de Panofsky, iconografía "es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición de su forma"²; por otro lado, el estudio de la iconología rebasa los límites de una simple apreciación en donde expresión y forma se unen. La iconología, "es, pues, un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis"³; sin embargo, para el análisis metódico y estructurado de la percepción y la posterior interpretación de una imagen cualquiera, ambas ramas de estudio deberán generalizarse (abarcando un universo que rebasa las limitaciones impuestas por el arte del Renacimiento), desglosando a la imagen en cada una de las partes que la conforman y permiten dotarla de significados.

¹ Juan Eduardo Cirlot, "Diccionario de símbolos", Barcelona, 1969, p.248.

² Erwin Panofsky, "El significado de las artes visuales", Madrid, 1983, p.45.

³ *Ibid.*, p.51.

3.2. DIMENSIÓN FORMAL (primer nivel de significación)

3.2.1. La forma en las imágenes

Remontándonos a la prehistoria, el hombre neolítico tuvo su primer contacto con la forma cuando fue capaz de hacer sus propios artefactos con el barro. El trabajo y su relación con la economía prehistórica son la base de esta acción: la forma como función práctica.

A lo largo de la historia, al desarrollar una relación cambiante con la forma, el hombre generó la capacidad de abstraer lo que veía permitiendo darle distintos significados.

Debemos considerar, como se ha descrito, que ha medida que el hombre evolucionó, las formas también lo hicieron; es decir, los útiles actuales usados a diario, no son los mismos que hace algunos años; han cambiado conforme lo han hecho las necesidades o bien han adquirido distintos significados. Hoy día nos resulta sencillo reconocer las imágenes de un teléfono, una computadora o un avión, dado nuestro contacto directo y constante con ellas, pero, para el hombre de la Edad Media, éstas no significarían nada en tanto no formaban parte de su experiencia y cultura.

Nuestra memoria también está en estrecha relación con el aprender cotidiano y la experiencia, y la identificación de las formas depende en gran medida de lo que recordamos.

El conocimiento generado por el aprender diario y la memoria nos permite identificar las formas. Tomemos como ejemplo "La cena en Emmaus" de Caravaggio (*fig. C*). En el presente nivel nos interesa identificar las formas independientes que armonizan la totalidad de una imagen y, en esta obra, podemos detectar once formas elementales, distintas e independientes; cinco de ellas son figuras humanas y seis son útiles.

La figura humana a la extrema izquierda de la obra tiene el rostro oculto; sin embargo, deducimos que se trata de un hombre pues nuestra vista está acostumbrada a reconocer la naturaleza de seres, cosas, elementos, o útiles, sin necesidad de apreciarlos en su totalidad.

En un segundo plano, en el centro inferior de la pintura, se representa la imagen de una mesa. Como en el caso anterior, los rasgos elementales de la mesa no son visibles: está cubierta y sólo aparece una parte de la misma. A pesar de ello, somos capaces de reconocerla. "El aspecto de un objeto nunca se determina sólo por la imagen que impresiona al ojo".⁴

El conocimiento, la experiencia y la observación nos ayudan a descubrir las características de la imagen. En este caso no es necesario quitar el mantel sobre la mesa para saber lo que es.

Sobre la mesa hay dos figuras: un plato y una jarra. A pesar de que utensilios como éstos han cambiado en su diseño a lo largo de los años, siguen poseyendo las mismas características esenciales en cuanto a forma y utilidad. Por ello podemos reconocerlos con relativa facilidad.

La jarra no se ve totalmente; sin embargo, reconocerla resulta sencillo gracias a nuestra experiencia personal, a lo socialmente aprendido, a su función práctica, y a que los patrones son los mismos en útiles similares.

Las formas son conceptos en tanto su identificación a través de la percepción. Al observar las formas, recurrimos de inmediato a su nombramiento convencional. Cada una de ellas es independiente de la otra.

Así como recurrimos al análisis pre-iconográfico para identificar con claridad las figuras elementales de la obra de Caravaggio, también lo podemos hacer con cualquier otra imagen.

Veamos el ejemplo de una imagen publicitaria (*fig. D*). En ella destacan 16 figuras elementales: un copa, un jamón, una taza, un plato, un avión, una colilla de cigarro, nueve pastillas y una aceituna. La identificación es fácil y rápida gracias al contacto cotidiano con estas cosas, pero además, podemos inferir, a partir de ellas, otras características: de la copa podemos especificar que se trata de una copa coctelera: su base, la delgadez de su cuello, la anchura de su boca, y el tipo de bebidas que se le adscriben, estimulan este reconocimiento. Algunas figuras están ligadas con la modernidad. El avión, por ejemplo, pertenece al presente siglo y no necesitamos verlo en su función primordial (volar) para identificarlo. De igual

⁴ Rudolf Arnheim, "Arte y percepción visual: psicología del ojo creador", Madrid, 1985, p.32.

manera, ciertos rasgos de las demás cosas pueden remitirnos a una función, época o contexto particulares.

Enfrentamos así a la significación primaria: aquella proporcionada por el conocimiento adquirido histórica y culturalmente, y por el contacto directo con las cosas.

Los rasgos formales esenciales de cada elemento en la pintura y en el anuncio publicitario fueron primordiales para saber con precisión su significado. El imaginario visual nos permitió llegar a conclusiones precisas acerca de la naturaleza de cada cosa.

El imaginario visual lo formamos a partir de nuestras experiencias con los objetos, y éste almacena la información visual en nuestra mente. El imaginario manifiesta claramente el encuentro entre dos o más concepciones de la imaginiería mental, así pues, nos ayuda a comprender la vinculación de las formas con nuestro mundo.

Cabe destacar que la exploración de las formas geométricas es un paso importante de análisis para este nivel pues debemos considerar que nunca vemos, en primera instancia, una imagen dividida en partes, sino en su totalidad: no sacamos de inmediato a las figuras de su marco contextual.

En los ejemplos anteriores pasamos de lo general a lo particular, es decir, a la fragmentación del todo en cada una de sus partes. Estos "desencadenamientos perceptuales" nos permiten regular las formas, pudiendo establecer sus límites y, bajo una serie de rasgos mínimos, diferenciar una cosa de otra.

"Pocas características notorias determinan la identidad de un objeto percibido y crean una figura íntegra en la que también influyen algunas cualidades secundarias".⁵

En los casos descritos, el reconocimiento se hizo de manera intuitiva. Para llegar a esta "abstracción intelectual", tal y como lo hemos desarrollado, debimos identificar cada forma; sin embargo, muchas veces el radio de nuestro conocimiento es limitado; no podemos identificar una imagen con certeza si está alejada de nuestro contexto socio-cultural, por lo cual es indispensable cerciorarse de la naturaleza de la forma y de su universo de pertenencia.

⁵ *Ibid.*, p.29.

Las cosas poseen, muchas veces, estructuras similares; sin embargo, no siempre la estructura nos remite, definitivamente, a su identificación. "[I]a teoría de la percepción⁶ plantea que las características estructurales globales en las que según se cree, consiste el precepto, no las produce explícitamente ninguna pauta estimulante en particular. Por ejemplo, una cabeza humana puede verse redonda, y sin embargo, la redondez no forma parte del estímulo. Toda cabeza tiene su complejidad particular de líneas que se aproxima a la redondez, no se produce intelectualmente, sino que se le ve de inmediato. Esto es producido por nuestra sensitiva".⁷

Conforme observamos el mundo que nos rodea, aprendemos patrones de descripción de las formas. Los lápices son alargados y con punta, no los concebimos de otra manera. Cualquier otro objeto de escritura generalmente se asemeja en forma al de un lápiz. Pero si para una cultura antigua su principal herramienta de escritura era cualquier otra, un pedazo de metal puntiagudo para labrar piedra por ejemplo, quizás una observación inmediata de este utensilio no nos permitiría identificar su función o significado.

Existen muchas cosas que enmarcamos en modelos con formas preconcebidas. Es frecuente que nos pidan la descripción de algo o de alguien, a lo cual respondemos con la declaración verbal de sus rasgos esenciales, omitiendo aquellos que creemos no son de interés, aunque para un análisis más detallado éstos serían indispensables.

"El proceso visual parece llenar las condiciones de formulación de conceptos. La visión actúa sobre el material en bruto de la experiencia, creando un patrón correlativo de formas generales que se aplica no sólo en el caso individual concreto, sino a otro número infinito de casos".⁸

La identificación de las formas no es producto del instante sino de nuestra experiencia. A los elementos destacados en cualquier imagen los relacionamos mentalmente con imágenes vistas con anterioridad; al relacionarlas penetramos al mundo de la experiencia sensorial. Cuando vemos una manzana, la identificamos no sólo por sus cualidades formales, como la redondez, sino por que desde pequeños aprendimos ciertas características de la misma que van desde el color

⁶ El autor se refiere a la teoría de la Gestalt.

⁷ *Ibid.*, p.30.

⁸ *Ibid.*, p.31.

hasta su sabor. A lo anterior se le denomina: patrón estimulante enmarcado en la experiencia pasada.

3.2.2. Los elementos constitutivos de la forma: punto, línea, y sus derivaciones

Las formas que conocemos y podemos describir son el resultado de estructuras inferiores. Las imágenes son producidas por trazos y formas pequeñas. El punto es uno de ellos: es un ente existente en lo solitario, es sólo una pequeña mancha puesta sobre el "papel". El punto es abstracto. En la pintura es tan sólo la génesis de lo que será posteriormente una forma concreta. El punto no deja de ser una forma, pero no lo aparenta, es tan "insignificante" que apenas nos damos cuenta de su existencia.

"El punto es el resultado del choque de un instrumento en la superficie material, es decir, en la base...El instrumento puede ser lápiz, punzón...al producirse el choque, la base queda fecundada".⁹

El punto es la mínima expresión de la forma. Su tamaño varía y por supuesto su forma. Cuando nos referimos a mínima expresión no estamos hablando de tamaño, sino de esencia pura. Un punto puede ser tan grande como se quiera, no tiene límite; puede cubrir toda una pintura, fotografía o cualquier impreso. El punto puede generar un plano al llegar a su máxima expresión.

Cuando pensamos en un punto lo concebimos como una forma pequeña y circular sin darnos cuenta que esto no debe ser así. Las formas generadas por este ente pueden ser variadas sin ser precisamente un círculo.

El punto siempre está plasmado de manera rígida y sólida; jamás nos da la sensación de movimiento, es estático y céntrico. Su forma circular es la que mantiene su poder en el centro y jamás notaremos que se mueve. El punto es "el elemento primario del arte pictórico y especialmente de toda obra gráfica".¹⁰

Unidad básica de toda imagen, el punto es a la vez compleja y generadora de formas. "Es la unidad más simple, irreductiblemente mínima, de comunicación

⁹ Wassily Kandinsky, "Punto y línea sobre el plano", México, 1994, p.19.

¹⁰ *Ibid.*, p.24.

visual, y cualquier punto, tiene una fuerza visual grande de atracción sobre el ojo".¹¹

Pero, como formador de estructuras formales, el punto cobra mayor importancia entre menos perceptible sea, o mejor dicho, entre menos se piense en él como una unidad. "Cuando los puntos están tan próximos entre sí, que no pueden reconocerse individualmente, aumenta la sensación de direccionalidad y la cadena de puntos se convierte en otro elemento visual distinto: la línea, misma que puede definirse también como un punto en movimiento o como la historia del movimiento de un punto".¹² Su movimiento y su fuerza se unen con otros. La dirección será su característica primordial y el trazo sobre el papel brotará para generar la primera semilla de la imagen impresa.

La unión de trazos genera un sinnúmero de líneas las cuales correrán hacia distintos lugares en el plano. "[l]a traza que el punto deja en su movilidad, por consiguiente, se trata de un producto suyo, el cual tiene su origen en el mero instante en que se altera el completo reposo del punto, se trata de un elemento derivado o secundario".¹³

Cuando la línea se constituye, las formas obtienen mayor coherencia y, al mezclarse con otras, se llega a la conceptualización de imágenes concretas.

El artista, fotógrafo o publicista, crea y da origen a las imágenes por medio de las líneas. "En las artes visuales, la línea, a causa de su naturaleza, tiene una enorme energía. Nunca es estática, es infatigable y es el elemento visual por excelencia del boceto. Siempre que se emplea, la línea es el instrumento esencial de la previsualización, el medio de presentar en forma palpable aquello que todavía existe solamente en la imaginación. Es precisa, tiene una dirección y un propósito".¹⁴

La línea describe tres contornos básicos: el cuadrado, el triángulo y el círculo, los cuales son la pauta para la creación estructural de formas "A partir de los contornos básicos --cuadrado, círculo y triángulo-- derivamos, mediante

¹¹ D.A. Dondis, "La sintaxis de la imagen", Barcelona, 1992, p.55.

¹² *Ibid.*, p.56.

¹³ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p.47.

¹⁴ D.A. Dondis, *op. cit.*, p.57.

combinaciones y variaciones inacabables, todas las formas físicas de la naturaleza y de la imaginación del hombre".¹⁵

Tener conocimiento de los elementos básicos de la imagen resulta indispensable si queremos incursionar en un análisis serio de la misma. Podemos "entender", por aprendizaje y costumbre, que $2+2=4$; sin embargo, nos sería imposible "comprender" la naturaleza de la suma si no comprendemos la unidad y cómo ésta se relaciona para dar paso a las operaciones aritméticas. De la misma manera, podemos apreciar y entender una imagen, más no comprender e interpretar fielmente su significado, si no comprendemos el por qué de sus causas, los elementos básicos que la conforman, cómo éstos interactúan entre sí para darle una forma peculiar, y cómo afectan la dimensión de nuestra percepción.

3.2.2.1. Plano

Toda imagen yace sobre un área determinada la cual se conoce como plano. El significado de la imagen lo constituye la composición total delimitada por el perímetro del plano. "La superficie material destinada a recibir el contenido de la obra constituye el plano básico...se encuentra limitado por dos líneas horizontales y dos verticales, en cuya virtud se convierte en una entidad que goza de independencia con respecto al ambiente en derredor suyo".¹⁶

Distintas áreas del plano poseen sus propios significados aunque, en este caso, nos limitaremos a las cuatro más significativas por la fuerza inmediata que ejercen sobre el observador: las áreas superior, inferior, derecha e izquierda.

"Con el 'arriba' evocamos la imagen de una mayor soltura; nos da la sensación de ligereza, de liberación y, por último, de la misma libertad"¹⁷ En otras palabras, lo que el ojo percibe en la parte superior, generalmente tenderá al esfuerzo de liberación de un todo complejo y estrecho.

"Cuanto más nos vamos aproximando al límite inferior, más densa se va volviendo la atmósfera...la 'ascensión' se torna más difícil; se diría que las formas se degujan con violencia y que el rumor de la fricción es casi perceptible. Hacia

¹⁵ *Ibid.*, p.59.

¹⁶ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p.111.

¹⁷ *Ibid.*, p.113.

arriba requiere esfuerzo, y la 'caída' se ve frenada hacia abajo. La libertad del 'movimiento' se nota cada vez más limitada".¹⁸

El antagonismo de ambas horizontales puede usarse como medio para significar las formas según dónde se les coloque: dramatizar o neutralizar sus propiedades intrínsecas.

En el caso de las verticales izquierda-derecha debemos aclarar que hemos de situarlas desde la perspectiva del observador: aunque nuestra izquierda es en realidad la derecha de la imagen, la consideraremos como el área izquierda, y viceversa.

"A la vista de su 'izquierda' surge la idea de una mayor soltura; se siente la sensación de ligereza, liberación y, por último, de libertad"¹⁹ Si bien el efecto es análogo con el del área superior, la diferencia estriba en que la "izquierda" posee un menor grado de libertad y es mayor su sensación de pesadez.

De la misma manera sucede con la "derecha", cuyo efecto es análogo al del área inferior; hay sensación de pesadez y condensación --aunque en menor grado--, y presenta una fuerte tensión frente a su contrario.

La interacción entre las verticales y las horizontales juegan un papel preponderante no sólo en los aspectos de atracción y fuerza visuales de las propiedades de las formas, también, su combinación contribuye poderosamente a reproducir el volumen en el plano.

"[l]as escenas pictóricas se subdividen primero en listas o fajas horizontales separadas que se funden gradualmente en un conjunto integrado, tridimensional. También en éste, cuando la integración se distancia decrece rápidamente y se tiene una sensación de intensa aproximación y expansión, que se acentúa por el aumento del tamaño concomitante".²⁰

Hasta el momento hemos considerado al plano exclusivamente como una superficie implícitamente cuadrada y/o rectangular, la cual delimita una imagen; sin embargo, el plano seguirá influyendo significativamente sobre los elementos que componen la imagen cuando su forma varía.

¹⁸ *Ibid.*, p.114.

¹⁹ *Ibid.*, 116.

²⁰ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, pp.88, 90.

Por ejemplo, en la figura de un trapesio, la línea inferior es más larga que la superior, de tal forma que, en la parte superior --el "arriba"--, disminuyen las posibilidades de libertad, mientras que las de pesadez se van acentuando progresivamente hacia abajo. En el caso de un triángulo, el "arriba" se estrecha tanto, que pareciera haber una caída constante y abrupta sobre la base.

"El plano básico puede ofrecer otras variaciones mediante los ángulos obtusos y agudos en muy diversas combinaciones, entonces surgen nuevas posibilidades, como por ejemplo, que el ángulo superior derecho se enfrente a los elementos ya sea de manera estimulante o represiva antes que todo".²¹

Puede darse un plano con forma multiangular al cual no puede atribuírsele una figura geométrica regular; sin embargo, estas formas generalmente se supeditan a una forma básica por lo cual deberán analizarse bajo esta perspectiva, es decir, como perteneciente a un plano mayor de forma regular (*fig. E*).

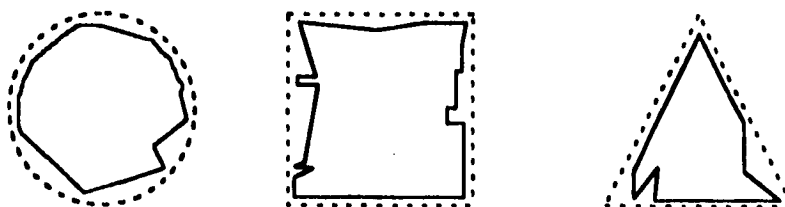


fig. E

"Cuando los ángulos llegan a multiplicarse de manera exagerada y en tales casos se vuelven más y más obtusos hasta que desaparecen por completo, entonces el plano se ha tornado circular".²²

En tanto el borde del círculo, comparado con las formas rectangulares, se encuentra nivelado, resulta una figura sencilla. La complejidad surge de las áreas superior, inferior y laterales. Si bien éstas pueden determinarse con cierta facilidad, cada una se desliza fuera de control hacia su lado más próximo, como sería el "arriba" hacia la "derecha" o "izquierda", o estas últimas hacia "abajo".

²¹ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p.137.

²² *Ibid.*, p.138.

"Desde arriba hacia la izquierda, el sector 1--2 es una limitación lenta y progresiva de la 'libertad' máxima y que se torna más rígida al deslizarse por el sector 2--4, hasta completarse el curso del círculo. Mientras que respecto a las tensiones de los 4 sectores es válido cuanto se dijo de las tensiones del cuadrado"²³ (fig. F).

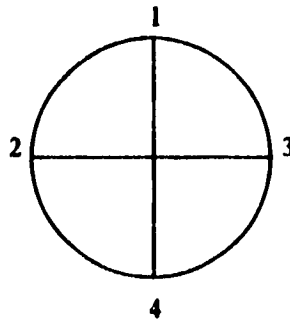


fig. F

Hasta el momento el plano básico juega un papel de mediador de las fuerzas de los elementos visuales que interactúan en una imagen. Aunque esto siempre es así, no lo es solamente. El plano, además de funcionar como límite de la imagen, también puede ser un elemento de significación.

La figura de un rostro en un cuadrado podría no tener el mismo significado que si estuviera enmarcado por un plano con forma de estrella. Si bien en ambos encontramos la misma figura, la estrella puede proporcionar, por su forma, un significado complementario acerca del rostro: divinidad, fama, poder, etcétera; más aún, habría que ver si se trata de una estrella de David, de una de cinco o de cuatro picos, o referente de alguna cultura, ideología o pasaje histórico particular, etcétera.

Por otra parte, el material del plano también juega un papel importante en la composición visual. Con lo material nos referimos a la factura (término utilizado por Kandinsky), que de manera sencilla podemos definir como la textura y acabado pictórico. Por ejemplo, una superficie plástica, aísla y puede realzar los efectos internos del plano básico.

²³ *Ibid.*, p.139.

Las propiedades de cada material, en sus diferentes clases, así como el plano desmaterializado --carencia de peso en un espacio indefinible--, "a semejanza de cualquier otro medio de expresión, constituye una posibilidad precisa, bien que elástica y dúctil, utilizable sobre todo de dos maneras como, teniendo en cuenta: 1) la factura en unión con los elementos traza un camino paralelo, apoyándolos de un modo primordialmente externo, o bien, 2) aplicándose el principio de la contradicción, esto es, utilizándose en contraposición exterior con los elementos, en tanto que los apoya en lo interno".²⁴

En el aspecto de la mencionada desmaterialización, ésta puede entenderse de dos maneras sencillas: "volviéndose uno con el plano básico, o bien, flotando con toda libertad en el espacio".²⁵ Es decir, tornándose la imagen su propio plano, sin fronteras perceptibles, u ocupándolo libremente sin parecer pertenecer o estar sujeto a él en ningún momento.

La manera de afrontar las funciones del plano básico como elemento visual son muy variadas. Hemos retomado las más significativas y, de alguna manera, todas las demás se supeditan a las mencionadas.

El plano juega también un papel como elemento mismo de la composición. En otras palabras, no se limita a solamente a su función de plano básico (encerrar en su perímetro a la composición visual), sino que cada elemento de la composición que no sea un punto o una línea, mejor dicho, que posea características bidimensionales, es también un plano.

Una forma no puede existir sin el plano, pues su contorno es un plano mismo. Asimismo podemos decir que una composición visual es un conjunto de planos a los que les llamamos formas, figuras, cosas, seres, utensilios, objetos, etcétera, encerrados o delimitados por otro plano al que conocemos como plano básico.

3.2.3. Percepción de la forma

Durante nuestra existencia aprendemos a reconocer formas, colores, volúmenes, líneas, texturas, etcétera, mismas que se tornan comunes: cuando caminamos por la calle distinguimos y reconocemos una figura humana con el

²⁴ *Ibid.*, pp.141-142.

²⁵ *Ibid.*, p.143.

simple hecho de observarla, pues hemos aprendido, a través de la mirada, el significado y la clasificación de los objetos que nos rodean y con los cuales debemos convivir cotidianamente. La percepción es entonces el elemento más adecuado para esta labor.

Más no nos hemos conformado con sólo nombrar e identificar lo que vemos, tratamos muchas veces de darle un sentido a las cosas más allá de lo que visualmente demuestran. "La percepción visual es, en sí misma, inteligente: de manera automática y simultánea selecciona, organiza, completa, jerarquiza y discrimina todo lo que observa".²⁶

Estas características básicas y esenciales son medulares dentro del nivel "pre-iconográfico", donde lo primordial es identificar, analizar y hacer la interpretación en conjunto de la totalidad de una imagen, en cada una de sus partes.

En este nivel encontramos a la significación fáctica que, como ya explicamos en el segundo capítulo, "se aprehende identificando formas puras (...configuraciones de línea y color), como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, cosas, útiles"²⁷ y, en general, todo lo que la mirada perciba y la experiencia nos permite reconocer e identificar.

Identificar formas puras significa desprender a la imagen de su totalidad y distinguir las partes individuales que la componen; para ello debemos tomar en cuenta lo que sugieren cada uno de las figuras identificadas, ya sean útiles, animales o seres humanos. "Estos elementos --como un todo-- nos afectan directamente, a manera de una configuración visual, de un orden visual determinado. Estos estímulos ponen en movimiento significados presentes en la psique de todo observador".²⁸

A partir de la identificación de las partes de la imagen, llegamos al punto en que debemos asociarlas a un contexto determinado, es decir, ubicarlas visualmente para darles razón de ser. "[e]l contexto y el objeto se interrelacionan y se influyen entre sí".²⁹

²⁶ Julio Amador Bech, "Notas hacia una hermenéutica de la imagen", edición mimeográfica, (próxima publicación en la "Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales"), p.2.

²⁷ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p.47.

²⁸ Julio Amador Bech, *op. cit.*, p.2.

²⁹ Rudolf Arnheim, "El pensamiento visual", Barcelona, 1986, p.67.

Una vez separado el todo en cada una de sus partes se considera haber penetrado en la "cognición intelectual", es decir, en la identificación de todos y cada uno de los componentes de una imagen.³⁰

Cuando observamos una imagen generalmente la percibimos y la absorbemos en su "totalidad", acción que pertenece a la "cognición intuitiva", siendo ésta: los componentes que interactúan entre sí como forma, color, etcétera, los cuales ejercen un efecto perceptual entre ellos mismos, dando lugar a que el observador no vea una imagen desglosada en elementos, sino como conjunto de elementos perceptuales interrelacionados.³¹

El resultado final, por lo tanto, es el de una imagen estructurada cuya particularidad es la de ocupar un lugar en el espacio de manera armónica.

Debemos enfatizar, en este ámbito, la existencia de toda una experiencia personal englobada por el universo socio-cultural en el cual el observador se ha desarrollado, mismo que le permite el reconocimiento y la identificación o, en el caso de una figura "extraña", el asemejarla con otra o intuir de qué se trata. Desde la perspectiva de quien crea una imagen, como de quien la observa, ésta siempre está impregnada de connotaciones culturales que pueden coincidir entre ambos, o bien, ser completamente distintas. Por tal motivo, como lo menciona Julio Amador, el hecho de que en el primer nivel de significación la principal operación sea la de reconocer e identificar las figuras de una imagen, no por ello podemos decir que se trate de un <<acto puramente natural>>.³²

El nivel pre-iconográfico o "representacional" como lo denomina Dondis es "...el de la inteligencia visual que está gobernado intensamente por la experiencia directa que va mas allá de la percepción. Aprendemos acerca de cosas que no podemos experimentar directamente, gracias a los medios visuales".³³

³⁰ Cf. Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p.246.

³¹ Cf. *loc. cit.*

³² Cf. Julio Amador Bech, *op. cit.*, p.3.

³³ D.A. Dondis, *op. cit.*, p.26.

3.2.4. Estimulos que permiten la apreciación de las formas

3.2.4.1. Color

El color es otro elemento que debemos tener presente en este nivel. Existen diversos matices de colores y cada uno es identificable. En la formación de imágenes los colores se utilizan de diversas maneras y con distintos fines como, por ejemplo, para otorgar rasgos de naturalidad, llamar la atención de la mirada del observador, como simple decoración, o inclusive como elemento mismo de significación.

"Las representaciones monocromáticas que aceptamos con tanta facilidad en los medios visuales son sucedáneos tonales del color, de ese mundo cromático real que es nuestro universo tan ricamente coloreado. Mientras tono esta relacionado con aspectos de nuestra supervivencia y es, en consecuencia, esencial para el organismo humano, el color tiene una afinidad más intensa con las emociones".³⁴

Mantenemos una relación estrecha con los colores de nuestro alrededor, los vemos y los diferenciamos gracias a la experiencia práctica. Muchos colores no están naturalmente dados, son derivaciones y se seleccionan a partir de lo proyectado por la Naturaleza, como vía de una expresión particular, de una convención social, por tradición, costumbre, asociación, empatía, etcétera; en el caso de las imágenes creadas, la selección de dichos colores es un componente más de significación.

Asimismo, "el color está cargado de información y es una de las experiencias visuales más penetrantes que todos tenemos en común. Compartimos los significados asociativos del color de los árboles, la hierba, el cielo, la tierra, etcétera, en los que vemos colores que son para todos nosotros estímulos comunes y a los que asociamos un significado...También conocemos el color englobado en una amplia categoría de significados simbólicos: cada color tiene numerosos significados asociativos y simbólicos".³⁵

El color está constituido, como lo menciona Dondis, en tres dimensiones específicas: matiz, saturación y brillo.

³⁴ *Ibid.*, p.64.

³⁵ *Ibid.*, pp.64,67.

El **matiz** es el color mismo o croma y existen más de cien. Este a su vez, está dividido en matices elementales o primarios, compuestos por el amarillo, el rojo y el azul. El primero es el más próximo a la luz y el calor. El rojo es el color emocional o activo y el azul se describe como el pasivo y suave. A su vez, existen tres matices secundarios constituidos por el naranja, verde, violeta.

La **saturación** es la pureza de un color respecto del gris. Este aspecto está considerado como uno de los más primitivos y preferido de los niños y artistas populares, ya que "...carece de complicaciones y es muy explícito; cuanto más intensa o saturada es la coloración de un objeto visual o un hecho, más cargada está de expresión y emoción".³⁶

El **brillo** está constituido por la dimensión acromática y se refiere al valor de las gradaciones tonales.

La forma con color es, en lo individual, un medio de comunicación más eficaz que el color mismo: una forma llamaría menos la atención sino estuviera impregnada de colores. Por lo tanto, en la forma y el color existe una mutua relación, pues "...la forma suministra una inmensa variedad de figuras discernibles, como los rostros, las hojas y las huellas digitales. En la escritura, se usa más bien la forma que el color, pues aquellas nos muestran signos que se producen con facilidad y eficacia y que se reconocen aún cuando sean de tamaño pequeño. Pero en cuanto a la expresión, ni siquiera el efecto de la forma más pronunciada podría rivalizar con el de una puesta de sol o el azul mediterráneo".³⁷

Además, el color proporciona al observador de la imagen una fuerza y expresión visual determinadas. Intensifica las formas, nos permite, en muchas ocasiones, sentir las emociones del creador de la imagen. "El color no sólo tiene un significado universalmente compartido a través de la experiencia, sino que también, un valor independiente, informativo a través de los significados que se le adscriben simbólicamente".³⁸

Si bien resulta favorable el conocimiento de los significados del color, es indispensable distinguir cuáles y cuáles no son significativos para la interpretación. No cabe duda que el creador de una imagen puede utilizar los colores como meros

³⁶ *Ibid.*, p.68.

³⁷ Rudolf Arnheim, "Arte y percepción visual, p.275.

³⁸ D.A. Dondis, *op. cit.*, p.69.

ornamentos; por ello, debemos distinguir cuándo el artista, publicista, diseñador, etcétera, hace uso, en su obra, del color de lo natural o de lo simbólico.

Al constituirse el color como impulsor de una experiencia emocional diferente a la experiencia que produce la forma como correspondiente al plano del control intelectual, éste se muestra muy por encima del reconocimiento inmediato por la experiencia práctica; "...transmite expresión y nos permite obtener información mediante el reconocimiento de objetos y acontecimientos".³⁹

A partir de que existe en una composición un certero acondicionamiento de los colores, se crea la armonía "esencial en el sentido que, si han de relacionarse entre sí los colores de una composición, deben ajustarse a un todo unificado".⁴⁰

3.2.4.2. Tono

"El acto de ver implica una respuesta a la luz; el elemento más importante y necesario de la experiencia visual es de carácter tonal. Todos los demás elementos visuales se nos revelan mediante la luz, pero resultan secundarios respecto al elemento 'tono' que es, de hecho, luz o ausencia de luz".⁴¹

Los factores que delimitan la forma son los que a partir de la percepción hacen que se diferencien las áreas de luz y las áreas de oscuridad, ocasionando cambios que alteran el sentido de las cosas.

"Entre la luz y la oscuridad de la Naturaleza hay cientos de grados tonales distintos, pero en las artes gráficas y en la fotografía, esos grados están muy restringidos; la manipulación tonal (del tono) mediante la yuxtaposición, mitigó considerablemente las limitaciones tonales inherentes al problema de emular la prodigalidad tonal de la Naturaleza".⁴²

Una representación monocromática (blanco y negro), es aceptada en las artes visuales sin cuestionamiento; el claro/oscuro es indispensable e importante en este tipo de representaciones, pues "[L]a sensibilidad tonal es básica para nuestra

³⁹ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p.274.

⁴⁰ *Ibid.*, p.287.

⁴¹ D.A. Dondis, *op. cit.*, p.34.

⁴² *Ibid.*, p.62.

supervivencia. Sólo cede su primacia ante la referencia horizontal-vertical en el conjunto de las claves visuales que afectan a nuestra relación con el entorno".⁴³

Además, el tono contribuye enormemente cuando se trata de dar a la imagen un sentido de mayor realismo, más cercano a nuestra forma de ver, a través de la representación volumétrica de las cosas. "Vivimos en un mundo dimensional y el tono es uno de los mejores instrumentos de que dispone el visualizador para indicar y expresar esa dimensión. La perspectiva es el método de producir muchos efectos visuales especiales de nuestro entorno natural, para representar la tridimensionalidad que vemos en una forma gráfica bidimensional. Utiliza muchos artificios para representar la distancia, la masa, el punto de vista, el punto de fuga, la línea del horizonte, el nivel del ojo, etcétera. Pero ni siquiera con la ayuda de la perspectiva podría la línea crear la ilusión de una realidad si no recurriera también al tono. La adición de un fondo tonal refuerza la apariencia de realidad, creando la sensación de luz reflejada y unas sombras".⁴⁴

3.2.4.3. Textura

"La textura es el elemento visual que sirve frecuentemente de <<doble>> de las cualidades de otro sentido, el tacto. Pero en realidad la textura podemos apreciarla ya sea mediante el tacto o mediante la vista o ambos sentidos. Es posible que una textura no tenga ninguna cualidad táctil, y sólo las tenga ópticas, como las líneas de una página impresa, el dibujo de un tejido de punto o las tramas de un croquis".⁴⁵

Sin embargo, en el caso de los ejemplos anteriores, podemos sugerir que no necesariamente carecen de una cualidad táctil, sino que adoptan la del resto de la superficie. Sabemos, al observarla, que la línea de una página se siente tal y como se siente el papel sobre el cual está impresa.

Asimismo, Julio Amador sugiere dos niveles de textura: la física real y la representada.

La textura física real es aquella que por naturaleza sabemos que poseen las cosas; es la que posee la superficie de la imagen según los elementos y técnicas

⁴³ *Ibid.*, p.64.

⁴⁴ *Ibid.*, pp.63-64.

⁴⁵ *Ibid.*, p.70.

utilizados para su elaboración. Pensemos en una pifia pintada con óleo sobre tela, y otra fotografiada. La primera tendrá la textura de la pintura seca, mientras que la otra adoptará la superficie del papel fotográfico.

A su vez, la textura representada es aquella que simula o pretende copiar la original. La corteza de un pino, por ejemplo, posee una textura rasposa y rugosa, y en una pintura se puede sugerir por medio de sombras, variaciones tonales, diferentes colores, etcétera. Si bien las diferentes técnicas pueden sugerirla en menor o mayor grado, gracias a una experiencia y un conocimiento previos podemos reconocerla.

Cualquier imagen siempre poseerá, aunque en diferentes grados, ambos niveles de cualidad óptica-táctil.

3.2.4.4. Distancia y dimensión

Uno de los estímulos que posibilitan la apreciación de las formas es la distancia: cuando un objeto se encuentra alejado de nosotros la percepción se debilita; no podemos tener certeza acerca de lo observado. Lo distante debilita el estímulo en tal grado que el mecanismo perceptual queda en libertad de imponerle la forma más simple posible. Un objeto, en un camino pedregoso, visto a lo lejos -- pensemos en una bolsa de estraza --, puede confundirse fácilmente con una piedra, pues por experiencia sería común encontrarse ésta última.

La dimensión de los objetos también repercute en la identificación de las formas. A la misma distancia, es más fácil identificar un avión en el cielo que un globo meteorológico, pues la dimensión de este último no nos permite observar más que un punto o figura irreconocible. "[t]odos los elementos visuales tienen capacidad para modificar y definirse unos a otros. Este proceso es en sí mismo el elemento escala; no puede existir lo grande sin lo pequeño... es posible producir una escala no sólo mediante el tamaño relativo de las claves visuales, sino también mediante relaciones en el campo visual o el entorno".⁴⁶

La iluminación es un factor que contribuye con la dimensión como medio de reconocimiento y atracción visual. En la noche los anuncios publicitarios iluminados atraen de manera inmediata nuestra atención permitiéndonos enfocar mejor sus rasgos distintivos.

⁴⁶ *Ibid.*, p.71.

3.2.4.5. Movimiento

"El elemento visual de movimiento, como el de la dimensión, está presente en el modo visual con mucha más frecuencia de lo que se reconoce explícitamente. Pero el movimiento es probablemente una de las fuerzas usuales más predominantes en la experiencia humana".⁴⁷

Aparentemente, el movimiento sólo existe de manera fenoménica, es decir, como en la televisión o en las películas donde, visualmente, todo recorre una trayectoria entendida como el traslado de un punto a otro en un espacio; sin embargo, existen mecanismos en la rama de las "artes visuales" que permiten sugerir el movimiento con un toque de realismo aparente.

"La sugestión de movimiento en formulaciones visuales estáticas es más difícil de conseguir sin distorsionar la realidad, pero está implícita en todo lo que vemos. Deriva de nuestra experiencia completa de movimiento en la vida".⁴⁸

El movimiento aparente de la imagen estática puede ser producto del escudriño del ojo que se mueve inconscientemente respondiendo al proceso de medición, equilibrio y completamiento de las cosas.

"Una pintura, una fotografía o el diseño de un tejido pueden ser estáticos, pero la magnitud de reposo que proyecta compositivamente puede implicar un movimiento como respuesta al énfasis y a la intención del diseño del artista".⁴⁹

Además, hay cosas que, bajo ciertas situaciones, no podemos entenderlas sin movimiento. Un avión puede parecer completamente estático en el aire en la fotografía publicitaria de una aerolínea; sin embargo, por experiencia, sabemos que esa situación es imposible y el mero conocimiento de ello nos sugiere que está volando.

En el caso anterior, nos estamos refiriendo al movimiento como una escena representada con un referente real, lo cual, sin duda alguna, puede ser válido para cualquier otro tipo de imagen. En otras palabras, el avión en el aire, ya sea pintado, dibujado o fotografiado, para llegar al instante en el que fue capturado

⁴⁷ *Ibid.*, p.79.

⁴⁸ *Loc. cit.*

⁴⁹ *Loc. cit.*

como imagen, le precede un movimiento (llegar al punto en el que se encuentra), y le precede otro (la continuación de su viaje).

A diferencia de la anterior noción de movimiento causada por el instante, está también aquella sugerida "simbólicamente" por un referente con un matiz un tanto más sugestivo y convencional. Frente a la imagen de una flecha, el ojo recorre la trayectoria de la misma desde su principio hasta su fin (ya mencionamos el escudriño del ojo); pero además, convencionalmente sabemos que la flecha sugiere una trayectoria en una dirección determinada, implicando así un movimiento.

En el cine o la televisión --recordemos que son posibles gracias a la secuencia de imágenes fijas-- el movimiento como relación de un cuadro con otro, cobra importancia no sólo como la posibilidad de imitar el movimiento real, sino como una forma de crear una estructura coherente, armónica y equilibrada. Si en una escena de persecución de autos los observamos recorriendo una trayectoria de izquierda a derecha, generalmente en la siguiente escena los veremos recorrer una trayectoria contraria. En este caso, el movimiento contribuye al equilibrio de la imagen secuencial, tal y como sería, en una imagen fija, no cargar los elementos de mayor importancia de un solo lado.

Asimismo, sucede también en el caso de los diferentes planos y ángulos de toma, o del recorrido mismo de la cámara. Bajo esta perspectiva, encontramos una estrecha relación entre el movimiento y el espacio temporal; uno implica al otro, claro está, pues no puede haber movimiento sin que haya pasado un tiempo, o no puede pasar el tiempo sin que se produzca algún movimiento aunque fuese solamente el del tiempo mismo. "[e]ntre dos imágenes diferentes, temporalizadas o no, hay un hiato temporal, el paso brusco de un estado temporal a otro, sin que pueda restablecerse ninguna continuidad. En el cine, los ejemplos son bastantes numerosos, con lo que se llama 'salto' (o a veces con un término inglés, *jump cut*, que se define como un cambio de plano en el cual se mantiene el punto de vista, pero se produce una elipsis temporal)".⁵⁰

Si bien nuestro interés en este trabajo se refiere a las imágenes fijas, es importante entender que si ellas posibilitan la creación de otras en movimiento, el movimiento y sus implicaciones en éstas últimas, está supeditado, en gran medida, a la función del movimiento como elemento visual en las imágenes estáticas.

⁵⁰ Jacques Aumont, "La imagen", Barcelona, 1992, p.251.

3.2.5. La imagen expresiva

En el nivel de análisis pre-iconográfico existe otro elemento que posibilita una mayor exactitud de nuestra percepción y se denomina: significación expresiva. "Cuando uno de mis conocidos me saluda en la calle, lo que yo percibo desde un punto de vista formal no es otra cosa que la modificación de ciertos detalles dentro de una configuración que es parte integrante de la estructura general de líneas, colores y volúmenes que constituyen mi universo formal... los objetos y los acontecimientos así identificados naturalmente habrán de producir en mi una reacción. Según el modo en que este conocido mío realice su acción, advertiré si esta de buen humor o no, si sus sentimientos hacia mi son indiferentes, amistosos u hostiles".⁵¹

Panofsky sugiere que los elementos primordiales de la significación expresiva están generados por figuras humanas representadas en las imágenes, y "[P]ara su estudio y comprensión debemos considerar al cuerpo como un todo...en general a toda la disposición del cuerpo humano como un conjunto de signos o códigos a la vez explícitos e implícitos que pueden ser descifrados".⁵²

Sin embargo, debemos contemplar y tomar en cuenta todos los elementos componentes de una imagen, pues todos ellos, y no sólo las figuras humanas, son generadores de manifestaciones expresivas.

Julio Amador Bech lo confirma diciendo que "[L]a significación expresiva no se reduce a la gestualidad de las figuras de una imagen, muy por el contrario está presente en todos los elementos: en la forma, en el color, en la materia, y en toda la organización interna y visible de los componentes de la imagen: en la composición".⁵³ Podemos asegurar, de hecho, que cualquier objeto presente en una imagen estará cargado de un "significado" y será motivador de una expresión precisa. Una imagen poseerá, además de los elementos ya descritos, una carga muy amplia de significados a interpretar.

Hemos podido reconocer, hasta este momento, las características esenciales del presente nivel de análisis para lograr una precisión en la percepción; resumiendo: la identificación de los elementos, su interrelación, la identificación

⁵¹ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p.45-46.

⁵¹ Julio Amador, *op. cit.*, p.5.

⁵³ *Loc. cit.*

expresiva de cada uno en la forma, color, cualidades matéricas, tono y composición, mismos que darán origen a su interpretación.

La significación fáctica y expresiva se unen "[E]n todos los estímulos visuales y a todos los niveles de inteligencia visual; el significado no sólo reside en los datos representacionales, en la información ambiental o en los símbolos incluidos en el lenguaje, sino también en las fuerzas compositivas que existen o coexisten con la declaración visual fáctica. Cualquier acontecimiento visual es una forma con contenido, pero el contenido está intensamente influido por la significancia de las partes constituyentes, como es el color, el tono, la textura, las dimensiones, la proporción y sus relaciones compositivas con el significado".⁵⁴

Es importante añadir un elemento de trascendencia al esquema hasta ahora expuesto: la "identificación y clasificación de motivos".⁵⁵ Julio Amador la considera como una cuarta operación en este nivel de análisis.

Llegando a este punto de análisis lo importante es reconocer y aceptar que a lo largo de la historia se han creado conceptos acordes a períodos y épocas históricas precisas, de tal suerte que los códigos visuales están motivados por situaciones y necesidades particulares.

"[e]s expresiva la obra cuya forma es expresiva...según se refiera la forma de la obra a un catálogo convencional de formas que estipule cuáles son expresivas y cuáles lo son menos: la expresividad está entonces totalmente regulada en el sentido social...según se piense que la forma es un campo 'vivo', 'orgánico', cuya expresividad será comparable a la de todo organismo vivo".⁵⁶

La esfera de los motivos está formada por líneas, volúmenes y colores que reconocemos, pero como nuestra experiencia personal a veces no llega hasta las esferas más lejanas donde los signos trascienden el universo vivencial, se convierten en objetos distantes de nuestra realidad. En este caso ellos forman "...un sistema de cánones estéticos, operando como un conjunto de reglas técnicas y formales para la reproducción de imágenes. Son característicos y diferenciados en cada época y cada cultura. Definen lo que constituye el estilo particular de cada movimiento o tendencia artística".⁵⁷ Por lo tanto, debemos familiarizarnos con las

⁵⁴ D.A. Dondis, *op. cit.*, p.27.

⁵⁵ Ver Julio Amador, *op. cit.*, p.7.

⁵⁶ Jacques Aumont, *op. cit.*, pp.295-296.

⁵⁷ Julio Amador Bech, *op. cit.*, p.7.

figuras y objetos surgidos en cada época para procurar ser certeros en la interpretación, ya que si no se hace de esta manera, podemos caer fácilmente en una larga y tediosa búsqueda de significados que no existen o no corresponden a nuestro interés.

Rebasado este enunciado, nos enfrentaremos a un análisis más específico interpretando formas y objetos expresados en diversas condiciones históricas, donde las fuentes de investigación nos llevarán a descubrir la formación y la razón de los diversos temas, conceptos y significados.

Hemos de considerar que la experiencia, elemento de suma importancia para la identificación fática e identificación expresiva, resulta insuficiente para conocer profundamente los elementos que se desean identificar. Este mecanismo de arranque deberá continuar con una investigación a fondo que se desarrollará con el estudio de la "historia de los estilos".

Asimismo, se destaca que en esta "dimensión formal",⁵⁸ la forma, el color, el tono, las cualidades matéricas, la composición, el movimiento y la expresión, son los elementos básicos para lograr una fiel interpretación.

3.2.6. La composición de las formas

Uno de los mecanismos capaces de ayudarnos en la interpretación de una imagen es la composición. Este concepto es uno de los más importantes para lograr, y en su caso comprender, una totalidad generada por la interacción de los elementos visuales independientes. La manera en cómo las diversas formas de la imagen se relacionan es una problemática por descifrar al enfrentar una relación mutua de todas las partes: el artista o creador de la obra genera alternativas compositivas para decir o expresar lo que quiere.

"El proceso de composición es el paso más importante en la resolución del problema visual. Los resultados de las decisiones compositivas marcan el propósito y el significado de la declaración visual y tienen fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador".⁵⁹ La colocación y vinculación de las formas deberá ser percibida por el observador. Cada movimiento, cada punto de la imagen, posee una

⁵⁸ Julio Amador nombra así al concepto correspondiente a la "historia de los estilos" planteado por Panofsky, y explicado en el segundo capítulo de este trabajo.

⁵⁹ D.A. Dondis, *op. cit.*, p.33.

carga significativa que puede ser interpretada; todo se une y se armoniza conjuntamente y la imagen dividida en el primer nivel es ahora una relación de objetos dispuestos a contarnos algo. La composición es, por lo tanto, la disposición ordenada de las partes de una imagen, y se dice ordenada por que el lugar que ocupa cada forma tiene una razón de estar.

La disposición armónica total es la que permite una narración, y posterior reconocimiento e interpretación. Si observamos una pintura de "La última cena" (fig. G), la disposición de las figuras humanas: que estas sean doce, sus vestimentas, los ornamentos de la pintura, las características físicas de los hombres, las posiciones que ocupan, etcétera, nos permiten reconocer la naturaleza de la narración.

El factor compositivo de los elementos afecta nuestra interpretación y el lugar ocupado por cada elemento en la imagen la modula. "[S]igue en pie el problema de cómo abordar el proceso de composición con inteligencia y saber cómo afectarán las decisiones compositivas al resultado, no existen reglas absolutas y muchos criterios para la composición del significado de la forma visual, del potencial sintáctico de la estructura en la alfabetidad visual, surgen de investigar el proceso de la percepción humana".⁶⁰

Los elementos básicos de la imagen ya descritos se conjugan para dar lugar a la composición: el punto, la línea, contorno, color, textura...son los ingredientes de la forma visual.

El material almacenado en nuestra mente respecto de las formas originará que le demos un sentido a la composición de una imagen. Cuando se crean imágenes los efectos que nos producen se deben a la relación intrínseca de cada elemento, pero, existe además en nosotros "un mecanismo perceptual" capaz de dar significados a lo percibido y ocasionado casi siempre por la relación que guardamos con los objetos.

"La subdivisión...es un medio de composición. se organiza según un orden jerárquico. Una primera segregación establece los rasgos principales de la obra. Las partes más grandes se subdividen a su vez en partes menores y la tarea del artista consiste en adaptar el grado y la clase de segregaciones y conexiones a la significación que pretende transmisión".⁶¹

⁶⁰ *Loc. cit.*

⁶¹ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p.51.

El publicista, fotógrafo o pintor ordenará su creación según lo que quiere contar; la jerarquización y el privilegio de cada elemento lo determinará el equilibrio.

3.2.6.1. Equilibrio, peso y dirección

Cuando las formas actúan en un mismo contexto se relacionan entre sí para formar un todo. Cada una necesita de la otra. En el conjunto de formas se establece la composición, y si un elemento se anula o se dispone desequilibradamente, la percepción y el significado del conjunto cambia.

"La influencia psicológica y física más importante sobre la percepción humana es la necesidad de equilibrio del hombre, la necesidad de tener sus dos pies firmemente asentados sobre el suelo y saber que ha de permanecer vertical en cualquier circunstancia y actitud...el equilibrio es, pues, la referencia visual más fuerte y firme del hombre, su base consciente e inconsciente para la formulación de juicios visuales".⁶² Una imagen en desequilibrio se percibe y se siente, pues la sensación de inquietud que produce es casi inmediata y difícil de hacer a un lado.

"El arte es el intento y el logro del equilibrio, la armonía, el orden, la unidad. Una obra de arte es un enunciado acerca de la naturaleza de la realidad".⁶³

En una imagen el equilibrio se estudia estableciendo los cuatro ejes que lo componen: el vertical, el horizontal y los diagonales (inclinaciones izquierda y derecha). Éstos forman el mapa estructural para situar las posiciones de equilibrio.

El centro es una de las zonas más importantes en el mapa estructural. "El centro se establece por el cruce de estas cuatro líneas estructurales principales. Los otros puntos de las líneas son menos poderosos que el centro, pero también pueden determinar su efecto de atracción".⁶⁴

El centro retiene todas las fuerzas de la imagen de tal modo que se establece como un punto en reposo. Sus cualidades se determinan porque: 1) Las líneas del mapa estructural se concentran en él; 2) su posición central establece en

⁶² D.A. Dondis, *op. cit.*, p.35-36.

⁶³ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p.22.

⁶⁴ *Ibid.*, p.3.

repose a una forma, y 3) como todas las fuerzas de la imagen se encuentran en este punto, es la zona con mayor atracción visual.

Esto no demerita a las demás áreas del mapa pues ellas juegan también un papel importante en el equilibrio de una imagen en su totalidad (*fig. II*).

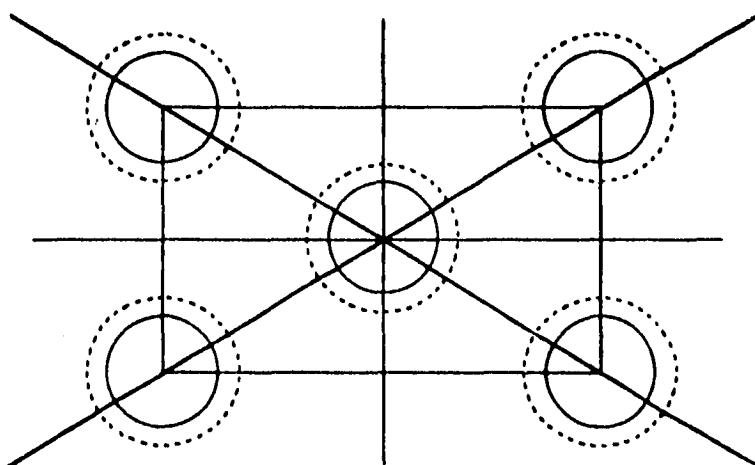


fig. II

Como podemos ver, en la figura del mapa estructural, ninguna parte del plano tiende al desequilibrio.

Cuando vemos una figura y sentimos que está en equilibrio, es gracias a que las formas están dentro de los límites del mapa estructural. Cada una de ellas en su posición genera una fuerza de atracción creando un movimiento interno. Dicha atracción genera un impulso ilusorio de necesidad y al momento de retirar cualquiera de las formas en la composición se rompe la sensación de bienestar producida al ojo.

"No puede considerarse una configuración visual sin entender la estructura de su entorno espacial y también que cierta ambigüedad pueda resultar de una contradicción entre el esquema de forma y el de ubicación".⁶⁵

⁶⁵ *Ibid.*, p.3.

Otros elementos que constituyen parte del equilibrio son: los colores, las formas y el movimiento, de los que ya hablamos con anterioridad. Existen colores mas fuertes y atractivos que otros, así como formas de mayor jerarquía que otras; por lo tanto, la disposición y uso de estos en una composición visual debe tomarse en cuenta como determinantes del equilibrio.

Al equilibrio también lo determinan el peso y la dirección. En la cultura occidental, en el plano estructural, la parte izquierda de cualquier imagen siempre será la de mayor atracción. Por inercia aprendida el individuo está acostumbrado a ver una imagen comenzando siempre por el lado izquierdo, por lo tanto, la parte superior izquierda es la de mayor peso. Esta zona debe, entonces, compensarse con el tamaño y/o la dirección de los objetos o figuras en ella, así como en el resto del plano (*fig. 1*).

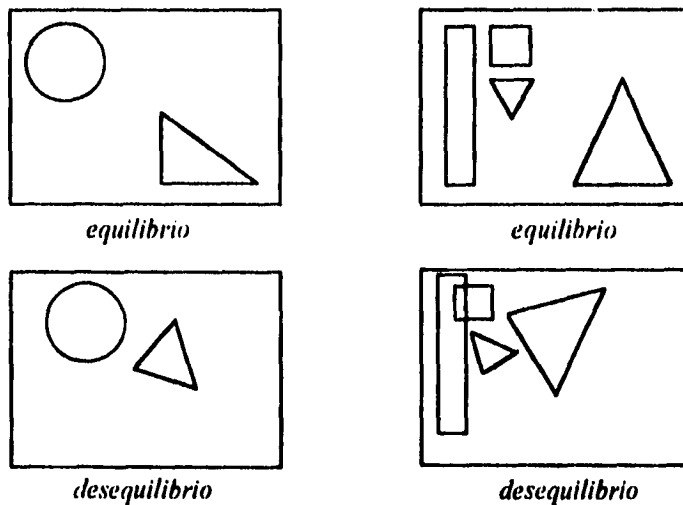


fig. 1

La interacción de todos los elementos anteriores da como resultado una composición visual organizada. Cada uno posee una función determinada en el conjunto visual, y el sentido de toda la estructura --de la imagen-- lo dará el análisis de la composición. Este paso nos lleva al segundo nivel, en donde la organización compositiva pasará a ser "significante" de un significado más profundo que el manifestado por la interacción de los elementos visuales: el de la narración.

3.3. DIMENSIÓN NARRATIVA (significación secundaria)

Este es el segundo nivel de análisis para la interpretación de imágenes, y en él lo que nos interesa es conocer la "significación secundaria o convencional". En otras palabras, ir más allá de la identificación inmediata de los objetos y figuras y, entonces, reconocer así un suceso. Retornando a la explicación de Panofsky: "[L]a expresión secundaria, es el universo de los temas o conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias y alegorías, en contraste con el nivel pre-iconográfico, expresado en motivos artísticos".⁶⁶

En el segundo nivel se identificará la relación que guardan los elementos del nivel pre-iconográfico a través de hechos, personajes, relatos, es decir, ¿cómo la imagen nos narra una historia? "Si en el primer nivel se trataba de reconocer seres y cosas en general, aquí debemos reconocer episodios y personajes concretos pertenecientes a la mitología, la literatura y la historia".⁶⁷ Veremos a la imagen como un acontecimiento que necesita ser contado y no como un simple conjunto de formas.

Consideramos que existen dos puntos básicos para la interpretación en este nivel y los hemos denominado de la siguiente manera: "el plano de lo narrativo" y "el mito como sistema de comunicación".

3.3.1. Lo narrativo y la representación de la imagen

Entendamos, dicho de manera sencilla, que el plano de lo narrativo en la imagen no es más que el resultado de la sintaxis visual; en otras palabras, la posibilidad de estructurar las representaciones visuales de manera que éstas sean una composición capaz de relatar una acción determinanda.

"La estructura visual no se alude solo a sí misma. Siempre representa algo más allá de su propia existencia individual. Lo que equivale a decir que toda forma es forma significativa de un contenido. El contenido no es lo mismo que el tema de las obras de arte, a su vez, sirve solo como forma significativa de algún contenido.

⁶⁶ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p.48.

⁶⁷ Julio Amador Bech, *op. cit.*, p.9.

La representación incluye una comparación entre el objeto que sirve de modelo y su imagen".⁶⁸

Uno de los problemas a los cuales nos enfrentamos al analizar imágenes es el de la representación: ¿de qué manera nos muestra el autor un suceso; cómo abstraigo la realidad y la plasmó visualmente, y cómo la vincularémos a nuestro entendimiento? "[n]inguna representación de objetos resultará válida visual o artísticamente, a no ser que el ojo la entienda inmediatamente como desviación de la concepción visual básica del objeto".⁶⁹ La información almacenada en la mente del observador lo ayuda en el reconocimiento de un suceso específico; sin embargo, no basta entender la narración como una serie de acciones coherentes, es necesario saber que dichas acciones aluden a un tema en especial el cual también debe reconocerse.

"[l]a representación del espacio y del tiempo y la imagen está ampliamente determinada por el hecho de que ésta, la mayoría de las veces, representa un suceso, situado a su vez en el espacio y tiempo. La imagen representativa es pues, con mucha frecuencia una imagen narrativa, aunque el acontecimiento contado sea de muy poca amplitud".⁷⁰

Toda imagen que nos cuenta un relato está compuesta de una serie de significantes organizados, cuyo significado constituye una historia, a la vez, significante de otro significado: ¿qué historia es? "La imagen representativa profiere siempre un discurso, al menos implícito, sobre esa realidad".⁷¹

Sería prudente, alcanzado este punto, preguntarnos: ¿qué relación guardan la imagen y la realidad que representa?

En principio, la representación es convencional en la medida que no cambian los mecanismos para su creación: en una o varias fotografías, los cánones ópticos son los mismos, de igual manera sucede en distintas pinturas o impresos elaborados con técnicas similares.

⁶⁸ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p.65-66.

⁶⁹ *Ibid.*, p.73.

⁷⁰ Jacques Aumont, *op. cit.*, p.257.

⁷¹ *Ibid.*, p.278.

Por otro lado, existen convenciones ligadas a una analogía pictórica, una de tipo "espejo" que plasma la realidad tal cual es percibida, y otra de tipo "aspecto": mapa que crea múltiples esquemas ligados a la conciencia universal.

En el nivel pre-iconográfico, la disposición en un plano, de una serie de elementos, da como resultado una composición visual: un conjunto de significantes --cosas, útiles, seres, colores, etcétera-- ordenados de cierta manera, significan algo (significado); tal y como sería elegir letras para formar palabras y a su vez oraciones que, según un cierto orden, hacen un párrafo. En el presente nivel, el significado, o sea, la composición visual en su totalidad (el párrafo), se convierte en el significante, y el significado es ahora lo que la composición narra (lo que el párrafo nos dice al leerlo).

3.3.2. El mito: canal de comunicación

Para interpretar en el plano de lo narrativo, es necesario introducir un elemento más: el mito.

Una narración o historia escrita nos puede contar los hechos de una manera muy específica y concreta; sin embargo, una imagen se enfrenta a un problema de representación en el plano de lo narrativo pues, a diferencia del lenguaje de las palabras, no posee "reglas ortográficas" diseñadas para la comunicación rápida y eficiente; por lo tanto, debe buscar alternativas para explicar el relato; es entonces cuando se vale del mito como medio eficaz de hacerlo. "[a] lo largo de la historia, el arte ha estado inserto en un contexto ritual, incluso, las pinturas han sido, muchas de las veces, representaciones de mitos o de personajes míticos".⁷² El mito es una herramienta análoga de lo escrito y la podemos encontrar en todo tipo de imágenes, desde obras artísticas, hasta imágenes publicitarias.

"Los mitos son narraciones mas o menos alteradas de hechos históricos, de personajes elevados a las categorías de dioses, como aconteciera en un período histórico"⁷³ y, por ello, son un sistema de comunicación que trasciende.

⁷² Julio Amador Bech, *op. cit.*, p.9.

⁷³ Juan E. Cirlot, *op. cit.*, p.24.

El mito "es un sistema de comunicación: genera un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; se trata de un modo de significación de una forma".⁷⁴

Si el mito es un habla y nos confiesa algo, si nos dice en esencia de dónde proviene y qué fuerzas lo generaron, entonces hemos de adoptar el papel de "escuchas" del discurso visual.

El mito se compone de un significante --la forma--, y un significado --el concepto de la forma-- y, el signo, unión de la forma y su concepto, dan la significación: un todo particularizado en una imagen a modo de expresión.

Quizás una manera fácil de comprender al mito como canal de comunicación visual en el plano de lo narrativo es citando el famoso refrán que dice: "una imagen vale más que mil palabras". Si bien es una explicación un tanto ligera, ciertamente es válida. Por ejemplo, a su modo muy particular, "El Guernica" de Picasso relata una parte extensa de la historia de España (la guerra civil), no queriendo decir con esto que sea mejor que un libro de texto histórico; simplemente es otra manera, válida, de decir las cosas.

Debemos aclarar que muchas imágenes son portadoras de estructuras míticas que pueden ser o no ser percibidas de manera inmediata (en ocasiones no las representan, sólo las ejemplifican o hacen alusión a ellas), pero que deben reconocerse y estudiarse, tanto en su génesis como en su función dentro de la composición visual, a fin de lograr una fiel interpretación.

En relación con lo anterior, Julio Amador destaca que existen dos planos diferentes de significado correspondientes a la historia o suceso narrado por la imagen. Estos son: el "plano literal" y el "plano conceptual".

El plano literal se refiere al conjunto de acciones que determinan un suceso; se basa en la narración concreta de la imagen. "En este plano nos limitamos a la simple reconstrucción de la historia, nos ceñimos a los hechos narrados, por extraordinarios que puedan parecer".⁷⁵

A diferencia del anterior, el plano conceptual de la narración posee un sentido implícito que pone de manifiesto un significado oculto. Es una estructura

⁷⁴ *Loc. cit.*

⁷⁵ Julio Amador Bech, *op. cit.*, p.11.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

explicativa de lo literal, codificada con diversas claves, y que nos permite identificar el significado preciso de los acontecimientos. "Bazin estima que, si es lo real y sólo lo real lo que ha de expresarse y representarse, es porque posee un sentido, de origen necesariamente divino...y por tanto, necesariamente oculto".⁷⁶

Como ya mencionamos, el plano de lo narrativo es la capacidad de las imágenes para contar una historia. La estructura mítica va más allá del plano de lo narrativo en tanto permite trasladar el sentido literal de la narración a un sentido metafórico con un significado más profundo; sin embargo, estos aspectos no son suficientes como elementos de interpretación si no se someten a un análisis socio-histórico, estructural y reinterpretativo.

3.3.3. Contexto histórico-cultural

Un aspecto determinante para reconocer la estructura mítica de una una imagen es su pertenencia a un plano socio-histórico particular. Así como en la pintura del Bizantino las figuras son planas, rígidas y estáticas, y en el Renacimiento se muestran con volumen (ilusión de tridimensionalidad), son más estilizadas y tendiendo a un mayor realismo, la forma de representar un mismo suceso, entre una época y otra, es estilísticamente distinta; además, el mito no actúa solo y se vale de otras formas narrativas como la analogía y la metáfora para explicar motivos y significados. "El mito se vale de un lenguaje peculiar a base de imágenes y figuras poéticas que son las únicas que permiten proponer una explicación de los misterios de la vida. Para decirlos, para nombrarlos, hace falta otro lenguaje distinto del cotidiano, distinto del lenguaje utilitario. Este es el lenguaje de las analogías, de las metáforas".⁷⁷ La manera de metaforizar diversos eventos, también guarda una estrecha relación con las particularidades culturales de una época.

Por lo tanto, tenemos que considerar siempre, cuando realizamos un análisis de la imagen, que en cada época o dimensión temporal existen diversos acuerdos, normas, reglas y cánones, que marcan tendencias hacia el uso de ciertos motivos y temas, así como el tratamiento que se les da a éstos.

Las funciones de cada elemento de la imagen las proporciona nuestra formación socio-cultural, si ésta no es suficiente, deberán abordarse a partir de la

⁷⁶ Jacques Aumont, *op. cit.*, p.211.

⁷⁷ Julio Amador Bech, *op. cit.*, p.10.

investigación histórica; al identificar una narración mítica en una imagen ésta deberá entenderse como perteneciente a una época particular.

La investigación socio-histórica "define las funciones que juegan las imágenes y los discursos al interior de cada sociedad y marcan la forma en la que estas imágenes y discursos configuran el imaginario colectivo".⁷⁸

3.3.4. La estructura narrativa

El plano narrativo de la imagen es posible gracias a la estructura interna de sus componentes (estructura narrativa), es decir, cómo un conjunto bien definido y armonizado por formas, líneas, colores, objetos, etcétera, comunican algo. "En particular, las formas en las que, por medio de una sintaxis visual o verbal, transmiten una idea, un concepto o la información sobre un suceso determinado".⁷⁹

Gracias a las infinitas funciones que pueden adoptar los elementos visuales en un discurso visual, la estructura narrativa es un factor determinante de los estilos. Si vemos las dos versiones de la película "King-Kong", la primera de Merian C. Cooper en 1933 y la segunda de John Guillerman en 1976, podremos percatarnos cómo una misma trama --el tema de la bella y la bestia-- posee elementos visuales y narrativos tan distintos: la primera con un acercamiento más mítico y romántico, y la segunda con un desarrollo un tanto superficial idóneo para el lucimiento de un impresionante despliegue de recursos técnicos; asimismo, observamos grandes diferencias como es el color (una en blanco y negro y la segunda a color); el maquillaje, el modo de vestir de los personajes, o los efectos visuales, por mencionar algunos.

"Cuando vemos un discurso visual o verbal como una estructura narrativa, lo que importa es cómo ese discurso relata una secuencia determinada de eventos, es decir, cómo nos cuenta una historia. De acuerdo con Thompson, la historia consiste, generalmente, de una constelación de personajes y una sucesión de eventos, combinados de una manera tal que, desarrolla una cierta orientación o trama.

⁷⁸ *Ibid.*, p.12.

⁷⁹ *Loc. cit.*

Al estudiar una determinada estructura narrativa podemos localizar y comprender los diversos recursos y técnicas narrativas que operan dentro de un discurso determinado y que terminan por definir los diversos estilos narrativos".⁸⁰

3.3.5. La reinterpretación del mito

La interpretación de mito, tal y como lo plasma un autor en su obra, es una reinterpretación de ese mito el cual ha sido interpretado ya con anterioridad. Es decir, su estructura narrativa, por inédita que sea, se finca en estructuras anteriores del mismo tema, y el nuevo sentido que adopte estará en función del contexto histórico-cultural imperante. Podemos ver que los tres elementos de análisis del mito se unen y se valen unos de otros para conformar las historias o narraciones.

"Toda versión de una historia o de un mito, constituye una nueva interpretación de éste. Toda versión puede ser vista como una secuencia continua y variada de interpretaciones que se concreta en ésta, pero que toma a otras anteriores y/o contemporáneas como referentes".⁸¹ Se generan valores que, en muchos casos, al pasar de una corriente artística a otra, o incluso al ser retomados por algún autor, generan una nueva gama de valores; los mitos superan su etapa cosmogónica y trascienden su era aparentemente inmutados, pero su sentido y, asimismo, el sentido de sus significados correspondientes necesitan ser reinterpretados y explicados nuevamente.

En la interpretación de cualquier mito existe la mediación entre el discurso del creador y el del intérprete, así como de las fuentes de investigación utilizadas por éste último. "Todo discurso se abre sobre otros discursos. La interpretación puede ser ilimitada".⁸² Además existe todo un discurso que se transforma debido a las diferentes formaciones históricas; comprendemos y damos valor al los sentidos en este contexto. Nuestro imaginario personal posee peculiaridades y al querer interpretar algo éste nos hará hacerlo de una manera particular. No podemos, necesariamente, conocer el significado de un suceso con el sentido de su época si no rebasamos la observación inmediata. El imaginario se modula por la historia individual y colectiva de los saberes. El imaginario de los sujetos siempre significará al discurso de las imágenes refiriéndolo al conjunto de sus experiencias, dando lugar a la producción de los sentidos.

⁸⁰ *Ibid.*, pp.12-13.

⁸¹ *Loc. cit.*

⁸² *Ibid.*, p.13.

"Existen dos movimientos básicos del discurso: 1) la paráfrasis que es el intento de repetición del sentido que se ha descubierto en un discurso y, 2) la polisemia que es el intento de desviar el sentido hallado en un discurso hacia un nuevo significado. Inevitablemente, toda interpretación oscilará en esta doble tensión existente entre el intento de ser fiel a la letra del texto y la voluntad de descubrir nuevas significaciones en él".⁸³

El sentido, como mencionamos, funciona a partir de la gama de significados que le damos al discurso de las imágenes, acorde con nuestra experiencia y saber; estamos condenados a dar siempre sentido a las cosas y en cualquier momento de nuestra vida estamos interpretando.

Lo narrativo se relaciona con el mito en la mentalidad, cultura y sentimientos de un autor. "Lo que el mito representa para un pueblo, para una cultura o un momento histórico, la imagen simbólica del sueño, la visión, la fantasía o la expresión lírica, lo representa para una vida individual".⁸⁴

El mito transmite, habla y cuenta. Es todo un sistema de comunicación generado por un universo determinado y transmitido a las generaciones futuras: el mito trasciende. Por tal motivo no puede desligarse del símbolo; el uno requiere forzosamente del otro y aunque el primero no salte a la vista inmediatamente, en una imagen con significado pretendido, generalmente se estará haciendo alusión a un relato con matices míticos.

El mito lo vive el artista; lo expresa en su obra. Lo que no puede expresarse en palabras lo revive y lo menciona cada vez que se genera una obra y busca en ella explicar lo inexplicable. Revela lo que sólo vive en la mente y no está escrito como tal. Las imágenes por muy abstractas que parezcan pueden generar un comunicado mítico: reviven la grandeza, muestran la belleza, las riquezas y los descos más extraordinarios. Esa es su vinculación con la imagen. Lo narrativo da vida al mito; ahí comienza la fase de interpretación.

Es necesario conocer al mito para lograr la interpretación; recurrir a él nos permite saber lo que el autor expresó. "El mito es un habla".⁸⁵

⁸³ *Loc. cit.*

⁸⁴ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p.24.

⁸⁵ Roland Barthes, "El mito hoy", México, 1990, p.199.

No se puede dar cuenta de todos los mitos existentes, ni siquiera asegurar la dimensión de su presencia en cada obra analizada. Un conocimiento cultural amplio puede facilitar esta tarea; si el mito no es evidente, una meticulosa descripción de la narración debe ser hecha antes de asociarla con acontecimientos determinados. En muchas ocasiones, en la narración visual sólo encontramos estructuras míticas, es decir, ciertos aspectos que, no de manera explícita ni certera, nos remontan a ciertas sensaciones y características de un mito particular.

"Como suma de signos lingüísticos, el sentido del mito tiene un valor propio, forma parte de una historia...";⁸⁶ sin embargo, hemos de aclarar que a diferencia del discurso verbal, el discurso visual no posee los mismos elementos, relaciones, reglas operativas, combinatoria y sintaxis del lenguaje. En ocasiones puede ser mucho más complejo, otras al parecer más sencillo. Aún así, podemos encontrar similitudes que nos permiten hacer analogías válidas entre ambas formas de comunicación, y en el plano narrativo así como en el discurso, la finalidad de decir algo es la misma.

El sentido del mito tiene un valor propio al pertenecer a un suceso particular, pero no podemos afirmar que este valor sea único y completo. Si bien entre el discurso verbal y el visual hay una discrepancia en cuanto a orden y estructura, en el aspecto del sentido se desenvuelven de manera similar.

"El discurso posee una materialidad donde están inscritas las tramas lingüísticas, históricas y psicológicas. El discurso nos habla, por eso, en una multiplicidad de planos simultáneos. De ahí que la heterogeneidad del discurso sea constitutiva. En el discurso en tanto objeto simbólico, conviven --simultáneamente-- diversos sentidos, en consecuencia, todo discurso tiene contradicciones internas. Como todo discurso produce sentidos en diferentes planos de la realidad, no existe un sentido único. El sentido se forma en situaciones discursivas. Las situaciones discursivas crean 'diversos contextos de significado'. Cada contexto discursivo tiene sus propias reglas para la operatividad del discurso".⁸⁷

En el contexto discursivo operan los elementos constitutivos de la narración, pero en estos elementos, a su vez, operan las relaciones asociativas del hombre enmarcadas en un universo de pertenencia particular. Por ello no se

⁸⁶ *Ibid.*, p.209.

⁸⁷ Julio Amador Bech, "La construcción de la credibilidad como forma discursiva e imaginario", edición mimeográfica (próxima publicación en la "Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales"), s.p.

expresa de igual manera un antropólogo que un sacerdote acerca del origen del hombre, o un astrónomo del siglo pasado a uno contemporáneo acerca de la constitución del universo, aunque en ambos casos estén hablando de lo mismo.

El sentido del discurso necesita ser siempre completado pues no pertenece a quien lo profiere, sino que se "enriquece" por el imaginario de quien lo recibe; posee un sentido a partir de un sentido anterior y, de igual manera, lo poseerá ya para uno posterior. "De hecho, un discurso se descifra confrontándolo con otros discursos que forman parte de nuestro conjunto referencial"⁸⁸, y con el que a partir de ellos, podemos formular.

3.4. DIMENSIÓN SIMBÓLICA (tercer nivel de significación)

Al tercer nivel de análisis Panofsky lo denomina "significación intrínseca" y, como ya citamos, "...se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra";⁸⁹ podemos también llamarlo "nivel de significación de contenido simbólico" pues, en él, lo más importante es reconocer los símbolos que estructuran y dan significados particulares a la narración visual.

Así como en los dos anteriores, este nivel está determinado por un contexto histórico-cultural; si bien en el primero se pretenden reconocer las cosas y los útiles de una época determinada, y en el segundo analizar la composición a partir de su dimensión narrativa supeditada a los cánones de su época, en el tercero se trata de esclarecer cómo, en un universo histórico determinado, se comprendía y simbolizaba el mundo.

En este nivel, el discurso visual juega el papel de significante matizado por una serie de símbolos, o una no aparente dimensión simbólica, que le darán un significado. En otras palabras, se busca encontrar e interpretar los símbolos en la imagen que, pertenecientes a una época particular, significan a la narración visual también enmarcada en esa singular época y que, por lo tanto, dan una expresión única a la dimensión mítica.

⁸⁸ *Loc. cit.*

⁸⁹ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p.49.

En el primer capítulo explicamos ya al símbolo como función de la imagen pero, para fines del presente nivel, lo definiremos de nuevo: "el símbolo es una figura precisa, poseedora de una gran condensación de significados. Posee la función fundamental de explicar y agrupar una multiplicidad compleja de realidades esenciales, de dimensiones de la existencia que se representan y adquieren sentido en y por esa figura.

El símbolo es una condensación expresiva claramente definida en la cual lo particular, lo concreto, lo material (el significante) contiene y pone de manifiesto lo general, lo que es común, lo que identifica a la diversidad (el significado)".⁹⁰

Como podemos ver, el símbolo profiere por sí solo un discurso. Dicho discurso es, esencialmente, siempre el mismo en tanto el símbolo es una figura que trasciende a su época; sin embargo, generalmente incluye diversas acepciones (condensación de significados) según el contexto histórico y cultural en el cual exista, y el uso que se le da. Por tal motivo, el significado que el símbolo le da a la narración visual está determinado tanto por su ubicación y la relación que guarda con otros símbolos y figuras de la imagen, cuanto por su pertenencia a una época específica.

3.4.1. La interpretación de la imagen

"La representación del espacio y tiempo en la imagen es...una operación determinada por una intención más global, de orden narrativo: lo que se trata de representar es un espacio y un tiempo diégeticos y el trabajo mismo de la representación de una diégesis, o de un fragmento de diégesis, en una imagen".⁹¹

En gran medida la diégesis, como lo describe Aumont, es una <<construcción imaginaria>>, es un mundo con leyes propias, ficticias y "está determinada en gran parte por su aceptabilidad social y, así pues, por sus convenciones y códigos, por los símbolos en vigor en una sociedad".⁹²

Dicha diégesis nos permite conocer la globalidad que encierra las tendencias generales de una sociedad, de un modo de pensar, de una creencia y de una ideología, en un espacio de tiempo delimitado.

⁹⁰ Julio Amador Bech, "Notas hacia una...", p.14.

⁹¹ Jacques Aumont, *op. cit.*, p.262.

⁹² *Loc. cit.*

La investigación del símbolo como elemento fundamental de análisis en esta etapa, y por el cual podemos descubrir los atributos esenciales que el autor dio a su obra, debe iniciarse con la identificación de las figuras simbólicas en el contexto en el cual aparecen; se interpretarán los elementos en su forma más elemental, si bien más abstracta también. "El último nivel de inteligencia visual es posiblemente el más difícil de descubrir y quizás el más importante para el desarrollo de la alfabetidad visual. Nos referimos a la composición elemental "abstracta" y por tanto, al <<mensaje visual puro>>".⁹³

En este sentido, el símbolo nos transfiere lo elemental de la realidad, lo que constituye la esencia misma de las "cosas" en su época, lo trascendente, lo perdurable y lo real en lo irreal. No podemos continuar con una deducción del significado simbólico proporcionado solamente por la experiencia propia. El conocimiento adquirido de esta manera pasa a ser un último estado de ayuda, y aquí hemos de investigar en fuentes especializadas el apoyo pertinente para dar lugar a la interpretación de los símbolos, ubicándonos asimismo, en la dimensión espacio-temporal precisa.

"Toda representación es, pues, referida por su espectador...a enunciados ideológicos, culturales, en todo caso simbólicos, sin los cuales no tiene sentido. Esos enunciados pueden estar totalmente implícitos, nunca formulados: no por eso son menos formulables verbalmente, y el problema del sentido de la imagen es, pues, ante todo, el de la relación entre las imágenes y las palabras, entre la imagen y el lenguaje".⁹⁴

Si la imagen tiene sentido este debe de ser leído. Existen imágenes que nos son fáciles de interpretar debido a sus referencias históricas y culturales; esto sucede frecuentemente con las imágenes que, aunque con cierta facilidad o certeza podemos describir formalmente, no somos capaces de comprender sus códigos. "[e]n nuestra relación con la imagen, se movilizan diversos códigos, algunos casi universales...otros relativamente naturales pero ya más formalizados socialmente, otros, además totalmente determinados por el contexto social".⁹⁵

En la imagen publicitaria actual, por ejemplo, existe toda una gama de códigos culturales afines a nuestro conocimiento cotidiano, facilitando en ocasiones su interpretación, no así en aquellas imágenes cuyos códigos de expresión distan de

⁹³ D.A. Dondis, *op. cit.*, pp.26-27.

⁹⁴ Jacques Aumont, *op. cit.*, pp.262-263.

⁹⁵ *Ibid.*, p.265.

nuestro entorno cultural y educativo. Sin embargo, sean cuales sean los fines de crear tal o cual imagen, y en mayor o menor medida, "...el trabajo de los creativos consiste en fabricar imágenes que pueden leerse aplicando diferentes estrategias, según el número y la naturaleza de los códigos movilizados, y en hacer compatibles estas estrategias; así, el espectador más culto o más al día, captará alusiones, citas, metáforas, que escapan a una lectura más rudimentaria, pero en todos los casos ha de estar presente un significado común, si no se quiere fracasar".⁹⁶

3.4.2. La identificación del símbolo en la imagen

Cada símbolo ocupa un lugar muy específico en su tiempo y posee un significado acorde a él; el uso que se le da en una imagen dará el concepto deseado por el autor. Por medio del símbolo el autor recreará lo inimaginable y lo convertirá en real; tomará elementos de la naturaleza y les dará una carga significativa o un valor metafórico, comparativo, mimético o análogo; mezclará elementos estéticos como los colores, y estos recibirán atributos especiales, mágicos en ocasiones.

Tenemos que considerar la existencia de toda una estructura simbólica dentro de la imagen, la cual debemos aprender a reconocer para llegar a una plena interpretación. "Existe un vasto mundo de símbolos que identifican acciones u organizaciones, estados de ánimo, direcciones...y que deben de ser aprendidos de la misma manera que nosotros aprendemos el lenguaje".⁹⁷; sin embargo, también debemos aprender a descifrar aquellos elementos que son realmente símbolos y no solamente medios del creador de imágenes para decorar la obra.

"La identificación de las figuras simbólicas inicia la investigación acerca de sus significados y acepciones concretas en el contexto de la imagen en la que aparecen. Como hemos visto, siempre corresponden a un contexto cultural en la que la imagen fue creada".⁹⁸

Panofsky reconoce en este nivel, aunque no es explícito al respecto, la existencia de elementos que ayudan, como trabajo preparatorio, a la identificación de símbolos como son, formas de vida, de pensamiento, técnicas, valores estéticos, un conocimiento de la época y del autor; en otras palabras, el estudio iconográfico: "la iconografía brinda una valiosa ayuda para fijar fechas y lugares de procedencia,

⁹⁶ *Loc. cit.*

⁹⁷ D.A. Dondis, *op. cit.*, p.25.

⁹⁸ Julio Amador Bech, *op. cit.*, p.16.

e incluso a veces la autenticidad misma de las obras, al tiempo que proporciona una base indispensable de cara a toda interpretación ulterior".⁹⁹ Hemos de agregar que la iconografía no debe limitarse al estudio de las obras de arte, sino más bien debe tomarse como una metodología de investigación capaz de dilucidar idiosincrasias, modos de pensamiento, motivos históricos y universos culturales de cualquier dimensión temporal que amplíen nuestra visión sobre una imagen y su significado. Se pretende "recopilar y clasificar los datos sin considerarse obligada o capacitada para investigar sobre la génesis y el sentido de tales datos: la interacción entre los varios <<tipos>>, la influencia de las ideas teológicas, filosóficas o políticas".¹⁰⁰

Al aspecto iconográfico le sigue el iconológico, que Panofsky define como una iconografía que se ha vuelto interpretativa. En otras palabras, significa hacer uso del registro estadístico de datos iconográficos para hacer un estudio comparativo que permita concluir en una interpretación de los mismos. Al igual que la iconografía, la iconología no debe supeditarse a las obras de arte, sino ser una herramienta de análisis y complementación de la dimensión simbólica de toda imagen.

Como mencionamos, pueden ser varios los elementos que participen en la dimensión simbólica de la imagen. Para una precisión en la interpretación es necesario abordar al símbolo desde tres perspectivas distintas: el símbolo como figura, como función y como elemento explicativo.¹⁰¹

Abordar al símbolo como figura significa describirlo, tanto en su forma cuanto por sus cualidades matéricas. Existen dos razones para ello: una, que los elementos constitutivos del símbolo proporcionen claves acerca del porqué de sus atributos simbólicos; la otra, tener presente que el significado de un símbolo puede variar, aun en un mismo contexto, si contiene o está relacionado con otros elementos de carácter simbólico distintos (color, dimensión, ornamentación, ubicación, etcétera).

La función del símbolo se refiere al porqué determinadas cosas y utensilios adquirieron valores simbólicos. Para ello es importante procurar remontarse a la génesis del símbolo, especialmente si en un principio éste no lo era. A partir de ello aprender qué utilidad tenía y como fue, tras los diferentes usos que se le dieron, tornándose simbólico.

⁹⁹ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p.50.

¹⁰⁰ *Loc. cit.*

¹⁰¹ Cf. Julio Amador Bech, *op. cit.*, pp.16-17.

El elemento explicativo del símbolo, se refiere a su capacidad de revelar y ampliar el conocimiento de "conjuntos semiológicos más amplios".¹⁰²

Es muy importante situar correctamente al símbolo en su universo de pertenencia, pues ya que posee una multiplicidad de significados, puede prestarse a un interpretación errónea.

A diferencia del mito, el cual revela su significado por medio de acciones concretas, el símbolo no lo hace si no se le analiza desde sus diferentes perspectivas; asimismo, la interpretación total de una imagen no puede completarse hasta no haber interpretado los símbolos, ya que estos influyen de manera determinante en el sentido intrínseco de la narración.

En síntesis, diremos que la interpretación de la imagen posee tres pasos decisivos y necesarios:

El primero, es la descripción literal de la serie de figuras (cosas, útiles, seres, formas, etcétera) y de sus matices expresivos, que componen una imagen. A ello deberá añadirse la descripción, también literal, de los elementos constitutivos de la imagen que estén presentes en ella, de tal manera que al final, podamos tener una fiel descripción verbal de lo que estamos viendo.

El segundo se refiere a describir cómo esas figuras expresivas y sus elementos se relacionan y accionan entre sí para decir algo; en otras palabras, entender el discurso visual. A ese discurso hemos de encontrarle un sentido particular, para lo cual nos valdremos de la estructura mítica. Posteriormente, lo relacionaremos con otros discursos del mismo tema a fin de encontrar claves que nos permitan esclarecer la naturaleza de su contenido.

En el tercero se buscará el significado simbólico de la imagen, con la finalidad de profundizar lo más hondo posible en los significados de su contenido, y poderlos llevar a la superficie para completar la interpretación.

Debemos mencionar que bajo ningún motivo los niveles de interpretación operan solos ni están aislados unos de otros. Si se han separado ha sido por razones de aproximación metodológica, pues de otra manera no podrían ser estudiados; sin embargo, cada una de las dimensiones de la imagen influye y se alimenta de las otras: no podría haber una narrativa visual sin la presencia de los elementos

¹⁰² Julio Anador Bech, *op. cit.*, p.17.

visuales, pues ellos la conforman; a su vez, la simbología determina el significado de la narración a través de una disposición determinada de elementos, y a dicha disposición la conforma un motivo y un estilo imperante.

4. APLICACIONES

4.1. ANÁLISIS DE FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA *EL EXORCISTA*

Película: *El exorcista*

Año: 1973

Fotografía: Owen Roizman

Director: William Friedkin

Dimensión Formal

Primer plano

A) Se observa la silueta de una figura humana a contra luz. La figura se encuentra en la parte inferior y al centro de la composición del fotograma, porta un sombrero y sostiene una "maleta" o "maletín" en la mano izquierda.

B) A la izquierda de la figura humana hay un farol encendido, mismo que tiene un letrero a 3/4 de su distancia desde el suelo, en el cual se percibe una inscripción ilegible.

C) Tanto la figura humana como el farol descansan firmemente sobre una superficie nivelada, parte de la misma alumbrada intensamente por una fuente luminosa proveniente directamente de una ventana en la parte superior izquierdo.

D) En la parte inferior izquierda de la composición se observa una barda con una reja abierta; la barda se interrumpe en el centro dejando un espacio vacío, y continúa a la derecha de la figura humana. En los extremos de la barda, donde ésta se interrumpe, hay sendos pilares con dos macetones con plantas sobre cada uno.

Segundo plano

A) Detrás del enrejado en la parte inferior izquierda se perciben unos arbustos o enredaderas.

B) Tras el pilar izquierdo y junto a los arbustos mencionados, se encuentra un automóvil iluminado también por el haz de luz de la ventana.

Tercer Plano

A) El tercer plano está ocupado principalmente por la fachada de una casa; ésta se encuentra situada de manera frontal a la figura humana hasta casi el centro del fotograma, donde posteriormente forma un ángulo y continúa de manera perpendicular hacia la parte derecha del plano, para situarse nuevamente de manera frontal hacia la derecha.

B) En la parte izquierda de la fachada se observan tres ventanas, dos en el primer piso y una en la planta baja. La pared perpendicular posee también dos ventanas, y dos más en el fragmento derecho de la casa.

C) Un haz de luz muy intenso emana de la ventana a la extrema izquierda en el primer piso de la casa, e ilumina el fotograma de manera diagonal hacia la reja situada en el área inferior derecha. El haz de luz limita muchos detalles del fotograma y provoca que las figuras frente a ella aparezcan a contra luz. Este haz de luz es el mismo que ilumina, como ya mencionamos, a la acera y al automóvil.

Color

No se dan mayores detalles acerca del color en el fotograma debido a que está impreso en blanco y negro y las figuras recorren la gama de los grises desde el negro hasta el blanco.

Dimensión narrativa y dimensión simbólica

El fotograma narra una escena de la película "El exorcista": literalmente nos relata la presencia de un hombre sobre un acera, con sombrero y un maletín en

la mano izquierda, que se encuentra de espaldas a la cámara mirando hacia la ventana de una casa.

De dicha ventana emana una luz muy intensa, la cual ilumina una porción de la entrada de la casa y de la reja al fente.

La escena se sitúa de noche, y esto puede suponerse fácilmente pues la iluminación en general es oscura y parece estar inundada de una neblina muy tenue. Además, el farol junto al hombre está encendido.

Un reflejo en el suelo, bajo los pies del hombre, hace pensar que el piso está mojado, por lo cual resulta probable que haya llovido.

La posición de los pies del hombre hacen suponer una propensión al movimiento, ya sea que se disponga a caminar o se esté deteniendo, posiblemente dudando antes de entrar al patio frontal de la casa.

Si bien el tema central de la película es el exorcismo que se le realiza a una niña de 13 años, víctima de una posesión diabólica, el fotograma es singularmente representativo en tanto muestra uno de los aspectos principales de la trama: el enfrentamiento entre el "bien" y el "mal".

En específico, la escena del fotograma narra llegada del padre Merrin S.J. a la casa de la familia McNiel, para realizar a Regan McNiel (la niña poseída), el acto de exorcismo.

La película de William Friedkin pertenece a uno de los géneros cinematográficos que más llaman la atención: el cine de terror. Generalmente, este tipo de películas están basadas en "formulaciones míticas ligadas a creencias populares y a temores nacidos en contextos socioculturales muy precisos".¹ En el caso de "El Exorcista" son varias las estructuras míticas a las cuales recurre.

La primera es la de "la pérdida de la identidad", es decir, la conversión de una persona en otra, siendo éste, "[U]no de los temores más extendidos y atávicos de la humanidad...amenaza que puede resultar más espantosa que la mutilación o la muerte. Este temor aparece en muchísimos mitos recogidos por el cine

¹ Roman Gubern y Joan Prat, "Las raíces del miedo, antropología del cine de terror", Barcelona, 1979, p.33.

terrorífico":² el vampiro que muerde a su víctima y la convierte en un ser totalmente distinto, o la falsa resurrección, como en la película "El cementerio maldito" de Mary Lambert, donde el retorno de la muerte se refleja con personalidades desviadas. En "El Exorcista" Regan pierde la identidad al aparentemente ser poseída por el demonio, dando como resultado un ser inhumano.

Autores literarios como Dostoyewski, Hoffmann y Poe han denominado este mito como *Doppelgänger* que es la variante de la duplicidad --o más-- personalidades, entendidas como el <<doble>> de la pérdida de identidad. "Precisamente el mito del *Doppelgänger* postula que el individuo no es una unidad o un ser único, sino que su personalidad está habitada por una duplicidad de entes o de seres: de ahí la doble identidad...el mito de Frankenstein ha podido ser interpretado por Martín Tropp a la luz del mito del *Doppelgänger*, viendo en el monstruo el <<alterego>> siniestro del doctor, el lado inconfesable de su personalidad".³

En el libro "The Divided Self" de R.D. Laing, se menciona que el ser humano es, aparentemente, el vehículo de una identidad que no es la propia. "La personalidad de alguna otra persona parece 'poseerle' y expresarse a través de sus palabras y acciones";⁴ cabe destacar que bajo esta circunstancia se da la trama de la película. Aún más que adoptar una nueva identidad, el cuerpo y la mente de Regan sirven para alojar un ente que gobierna sus actos.

El aspecto sociológico de la doble personalidad o mito de *Doppelgänger* opera bajo fuertes contradicciones. No requiere de una propensión hacia un comportamiento anormal en específico para que una persona determinada se vea afectada por él. Si bien en la película pareciera que la debilidad de una niña de 13 años es propicia para la posesión, esta hipótesis se ve refutada cuando al final el ente habita al padre Merrin. Ambas son personas normales, sin inclinaciones hacia la delincuencia, el comportamiento antisocial o algún padecimiento mental, lo cual explica, bajo este contexto, que cualquiera está expuesto a padecer el fenómeno.

Partiendo del hecho de que todo discurso se basa en un discurso anterior, en el mito de la dualidad del ser podemos encontrar referencias a otras estructuras míticas. "En la base del mito se halla naturalmente, la atávica creencia maniqueísta

² *Ibid.*, p.35.

³ *Ibid.*, p.36.

⁴ R.D. Laing, "The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness", 1975, p.58, citado en Gubern Roman y Joan Prat, "Las raíces del miedo...", p.37.

del principio del Bien y del Mal, que hallamos en tantas religiones y filosofías antiguas",⁵ así como de todas las épocas. "[e]sta división mitológica ha encontrado una formulación más depurada y científica con la teoría del Superego y del Ello, que desde una perspectiva de personalidad escindida habría que plasmar como dicotomía entre los principios morales (o la moral implantada o aceptada en la sociedad) y frente a ella los turbulentos instintos o, si se quiere, entre el científico Jekyll y su perverso Hyde, o entre el sabio Frankenstein y su monstruosa creatura".⁶

La monstruosidad es otra estructura mítica que reluce en "El Exorcista", referida como la manifestación de seres o situaciones inexplicables que rebasan por mucho lo común y lo cotidiano. "La monstruosidad es una categoría de la anormalidad y la anomalidad, a su vez, es un concepto de fundamentación estadística. Es anormal lo que no es normal y corriente, es decir, regularmente estadístico. Y lo anormal inquieta y asusta, especialmente cuando se trata de la grave anomalidad que comunmente llamamos monstruosidad".⁷

Hemos de mencionar que la fundamentación estadística de la anomalidad y, por ende, en este caso de la monstruosidad, contiene fuertes implicaciones estéticas.

En todas las sociedades se tiene un concepto de la belleza y de la fealdad físicas, y ambas son aceptadas como términos comparativos que determinan el atractivo físico de un ser humano; sin embargo, esto resulta un tanto arbitrario pues si bien se supedita a ciertos cánones estéticos, no tenemos que regirnos necesariamente por ellos para decidir quién nos gusta o quién no: lo que para mí es hermoso u horroroso, puede no serlo para otros. Por ello, bajo este contexto, nos remitiremos a la monstruosidad como una deformación física evidente.

Por otra parte, la dimensión de la monstruosidad puede también referirse más a una cuestión de comportamiento que de adjetivos físico-descriptivos. "La bella y la bestia" es un claro ejemplo de cómo un ser en apariencia monstruoso en realidad no lo es, o de manera contraria, muchas personas ven en Adolf Hitler a un monstruo por su participación en el "Holocausto" aún cuando físicamente era perfectamente normal.

Bajo las anteriores perspectivas, la monstruosidad en "El exorcista" se manifiesta en ambas dimensiones: Regan, la niña poseída, sufre una doble

⁵ Roman Gubern y Joan Prat, *op. cit.*, p.38.

⁶ *Loc. cit.*

⁷ *Loc. cit.*

metamorfosis gradual: una de comportamiento, que la transforma de una niña inocente en un ser diabólico, aunada a una paulatina deformación física.

Como mencionamos, el concepto de dualidad mostrado en el filme de Friedkin se encuentra en íntima relación con la estructura mítica de la lucha entre el bien y el mal. Este aspecto es el que visualmente resulta más evidente en el fotograma con la confrontación, en un ambiente lúgubre, del padre Merrin con la luz misteriosa de la ventana; se sabe de la proximidad de un exorcismo: el enfrentamiento de los poderes celestiales (de Dios) con los infraterrenales (de Lucifer, el ángel caído).

Como género, el cine de terror, desde hace algunos años integra el folklore de la sociedad industrial en la industria cultural euroamericana.

Resulta interesante, en este caso, la hipótesis de Román Gubern y Joan Prat acerca de la correspondencia entre los periodos de máximo desarrollo y originalidad del cine de terror y las situaciones sociales traumáticas de la historia del ser humano: "el cine expresionista de la convulsiva República de Weimar, en el marco de la inflación y de las luchas sociales que desembocarían en el nazismo (período 1919-1926), la Gran Depresión en los Estados Unidos (período 1931-1939), los monstruos apocalípticos despertados en el cine japonés por dos explosiones atómicas (período posterior a 1945), la invasión de poseídos por el demonio y de esforzados exorcistas en el marco de la actual crisis capitalista, con su inflación galopante, su elevado desempleo y la catástrofe ecológica como fondo (desde 1974 hasta hoy)",⁸ hasta el retorno a los temas y motivos clásicos como parte de la nostalgia por el pasado en la presente década.

"El exorcista" sale a la pantalla a principios de los 70 (1973), cuando, aunque la mayoría de la población norteamericana había alcanzado un nivel relativamente elevado de seguridad económica, parecía estar inmersa en un ambiente de descontento social. Había una enorme preocupación por el creciente índice de criminalidad, las injusticias raciales, la guerra en Vietnam, la contaminación ambiental, la drogadicción y el narcotráfico, la alienación de la juventud y el alto costo de vivir.

La vida en Estados Unidos parecía empeorar a la entrada de la década de los setenta, y muchos americanos atribuían este problema a la incapacidad de la

⁸ *Ibid.*, p.12.

sociedad por extender equitativamente el legendario "sueño americano" tras una época crítica y difícil.

Se puede pensar que películas como "El exorcista" se manifestaron como símbolo de las tensiones y el descontento sociales imperantes en la época, y la gente las veía, posiblemente, como una manifestación sugerente y realista de sus inquietudes.

"De un modo un tanto apresurado se podría concluir que los periodos de convulsión o inseguridad social han activado los temores más profundos y atávicos (pérdida de identidad, sumisión, mutilación, muerte), del ser humano y han encontrado su puntual reflejo en la pantalla".⁹

Los productores, directores y guionistas del género cinematográfico de terror retomaron, en un principio, las historias y mitos de culturas lejanas y desconectadas de las tradiciones actuales para llevarlas a la pantalla.

Posteriormente, los filmes rebasaron los criterios de buscar sus temas enteramente en otras culturas y se concretaron a los fenómenos de su sociedad. "Mitos como Drácula, Frankenstein o el Hombre-Lobo resultan tan significativos para entender las neurosis, las frustraciones y los déficits colectivos de nuestra sociedad como lo resultan un dios de la lluvia o una diosa de la fecundidad en antiguas culturas neolíticas".¹⁰

The horror film o cine fantástico de terror como se le ha denominado --que puede no ser tan fantástico en ocasiones--, no constituye un género diseñado exclusivamente para asustar. Su génesis es la consecuencia de las historias y leyendas de los pueblos en las diferentes épocas, que evidentemente han hecho alusión a lo sobrenatural para explicar lo inexplicable. En este aspecto, el cine de terror se manifiesta también como un símbolo concerniente a los fenómenos que el hombre aún no puede comprender.

"El cine terrorífico, tal como lo hemos caracterizado, aparece definido por su condición fantástica y, en rigor científico y aceptados los códigos narrativos, por exponer fabulaciones rigurosamente inverosímiles".¹¹ Sus protagonistas generalmente son seres irrales, que no tienen cabida en la naturaleza, pero que

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ *Ibid.*, p.11.

¹¹ *Ibid.*, p.15.

generan emociones profundas en el espectador hasta el punto de admitirlos como verdaderamente existentes.

El aceptar mentiras como verdaderas, es decir, concederle un atributo de veracidad a lo que vemos en una película, en especial si se trata de algo evidentemente ficticio como un monstruo de tres cabezas o un asesino inhumano que despierta de ultratumba 20 años después para cobrar venganza, es producto de en lo que en cine se conoce como "impresión de realidad". Su eficacia se le atribuye entre otras razones a la veracidad fotográfica y a la veracidad del movimiento; sin embargo, no podríamos entenderla si, además, no postulara un significado simbólico.

En el caso de "El exorcista" nos impresionan el maquillaje y los efectos visuales y nos olvidamos de ellos al grado de creer que Regan en realidad sufre una transformación. Pero también lo creemos en el contexto de nuestras emociones: nos olvidamos de lo que sucede en el mundo exterior, simpatizamos sentimentalmente con ella, o quizá sentimos rechazo o lástima por la protagonista, podemos vernos reflejados en la trama, y compartimos su triunfo o su derrota. Es decir, simboliza nuestro contexto social y, muchas veces, nuestra intimidad.

El espectador genera una relación tanto con la víctima como con el monstruo, del primero se siente solidario pero también con el segundo hasta cierto punto, ya que así puede liberar proyectivamente toda la agresividad acumulada por las frustraciones y restricciones de la vida social. Asimismo, la parte instintiva del espectador puede identificarse con el monstruo por la transgresión que éste comete, lo que desemboca en una lucha interna entre lo instintivo y lo moral.

"La destrucción final del monstruo, que encarna o simboliza a la maldad sobrenatural, supone una derrota vicarial, en el plano de la imaginación, de nuestros más temidos enemigos...(destino, situación social, contratiempos, fatalidad, o los demonios personales de cada sujeto)...La muerte del monstruo en la pantalla nos libera así de nuestros propios monstruos, aunque sea sólo en el plano de la fantasía y con este euforizante exorcismo final, en dos niveles distintos (film/subjetividad), se produce un retorno saludable al 'orden de lo real' (=seguridad) y se genera una de las más intensas gratificaciones proporcionadas por el género terrorífico a su vasto público".¹²

¹² *Ibid.*, pp.45-46.

El terror es generador de emociones punitivas --miedo, angustia, nerviosismo-- en el espectador, pero no son sensaciones que deseemos experimentar en la realidad. El cine logra este acercamiento, terror-espectador, y resulta hasta cierto punto placentero. La sensación es aceptada y disfrutada por estar sólo como observador, el sentimiento de seguridad de la butaca lo permite.

El individuo al sentirse oprimido por factores inherentes a él siente un gran alivio al disfrutar una película que le ocasiona un *shock* y saber que está a salvo, paradójico a lo que le ocurre en la vida real. Se despliega un sustituto catártico del ritual, y el sentimiento de culpa se desintegra en los actos del otro: si él es capaz de tanta maldad y destrucción, mi culpa entonces no es tanta, o por otra parte, se desata un deseo interno de agresividad, y quisiera ser como él.

El terror mostrado en la pantalla tiende a minimizar, comparativamente, los problemas y contratiempos de la vida real y cumple así una enérgica función evasiva. Tras contemplar las crueldades desplegadas por el monstruo en un universo de espanto, la realidad externa recobra o refuerza su habitabilidad y su coeficiencia de seguridad.

Hasta el momento hemos dilucidado la simbología global concerniente al cine de terror y, en este marco, a la película "El exorcista" por pertenecer al género citado. Con ello hemos podido concluir en los aspectos simbólicos del fotograma analizado en tanto su relación general con el resto de la cinta.

En cuanto a la simbología de la imagen fija como tal, podemos hablar de dos aspectos fundamentales: la luz y la oscuridad.

"Los cánones iconográficos del cine de terror se ciñen al aspecto visual del medio y, dentro de él, se autolimitan a aquellos que incluso en su condición estática están investidos de significación específica. Estos cánones rigen por lo tanto para los seres, los objetos, los lugares y el estilo fotográfico utilizados en las películas del género, independientemente de su condición diegética".¹³

Estos cánones, que especifican las cualidades de la historia, en el caso de este fotograma están enfatizados por una marcada tendencia del dualismo luz/tinieblas. Como mencionamos en el segundo nivel, un intenso destello luminoso emana de una de las ventanas de la casa, misma que capta, en gran medida, la atención del observador, como al parecer, también del sacerdote en la escena.

¹³ *Ibid.*, p.32.

La luz posee un simbolismo manifiesto de moralidad, intelectualidad y virtuosidad; sin embargo, nos encontramos con una disyuntiva en este aspecto, pues la luz proveniente de la ventana representa, en este caso, la presencia del mal. Por tal motivo, hemos de atribuirle a la presencia de la luz el significado de una fuerza sobrenatural, de origen maligno, dispuesta a un próximo enfrentamiento con su contraparte: la fuerza divina. "Psicológicamente, recibir la iluminación es adquirir la conciencia de un centro de luz, y, en consecuencia, de fuerza espiritual".¹⁴ En el fotograma de "El exorcista", la iluminación de la ventana se refiere precisamente a la adquisición de esta conciencia de fuerza sobrenatural, cuyo origen podemos determinar tras el conocimiento de la trama de la cinta.

Por otra parte, hallamos en el fotograma una correspondencia de la luz con su contraparte la oscuridad. "Segun Guénon, la luz es el principio de la diferenciación y de la ordenación jerárquica. Las tinieblas --anteriores al *fiat lux*-- expresan siempre en el simbolismo tradicional el estado de las potencias no desenvueltas que dan lugar al caos. Por ello, la oscuridad proyectada en el mundo ulterior a la aparición de la luz es regresiva; por ello se identifica tradicionalmente con el principio del mal y con las fuerzas inferiores no sublimadas".¹⁵

El anterior concepto explica porqué el fotograma se sitúa de noche, es decir, simboliza una situación caótica, anormal, envuelta por las fuerzas del mal.

El bien, en este caso, está simbolizado por la figura del sacerdote (representante de Dios en la Tierra y, por ende, transmisor de la fuerza sobrenatural divina) dispuesto a encarar la lucha contra el demonio.

Hemos de concluir que el mito de la dualidad del bien y del mal, el cual forma parte intrínseca de otros niveles de sentido discursivo como la doble personalidad y la monstruosidad, está resumido en el fotograma a la presencia de la luz y la oscuridad como fuerzas inferiores, en contraposición con una figura representativa del bien.

Aunque estos son los únicos símbolos a los cuales podemos acceder visualmente en el fotograma, ellos están supeditados a toda una estructura simbólica subyacente, que se manifiesta de manera más evidente en la película como conjunto y, a su vez, en el contexto social a la cual pertenece, explicada a lo largo de este nivel.

¹⁴ Juan Eduardo Cirlot, "Diccionario de símbolos", Barcelona, 1969, p.286.

¹⁵ *Ibid.*, p.344.

4.2. INTERPRETACIÓN DE IMAGEN PUBLICITARIA DE COCA-COLA

Publicación: Revista *Eres*
Año VII
Núm. 154

Dimensión formal

En el centro de la imagen observamos una figura de borde ancho en forma de arco y dividido en tres secciones principales: el semióvalo superior cuyo color principal es el amarillo --en cuya cúspide hay dos figuras sobrepuestas: la inferior de color púrpura, simétrica e irregular, y la superior de color azul agua y con forma de cápsula-- y los pilares izquierdo y derecho de color predominantemente azul agua.

Los pilares descansan, cada uno, sobre sendas bases rectangulares de color púrpura; dos líneas horizontales negras y anchas delimitan dos áreas principales dentro del arco: una superior, dentro del semióvalo, y otra inferior, entre los pilares.

El área inferior es roja y tiene un círculo amarillo inscrito dentro. En el círculo hay una inscripción de letras blancas que dice: *Coca-Cola*, y que cubre parcialmente la figura de una botella con matices en rojo, negro, blanco y gris.

El área del semióvalo tiene un color degradado que va del negro, pasando por el rojo, hasta el amarillo. En él se lee una inscripción de letras amarillas y borde rojo: *rockola*.

Por encima y por debajo del arco se pueden ver varias inscripciones. La frase superior está constituida por dos renglones: el primer renglón dice: *vive tu música*, y corre prácticamente de orilla a orilla del plano básico; las letras son blancas, grandes y están distribuidas en forma irregular --aunque todas son del mismo tamaño, no descansan parejas sobre una horizontal recta. El segundo renglón dice: *en la*, y sus letras son más pequeñas, de color amarillo y distribuidas en forma también irregular.

En la parte central inferior de la imagen, por debajo del arco, hay otra inscripción que consta de dos frases en tres renglones; las letras son blancas y más pequeñas a las anteriormente descritas, además, estas sí descansan parejas y rectas en sus

renglones horizontales imaginarios. La inscripción completa dice: **¡Un convoy musical! Diversión, conciertos, espectáculo y entretenimiento...¡en vivo!**

En el área inferior derecha de la imagen hay una figura irregular constituida por varios elementos: una palabra que dice **siempre** en letras color rojo, amarillo, verde y azul, con la S formando parte del contorno de la figura de una guitarra. Debajo, dentro de un trapocio negro, hay otra frase de letras blancas pequeñas que dice: **tu música**. La parte derecha de la figura la forma una versión más pequeña del círculo con la botella y la palabra **Coca-Cola** descrito con anterioridad, con la diferencia que sobre él, siguiendo el contorno del círculo, hay una palabra de letras blancas, en fondo azul, que dice: **siempre**. La figura completa está puesta sobre un fondo blanco que describe el contorno de la misma.

En el área inferior izquierda del plano básico hallamos otra inscripción de letras azules, dentro de un rectángulo blanco, que dice: **Sony music**.

El fondo la composición total es de color negro, y sobre éste --en segundo plano-- contrasta un conjunto de formas irregulares de colores rojo, verde, azul y púrpura. Algunas de las figuras son líneas curvas que asemejan hilos o listones entrelazados entre ellos; las demás constan de pequeños triángulos irregulares, figuras en forma de bes minúsculas con una banderilla sobresaliendo de la parte superior de sus palos (como las notas musicales), y una serie de platillos ovalados delgados, con líneas blancas delgadas concéntricas que hacen suponer un constante giro; dichos platillos, a su vez, poseen un círculo interior y una aparente perforación pequeña en el centro, simulando los discos musicales de acetato.

No se puede determinar la posición exacta estas figuras en el plano; viajan libremente por la imagen pues parecen haber sido salpicadas de manera aleatoria.

Color y textura

Los colores utilizados en la imagen son vivos y contrastantes, lo cual resulta muy atractivo para el observador y, salvo en algunos lugares, están en su forma pura: son intensos y saturados. Se percibe, además, una propensión por el uso de los tres matices principales (rojo, azul y amarillo), con la inclusión menor del verde, el púrpura y el guinda, así como el blanco en las letras y algunos detalles, y el negro --principalmente como fondo--.

No podemos definir una textura representada de las figuras, sin embargo, sus características visuales las asemejan a las ilustraciones de animación hechas por computadora.

El movimiento y la multiplicidad de colores fuertes y saturados nos da una sensación explosividad y gran excitación.

Como mencionamos, la imagen parece estar en constante movimiento. La irregularidad de las figuras "salpicadas" en el plano –en su mayoría asimétricas– y su aparente posición aleatoria, exhiben una multidireccionalidad. El ojo, al tratar de percibir las se haya en constante escudriño, lo cual brinda una sensación de inestabilidad.

La dimensión expresiva de la imagen nos hace sentir una atmósfera de vitalidad, emoción y alegría.

Dimensión narrativa y dimensión simbólica

En el anterior nivel de análisis identificamos formas y estructuras de línea y color, formando así un cuadro descriptivo de la imagen en su totalidad. Dichas formas y figuras nos expresaron "algo" en particular (recordemos el movimiento y júbilo producido por la imagen). En este momento, debemos dar un nombre y una precisión narrativa del hecho o hechos acontecidos en la composición.

Una ventaja de esta imagen es que posee un mensaje escrito explícito de gran apoyo para comprender qué nos narra; las frases son las siguientes:

Vive tu música en la rockola Coca-Cola

¡Un convoy musical!

Diversión, conciertos, espectáculos y entretenimiento...¡en vivo!

Sony music

Siempre tu música, siempre Coca-Cola'

Las frases transmiten dos conceptos esenciales: el primero es la música y su disfrute, y el segundo, un nombre relacionado con la música: **rockola Coca-Cola**.

Con lo anterior podemos concluir que la figura antes descrita como un arco se trata efectivamente de una rocola musical, aunque estilizada para dar una apariencia caricaturizada.

Habiendo reconocido a la rocola, podemos establecer una relación en el campo de la música, entre ella y las figuras en segundo plano: los objetos "salpicados" son la representación gráfica de listones, confetis, notas y discos musicales.

Estos utensilios generalmente se asocian a las fiestas y la diversión, y estas actividades, a su vez, se relacionan comúnmente con la juventud. Son los jóvenes entre 15 y 25 años a quienes con mayor frecuencia se les encuentra en fiestas, reuniones, discotecas y conciertos musicales, donde la música y la diversión se complementan.

Añadiendo un punto a la anterior afirmación, y para confirmar la relación existente con la juventud, podemos remitirnos al lenguaje utilizado en las frases de la imagen. Basta leerlas para entender que se trata de un mensaje carente de formalidad.

Composición

La imagen está en equilibrio y, sin embargo, a la vez resulta inquietante e inestable. Con ello no queremos decir que se experimente una sensación desagradable al observarla, sino que se encuentra en constante movimiento.

El equilibrio radica en que el área de mayor peso en el mapa estructural —el centro— está ocupado por la figura de mayor peso y atracción: la rocola. Ésta descansa firmemente sobre su base y los colores se compensan de manera simétrica. Otro punto de fuerte atracción es de las frases en la parte superior central de la imagen; sus letras son grandes y el uso del blanco en las mayúsculas produce un efecto de gran contraste con el resto de la imagen.

Podría pensarse que el peso de la figura central y de las frases superiores es tan fuerte que la composición se desequilibra cargándose hacia la parte superior; sin embargo, este peso se compensa con las frases y figuras inferiores, las cuales forman una especie de base trapezoidal sobre la que descansa el resto de la imagen.

Los utensilios "salpicados" que inundan el resto de la imagen no ocupan un lugar preponderante en el plano, por lo cual, aunque muy atractivos, no rompen con la armonía visual y contribuyen con el efecto de movimiento constante.

Los elementos expuestos a lo largo de este nivel de análisis nos permiten abordar la dimensión narrativa de la imagen con mayor precisión. A saber, la imagen nos cuenta lo siguiente: hay una rocola con la inscripción de Coca-Cola en el centro. Por detrás de ésta parecen emanar listones, discos, confetis y notas musicales que se esparcen libremente en el espacio. Hay una serie de frases que invitan a disfrutar de eventos musicales a través de la mencionada rocola, enmarcado todo, en un ambiente de júbilo y de fiesta.

¿Qué anuncia?

Coca-Cola es la marca de una bebida gaseosa (refresco). La imagen se trata de un anuncio que publicita, esencialmente, a dicha bebida, y está incluida en una revista dedicada a la publicación de artículos y notas de actualidad dirigidas a los jóvenes.

Pasando a otro punto, el anuncio hace alusión a tres conceptos principales a los cuales les podemos atribuir ciertas estructuras míticas.

El primero se refiere a la música como una de las principales actividades del ser humano, misma que se ha caracterizado por participar desde sus rituales mágicos y religiosos, hasta ser una de las formas más comunes de esparcimiento.

El segundo hace uso de uno de los significados tradicionales atribuidos a la juventud, y en especial a los adolescentes: el de ser sinónimo de una actitud alegre y en busca de constante diversión, aunado ésto, al desfogue de sus inquietudes a través de la experiencia musical.

Finalmente encontramos aquél estrechamente relacionado con el refresco *Coca-Cola*, pues además de manejarse como un sustituto del agua natural y más eficiente para apagar la sed: "...tiene un buen efecto desde un punto de vista psicológico, porque para millones de personas en todo el mundo se ha convertido en 'la pausa que refresca'¹, su publicidad, a lo largo de los años, ha condescendido con la ideología de los jóvenes y adolescentes.

Teniendo a la mano estos elementos, podemos ahondar más en la dimensión narrativa de la imagen. Sabemos ya lo que literalmente nos narra, ahora, podemos saber lo que conceptualmente nos está diciendo: *Coca-Cola* promociona una serie de

¹ Fiora Steinbach, "Coca-Cola, la historia del sabor", México, 1994, p.73.

conciertos y/o eventos musicales para los jóvenes², y junto con la diversión que ello significa hay una bebida refrescante para mitigar la sed, y que hace posible que asistan a ellos.

Habiendo descrito a la imagen y sabiendo lo que nos narra, profundizaremos en sus aspectos simbólicos, es decir, aquellos que la dotan de un significado aún más profundo y preciso.

En primera instancia, debemos precisar la naturaleza del mensaje implícito en el anuncio. Como ya lo definimos, está dirigido principalmente a los jóvenes. Esto lo sabemos gracias a al tipo de lenguaje utilizado, a la asociación entre la juventud, la música y la diversión, y al refresco anunciado. Pero hemos de incluir aquí otro aspecto de importancia: el contexto de la publicación donde aparece.

El anuncio se publicó en una revista dirigida esencialmente a un grupo de edad comprendido entre los 13 y los 25 años. La revista en cuestión "Eres", se dedica a la publicación de artículos de interés para la juventud abordando temas como, la sexualidad, las relaciones de pareja, los problemas de identidad en los adolescentes, la moda, entrevistas a artistas famosos, etcétera; todo en un lenguaje coloquial y de uso común entre los jóvenes.

Por otra parte, el logotipo en la parte inferior derecha, el cual dice siempre *Coca-Cola*, siempre tu música, es uno que actualmente *Coca-Cola* utiliza para patrocinar y promocionar diversos conciertos de música "pop" y "rock" en varios escenarios de nuestro país, todos ellos con artistas muy populares entre la juventud.

El logotipo en la parte inferior izquierda –*Sony Music*– es el de una importante empresa mundial que se dedica, entre otras cosas, a fabricar y comercializar equipos de sonido. Lo anterior refuerza la hipótesis de que el anuncio analizado está dirigido a un público joven.

Por otra parte, *Coca-Cola* es quizá el refresco de mayor popularidad a nivel mundial debido a su exitosa presencia en el mercado por cerca de 100 años. "A finales del siglo, la *Coca-Cola* ya era la bebida gaseosa más conocida en Estados Unidos. En 1896, Candler anunció que la bebida había cruzado la frontera para empezar a difundirse triunfalmente en Canadá, Hawai y México".³ La larga tradición de *Coca-Cola* en

² Debemos precisar que la utilización de la palabra "jóvenes" a lo largo de este análisis comprende a los adolescentes y las personas hasta los 25 o 26 años de edad.

³ Fiora Steinbach, *op. cit.*, p.13.

nuestra cultura hace que su logotipo sea de fácil reconocimiento, y no necesite explicarse a sí mismo tanto como mantenerse presente en la mente de los consumidores.

El producto ha logrado, a lo largo de su historia, rebasar las fronteras mundiales, por encima en ocasiones de los preceptos políticos, con lo cual se ha situado como un símbolo de unidad mundial sin fronteras. "[l]a invasión de la ex-Unión Soviética sólo se pospuso. Desde 1985 algunas plantas embotelladoras han estado produciendo Coke y Fanta para millones de Tatianas e Ivanec⁴".⁵ Además, "[L]a *Coca-Cola* conserva un firme dominio en los mercados extranjeros y se jacta de tener relaciones con un mayor número de países que el Gobierno de Estados Unidos: en la actualidad suman '155'.⁶

Aunque el anuncio está asociado con los jóvenes, ello no quiere decir que, en general, el producto anunciado les pertenezca exclusivamente a ellos. "Quizá con frecuencia usted se ha encontrado en esta clase de situación: tiene invitados y a pesar de que puede ofrecerles té, café, cócteles jugo...nada parece atraerlos... Por último el ofrecimiento: '¿Quieres una *Coca-Cola*?' --Bueno, si tienes una poca..."⁷

"Las investigaciones de mercado han demostrado que el consumo de esta bebida gaseosa es mayor en los lugares de trabajo en donde las personas trabajan por turnos, lo que las obliga a las comidas rápidas y los bocadillos. Los jóvenes que nacieron durante el auge de la *Coca-Cola*, están acostumbrados a consumir la bebida en cualquier momento del día y siempre la tienen lista en el refrigerador, ya que acompaña con facilidad una sopa, una pasta, un pescado, una carne".⁸

Podemos darnos cuenta que el mercado abarcado por *Coca-Cola* es generalizado y no se remite exclusivamente a un sector poblacional. Ha ocupado un lugar simbólico dentro de su historia según la época en la cual se le sitúe. Durante los años 20, con la aprobación de la 18ª enmienda que prohibía la fabricación y venta de bebidas alcohólicas, *Coca-Cola* se sitúa como un producto saludable, refrescante, y sin el menor rastro de alcohol.

⁴ La autora se refiere a estos nombres como representativos comunes del área de la ex-Unión Soviética, tal y como lo serían Juan y María en nuestro país.

⁵ Fiora Steinbach, *op. cit.*, p.45.

⁶ *Ibid.*, p.49.

⁷ *Ibid.*, p.90.

⁸ *Ibid.*, p.95.

La *Coca-Cola* también ha sido comunmente identificada con el gobierno de los Estados Unidos; este hecho surgió principalmente por la relación existente entre el refresco y el ejército norteamericano durante la Segunda Guerra Mundial. Dwight Eisenhower declaró: "Sin una *Coca-Cola*, los soldados no disparan...Se convirtió de inmediato en un símbolo patriótico que ayudaba a conservar la moral entre la tropa".⁹

Sin embargo, una vez terminada la guerra, adoptó una nueva simbología: "...para finales de la década de 1940, la bebida simbolizaba un nuevo estilo de vida para muchas personas en todo el mundo, y se convirtió en un tipo de símbolo del nivel social, representante las nuevas actitudes y la libertad de pensamiento y de debate. El *american way of life* se filtraba a través de las burbujas".¹⁰

Durante los años sesenta, el cambio drástico en el comportamiento de la juventud al adoptar una nueva forma de vida fue anticipado por *Coca-Cola* quien decidió concentrarse en los adolescentes. Aunque relamente nunca abandonó este enfoque, durante la guerra de Vietnam, *Coca Cola* fue duramente atacada por los partidarios de izquierda acusada de promover el imperialismo norteamericano: "Cada botella es una bala que se obsequia a las tropas estadounidenses en Vietnam.

"En la década de 1970 el ambiente había cambiado; era más estimulante intelectualmente y mucho más difícil. Las grandes expectativas se extinguieron, pues habían tropezado con una realidad muy diferente de la prometida por una botella en la década de 1960. Vietnam, el terrorismo, las crisis económicas...esas eran las realidades de la época; un pasado muy reciente que aún no se olvidaba".¹¹

Sin embargo, en 1971, se lanzó una nueva propaganda, el anuncio *Hill Top*, donde aparecían jóvenes, sin distinción de razas o credos, bebiendo *Coca-Cola*. La bebida cumplía con las expectativas de los jóvenes de la época: un mundo de paz, hermandad y sin fronteras.

Coca-Cola, desde sus inicios, ha usado para su propaganda los testimonios de personalidades famosas del medio artístico y político. En 1985 la empresa adquirió *Columbia Pictures*, con lo que incursionó de lleno en el campo del cine; ha promovido eventos deportivos, espectáculos musicales y culturales. Según haya sido la necesidad y el momento, *Coca-Cola* ha estado presente con una misma imagen, pero adoptando giros diferentes. "Las personas beben *Coca-Cola* porque se identifican perfectamente con

⁹ *Ibid.*, p.41.

¹⁰ *Ibid.*, p.40.

¹¹ *Ibid.*, p.126.

la imagen que la *Coca-Cola* proyecta";¹² sin embargo, hay algo que podemos dar por cierto: la bebida es símbolo de un estilo de vida actual. Lo ha sido para las diferentes épocas históricas en las cuales ha estado presente, y desde hace más de 30 años, se le ha identificado estrechamente con el estilo de vida de los jóvenes.

Podemos decir entonces, que el anuncio que analizamos refleja el estilo de vida actual de la juventud en una de sus inquietudes y actividades principales: el goce por la música. En México, hasta hace poco, los conciertos de *rock* habían estado vedados por considerarse peligrosos y nocivos. Hoy esto no es así. Las puertas de los escenarios se han abierto para dar cabida a los grupos musicales de mayor popularidad a nivel mundial y esto ha representado un giro importante en la actitud de los adolescentes. Cada día más y más jóvenes asisten a este tipo de conciertos sin necesidad de tener que viajar a otros países como antes lo hacían unos pocos, y ello ha resultado en una moda y en un estilo y forma de ser.

Por su parte, "[E]l simbolismo de la música es de suma complejidad...El término de simbolismo puede entenderse en dos sentidos principales: dentro del orden cósmico de las antiguas culturas megalítica y astrobiológica, o como fenómeno de correspondencia ligada al de la expresión y comunicación".¹³ Es en este último sentido como debemos entender el fenómeno musical en el anuncio: correspondiente de la necesidad de la juventud por expresar sus inquietudes.

Forma

Pasemos ahora a otro aspecto importante de la simbología utilizada en el anuncio, y es aquella que se refiere al logotipo circular de *Coca-Cola*.

El hecho de que la marca distintiva del producto se encuentre encerrada en una circunferencia puede contener un significado voluntario importante. "El círculo...tiene correspondencia con el número diez (retorno a la unidad tras la multiplicidad), por lo que simboliza en muchas ocasiones...la perfección...Hay una implicación psicológica profunda en este significado del círculo como perfección...El acto de incluir seres, objetos figuras en el interior de una circunferencia...desde dentro, implica una limitación y determinación".¹⁴

¹² *Ibid.*, p.122.

¹³ Juan Eduardo Cirlot, "Diccionario de símbolos", Barcelona, 1969, p.318.

¹⁴ *Ibid.*, pp.130-131.

Podemos decir entonces, que dentro de todo lo que *Coca-Cola*, como tal, pueda simbolizar, siempre está enmarcada o determinada por una implicación perfeccionista.

En el caso particular de nuestro anuncio, podemos decir entonces que, *Coca-Cola* es la manera perfecta de disfrutar un evento musical, ya que gracias a él lo podemos acceder. Además, es símbolo de un sabor único que representa el estilo de vida de los jóvenes.

Simbología del color

Los colores primordiales del logotipo de *Coca-Cola* son el rojo y el blanco. "El color blanco, como suma de los tres colores primarios, simboliza la totalidad y la síntesis de lo distinto, de lo serial".¹⁵ Por su parte, "el rojo es el más emocional y activo".¹⁶ En el logotipo de *Coca-Cola* se puede suponer que el blanco implica el encuentro de un producto con características únicas e inimitables --hablemos de sabor, de presentación, de tradición y de estar siempre a la vanguardia--, que a la vez es emocionante y vivaz. Es decir, un producto único y emocionante.

Existen muchas otras simbologías que se le atribuyen a estos colores, pero creemos que no es prudente hacer uso de más, pues difícilmente le podemos atribuir a los colores de la imagen significados que ascienden a planos dimensionales que sencillamente no le corresponden.

Aunque mencionamos la preponderancia al uso de los colores primarios en el anuncio, en este caso corresponden más a herramientas de composición estética, y no con fines simbólicos particulares. De ellos podemos decir que contribuyen solamente al ambiente "jovial" --como lo llamamos anteriormente-- que da la imagen, es decir, para proporcionar un equilibrio y un atractivo estético más que un significado particular.

¹⁵ *Ibid.*, p.101.

¹⁶ Donis A. Dondis, "La sintaxis de la imagen", Barcelona, 1992, p.67.

4.3. INTERPRETACIÓN DE PINTURA: DETALLE DEL TRÍPTICO *EL JUICIO FINAL*

Autor: Hieronimos Bosch
163 x 247 cm
Técnica: oleo sobre madera
Año: 1504 ?

Dimensión formal

Primer plano

En primer plano, en la parte inferior central de la pintura, se observan dos figuras humanas, una femenina y una masculina; ambas se encuentran desnudas y caminan una al lado de la otra.

El hombre se encuentra de espaldas al espectador; su pierna derecha está flexionada frente a la izquierda, se apoya en los dedos del pie y el talón no toca la superficie, implicando un movimiento de caminar. El hombre tiene su brazo derecho semiextendido hacia su derecha mientras que el izquierdo forma un ángulo recto. A su vez, el torso está ligeramente torneado hacia la izquierda y su cabeza gira también hacia ese lado como mirando atrás y de perfil al observador; sin embargo, las facciones de su cara no están definidas y difícilmente puede decirse lo que denota su expresión.

Es de complexión delgada y posee un cabello ondulado, de color castaño oscuro, que llega hasta la base del cuello.

La mujer se encuentra de perfil, y su pierna izquierda, apoyada sobre el talón, adelanta a la pierna derecha que se apoya sobre los dedos del pie. El brazo derecho está extendido hacia adelante, elevado a la altura de los ojos y en la mano sostiene una manzana roja.

Su cabello es rubio y llega por debajo de la cintura. Es de cuerpo esbelto, aunque muestra un vientre protuberante.

Las facciones de la mujer están bien definidas mostrando una frente amplia, con nariz recta, labios medianos y una barbilla pronunciada. Su mirada es ceremonial y parece perderse como en profunda contemplación.

Los cuerpos de ambas figuras humanas son de tez clara tendiendo hacia el anaranjado; sin embargo, existen partes donde una fuente luminosa, proveniente de la parte anterior derecha de la escena provoca que su piel se vea dorada.

Segundo plano

En segundo plano, en el área izquierda de la pintura se observa un manzano. El tronco del árbol es de color café muy oscuro en su parte inferior hasta convertirse en negro donde se une con las hojas en tres ramificaciones visibles que se pierden en el follaje.

La copa del árbol es circular, de follaje denso, y su color va desde el verde oscuro hasta el negro, pasando por el sepia y café oscuro hasta el negro. En él hay aproximadamente 20 manzanas rojas.

Asomada de la copa del árbol se distingue claramente una figura femenina, de color similar al de las figuras humanas, pero con cola y patas de reptil. Este ser está en posición lateral por encima del hombre y la mujer. Su brazo derecho se extiende por detrás de su cuerpo como sosteniéndose en el follaje, mientras que su brazo izquierdo se extiende hacia abajo sosteniendo una manzana que, por su coloración amarilla, parece mordida. Este además hace pensar que ofrece la fruta a las personas debajo de ella.

La mujer, mitad humana mitad reptil, está inclinada mirando hacia abajo, con las patas flexionadas y las garras abiertas sosteniéndose en ellas. La cola cuelga verticalmente hasta la mitad del tronco.

Su piel, del tórax hacia abajo, es escamosa, similar a la de un lagarto; su cabello es largo, del mismo color que el cuerpo y se pierde por detrás de la cadera.

Tercer plano

En tercer plano, en el área derecha de la pintura, se observa el fragmento de una ladera rocosa de color marrón, con una saliente en la parte superior. Sobre esta saliente se posa la figura de un puercoespín negro.

La base de la ladera está rodeada por hierbas altas y delgadas de color verde oscuro. El resto del plano lo ocupa una planicie color verde esmeralda, con una transparencia de sombra encima en algunos lugares.

El equilibrio y la armonía de la pintura están dados por la posición e iluminación de las figuras. El hombre, la mujer, la mujer reptil, y asimismo el árbol, ocupan el área más importante de la composición; una fuerte iluminación sobre el hombre y la mujer compensan su tamaño menor al del árbol y la ladera rocosa.

A su vez, la composición triangular delimitada por la diagonal que forman los brazos de la mujer reptil, la manzana que sostiene la mujer y el brazo extendido del hombre, hacen que se centre la atención en ellos.

Asimismo, el peso de la copa del árbol en el área más ligera del cuadro, la izquierda, se compensa con la dirección de la diagonal en la composición triangular antes mencionada, y con la fuerte iluminación sobre el costado derecho del hombre y su sensación de movimiento hacia la derecha.

A su vez, se resalta la importancia de las manzanas de color rojo, sobreponiéndolas con un color complementario éste, el verde.

La combinación de los colores y la serenidad de las figuras humanas en la escena, dan al cuadro una atmósfera rodeada de tranquilidad que invita a la contemplación.

Dimensión narrativa y dimensión simbólica

La pintura representa a un hombre y una mujer, completamente desnudos, caminando uno al lado del otro; ellos no parecen percatarse o avergonzarse de su desnudez.

Junto a ambos hay un manzano frondoso, en el cual una mujer con cuerpo de reptil ofrece una manzana "mordida" a la pareja que camina debajo.

Podemos inferir que el acontecimiento narrado en la escena se trata del mito de Adán y Eva, específicamente cuando ellos se ven tentados a probar el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal. Dicha hipótesis se puede corroborar, tanto por el título de la obra (el tríptico "El Juicio Final"), cuanto por las similitudes con los versículos bíblicos pertenecientes al Génesis en el Antiguo Testamento.

El versículo 18 dice: "Dijo luego Yahvé Dios: 'No es bueno que el hombre esté sólo. Voy hacerle una ayuda adecuada'". Lo anterior se refiere a la creación de Eva, que como se menciona en un versículo posterior, Dios la crea a partir de la costilla de Adán, para darle a éste una compañera, y ser ellos los dos pobladores humanos del Edén. Si bien dicho evento no está presente en la pintura, sirve de antesala para posteriores afirmaciones.

Por otra parte, en los versículos 15 y 17, Dios impone al hombre el mandamiento de poder comer de cualquier árbol del jardín a excepción del árbol de la ciencia del bien y del mal. Culturalmente sabemos que la representación más común de este árbol está en la figura de un manzano; en la pintura claramente vemos dicho árbol frutal.

Como ya mencionamos, el hombre y la mujer no dan importancia a su desnudez. En el versículo 25 este hecho se menciona claramente: "Estaban ambos desnudos, el hombre y su mujer, pero no se avergonzaban uno de otro".

En los versículos 1, 2, 3, 4 y 5 del tercer capítulo del Génesis, la serpiente, "...la más astuta de cuantas bestias del campo hiciera Yavé Dios...", tienta a Eva a comer del fruto del árbol de la ciencia, diciéndole que si lo hace, de ninguna manera morirá y, al contrario, accederá al conocimiento y sabrá la diferencia entre el bien y el mal: "[s]e os abrirán los ojos y seréis como Dios..."

La conjunción de estos elementos bíblicos coinciden notablemente con la narración hecha por Bosch, lo cual confirma el pasaje que representa.

Es interesante señalar que el mito representado en la obra de Bosch es, en las religiones judía y cristiana, el punto de conclusión entre lo cosmogónico y lo teogónico. En primera instancia, forma parte intrínseca del relato (capítulos 1, 2 y 3 del Génesis) que hace referencia a la creación --obra de Dios-- del Universo, la Tierra y todos sus seres vivientes; sin embargo, el pasaje de la "Tentación, caída y

primera promesa de redención" (capítulo 3 del Génesis), representa también la transición entre la mencionada creación del Universo (cosmogonía), y el inicio, con el nacimiento de Caín y Abel, de las historias y hazañas de hombres y héroes narradas en las épicas mitológicas del Antiguo y Nuevo Testamentos de la Biblia, constituyendo éstas narraciones la teogonía judía y cristiana.¹

La base del mito de Adán y Eva tiene un origen que se remonta al hombre primitivo en su evolución de nómada a sedentario y de politeísta a monotheísta. Cuando nómada debe enfrentar una supervivencia basada en la caza y la recolección, perteneciendo así a la época del animista: la base de su creencia religiosa está dada por su contacto con los animales y las plantas. Su base mítica, generada por sus temores, origina historias permeadas de la lucha entre demonios, monstruos y seres espirituales.

Crea divinidades antropomórficas y las anima, proyectando así, en la Naturaleza, su propio espíritu, donde la base del animismo es la confraternidad.

Antes que lo esencialmente religioso, surge lo ritual, a partir del dominio de la hechicería y la intimidación de algunos hombres (brujos) con el mundo espiritual. "Impuestas por el culto de los antepasados, la conducta y las costumbres de los pueblos animistas están basadas, hasta en los detalles de la vida social, en los ritos religiosos y el poder sugestivo que ellos ejercen sobre la íntima intencionalidad motivante".²

Cuando el hombre se establece permanentemente en un lugar, el animismo pierde vigencia. La época sedentaria que pone de manifiesto, la agricultura recuerda con nostalgia el período de la vida paradisiaca "(el mito bíblico señala claramente como causa de la pérdida del paraíso la aparición de la agricultura: 'con el sudor de tu rostro comerás el pan')".³

Conforme surgen las civilizaciones, se van perdiendo las divinidades de carácter totémico para dar lugar a la divinización del cielo como fecundador de la

¹ La *cosmogonía* se refiere a la acción original que origina la creación del Universo. La *teogonía* son las hazañas ejemplares de hombres, seres y dioses posteriores a la creación primera, y que constituyen las narraciones en las épicas mitológicas. Cf. Julio Amador, "Al filo del milenio; nihilismo, escepticismo, religiosidad", México, 1994, p.25.

² Paul Diel, "Los símbolos de la Biblia", México, p.25.

³ *Ibid.*, p.31.

Tierra. Una base económica común (agricultura), da como resultado una base religiosa también común y que gira en torno del éxito de esta actividad.

Surge la creencia de dioses abstractos como seres inexistentes en la realidad, rebasando así la proyección animista primitiva. Se inventan una serie de seres trasladados a una visión cósmica mucho más amplia que la pura relación espiritual con la Naturaleza. El temor de los hombres ya no es más un temor hacia los hechos naturales, los cuales de alguna manera comprende y aprende a sobrellevar, e inclusive beneficiarse de ellos, sino hacia el carácter cósmico de la existencia.

"En las mitologías más evolucionadas la combinación hombre-animal se utiliza exclusivamente para representar a los monstruos y a los demonios. (En el Génesis judaico, por ejemplo, la serpiente que habla)".⁴

Se puede observar que en los mitos de los pueblos, al hombre generalmente se le representa como un héroe que debe enfrentar los deseos terrenales, es decir, sus propias debilidades y anhelos exaltados --representados por demonios--, y debe luchar contra ellos. El mito de Adán y Eva, se refiere al enfrentamiento del hombre con el conocimiento racional acerca de la diferencia entre el bien y del mal -- conocimiento para él prohibido--, y con la soberbia y el sentimiento de vanidad por querer equipararse con Dios.

"El monoteísmo es una forma evolucionada del politeísmo. Lo que ha evolucionado es, en primer lugar, el símbolo 'divinidad'. Los demás rasgos diferenciales sólo son una consecuencia. La diferencia no concierne al significado subyacente del simbolismo, sino sólo al aspecto narrativo, donde las múltiples divinidades se condensan en un Dios único, los demonios y los monstruos en un solo adversario de Dios, el espíritu caído, representado por Satán".⁵

Quizás el aspecto más importante de las creencias de los hombres, y por lo cual es sumamente común encontrar relatos acerca de ellos, es el que se refiere a la creación del mundo. "[l]os mitos de todos los pueblos comienzan con el relato de la creación del mundo y de la vida, la cosmogonía".⁶

Ello se refiere generalmente a una dualidad entre el mundo exterior y el mundo interior, es decir, lo espiritual y lo cósmico. Normalmente cuando nos

⁴ *Ibid.*, p.37.

⁵ *Ibid.*, p.44.

⁶ *Ibid.*, p.167.

enfrentamos a un mito cosmogónico observamos un intento por el retorno a la unidad y a la armonía tras un caos.

Sin embargo, no debemos perder de vista que la representación pictórica de un mito, así como lo fueron las diferentes etapas de creencia religiosa, está supeditada a una época particular y a los cánones imperantes en ellas.

Hemos podido dilucidar que el mito bíblico de la creación observó una evolución histórica coherente, y no es una ocurrencia casual o inmediata, sino el resultado de muchos eventos que, conjuntados y con el paso del tiempo, dieron una seguridad espiritual al hombre.

La representación de Bosch de la "Tentación" de Adán y Eva, parte de un relato que artísticamente es "una de las más ricas fuentes de imágenes existentes, uno de los más eficaces símbolos donde rompen y se amplifican semejantes a sucesivas olas, algunos de los temores más tenaces y algunas de las esperanzas más sólidamente enraizadas en la psique humana".⁷

Hieronymus Bosch nació en Holanda aproximadamente en 1450. Sus obras se destacan por contener elementos extraños y fantásticos revestidos por una extraordinaria imaginación; se ha hablado de él como una figura distintiva que manifestó una visión independiente sin precedentes de cualquier movimiento artístico de su época.

"Gracias a que desarrolló un estilo individual, las comparaciones con demás artistas contemporáneos no contribuyen significativamente para un entendimiento de sus extrañas y complejas obras".⁸

Los estudios más recientes acerca de la obra de Bosch, según Charles Van Beuningen, han recaído en la investigación iconográfica de sus pinturas en términos del ambiente espiritual de finales de la Edad Media.

El arte de Bosch se considera innato y lejos de ser el producto de sus fantasías individuales, surgiendo de una amplia gama de símbolos e ideas conocidas y aceptadas. Aunque en ocasiones se le acusó de herejía, al parecer Bosch fue un hombre profundamente religioso y, en la actualidad, estudios más profundos

⁷ Lucien Mazenod, "Adán y Eva", Barcelona, p.8.

⁸ Charles Van Beuningen, "The Complete Drawings of Hieronymus Bosch", New York/London, p.5.

sobre los conflictos teológicos de la época han revertido el enfoque de los historiadores.

"A lo largo de la Edad Media la población estaba obsesionada con el miedo del anticristo pues se pensaba que su llegada era inminente. Como parte de la tardía tradición mística holandesa, hubo una propagación de sermones apocalípticos en donde el mal y otras abstracciones morales se concretaron en figuras de monstruos, demonios y animales. La iglesia, en su miedo al Anticristo, vio como nunca una gran amenaza en las viejas prácticas de la brujería, la magia y la alquimia y, en la bula papal de 1484 (*Summis Desiderates*), se ordenó la persecución de aquellas personas practicantes de estos ritos. No puede saberse qué tan familiarizado estaba Bosch con la brujería, pero ciertamente el vernáculo simbólico religioso estaba vivo en él".⁹

Si bien no es posible establecer las connotaciones exactas de sus imágenes, por lo menos muchas de sus obras se apegan a las convenciones social y religiosamente aceptadas en la época.

Sus trípticos se atribuyen a su período intermedio, "dónde surgió su estilo único, capaz de conducir ideas universales y liberado de los últimos elementos tradicionales".¹⁰

Además de los toques que hoy llamaríamos surrealistas, anticipados a su época, una de las grandes innovaciones de Bosch fue el uso de paisajes planos y abiertos, análogos a una mentalidad más abierta de la razón que empezaba a tomar fuerza frente al pensamiento cerrado y al mundo de la doctrina durante la Edad Media.

Aunque Bosch no dejó de lado algunos de los elementos del pensamiento medieval, fue el uso único que dio a éstos el que permitió una representación muy particular de las ideas apocalípticas y nociones sobre lo diabólico --de gran influencia en la cultura popular-- en sus obras.

Se puede pensar, hablando en una generalidad, que el profundo simbolismo del "Bosco" corresponde, de alguna manera, a la influencia del miedo apocalíptico presente durante el medievo.

⁹ *Ibid.*, p.7.

¹⁰ *Ibid.*, p.9.

Por otra parte, siendo el "Apocalipsis" uno de los discursos bíblicos con una mayor profundidad simbólica --"El Apocalipsis de San Juan está escrito por completo en un lenguaje cifrado, escrito de principio a fin a partir de metáforas cargadas de profundos simbolismos religiosos y referencias múltiples a versículos del Antiguo y Nuevo Testamentos...es un discurso dirigido a múltiples niveles de conciencia mística y religiosa y, tal como se nos dice y, lo sabemos, los profetas hablan a partir de sus *visiones extáticas y su experiencia mística*"¹¹ -- y Bosch un notable iniciado en la sabiduría tradicional religiosa, es factible pensar que, partiendo de ese conocimiento, sus obras estén cargadas de profundos elementos simbólicos para representar e interpretar el mensaje metafórico de los mitos bíblicos. No podemos de ninguna manera descartar que Bosch fue creador de un estilo inimitable y único, como manejan muchos críticos, pero tampoco podemos descartar que dicho estilo no haya estado influenciado por una época atormentada por el miedo a los tiempos mesiánicos.

Si bien la alegoría de Adán y Eva representada en este detalle del tríptico de Bosch es simbólicamente un tanto obvia, cabe destacar la figura de la serpiente. A sabiendas de lo que es, está representada como una mujer con cola y patas de reptil, y no como una serpiente.

Antes de dar paso a los significados simbólicos de la serpiente en la cultura occidental, y la manera en cómo éstos permiten una interpretación de la figura reptilica del "Bosco", es importante establecer una proposición hipotética acerca de la razón de las características tan peculiares de ésta: hemos planteado que el simbolismo de Bosch probablemente corresponde, en grado significativo, al pensamiento mesiánico en la Edad Media y a la profunda metaforización del discurso del Apocalipsis de San Juan en el Nuevo Testamento; es, por tanto, probable que la serpiente en la escena, tuviera también la finalidad de representar una visión anticipada del Dragón de siete cabezas, con quien Miguel y sus ángeles habrían de librar una batalla en el cielo, el cual sería adorado por dar su poder a la "bestia segunda" la cual, al final, habría de ser vencida.

En otras palabras, un ser mitad mujer, mitad reptil, puede entenderse como la combinación de dos dimensiones simbólicas que se unen en una representación generalizada del mal: una, como anticipación al dragón apocalíptico (Apocalipsis (9,12)): "Fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente, llamada Diablo y Satanás, que extravía a toda la redondez de la tierra, y fue precipitado en la tierra, y

¹¹ Julio Amador Bech, "Al filo del milenio; nihilismo, escepticismo y religiosidad", México, 1994, p.116.

sus ángeles fueron con él precipitados"; otra, en su función como la serpiente "tentadora" en el pasaje de "La tentación", por lo que quizá, su figura no está determinada en uno u otro ámbito.

Sin embargo, la dimensión simbólica que más nos interesa es aquella atribuible al mito de Adán y Eva, y por tal motivo, la otra habrá de permanecer como una explicación tentativa, en relación con otras, del porqué de sus rasgos tan particulares.

"Si en realidad todos los símbolos son funciones y signos de lo energético, la serpiente es simbólica por antonomasia de la energía, de la fuerza pura y sola; de ahí sus ambivalencias y multivalencias. Otra razón de la diversidad de sus aspectos simbólicos se deriva de que estos provienen o de la totalidad de la serpiente o de uno de sus rasgos dominantes: avance reptante, asociación frecuente al árbol y analogía con sus raíces y ramas, muda de la piel, lengua amenazante, esquema ondulado, silbido, forma de ligamento y agresividad por enlazamiento de sus víctimas, etcétera".¹²

También de esta manera, como centro de la función que desempeña, se nos muestra la serpiente en esta obra: asociación con el árbol de la ciencia del bien y del mal, victimización por medio de la tentación y astucia, así como ciertas características reptilianas de su cuerpo.

Hemos de tomar en cuenta la importancia de la práctica alquimista del medievo y muy posiblemente la influencia que esto tuvo en la serpiente de Bosch, pues "...la alquimia descubrió la serpiente como <<lo femenino en el hombre>> o su <<esencia humedad>>, identificándola con Mercurio, el dios andrógino...dotado de capacidad para el bien y el mal".¹³ Y si bien en su función mítica representa a la astucia y a la mordedura mortal, y en su función psíquica a la mordedura mortal, no para el cuerpo, sino para el alma, entonces, "[L]a serpiente es...símbolo de la vanidad culpable, de la imaginación exaltada con relación a sí mismo y a sus deseos, el principio justificador de la exaltación imaginativa, el principio del mal, 'el príncipe del mundo', como lo formula el Nuevo Testamento. Es el monstruo al que el héroe debe combatir".¹⁴

¹² Juan Eduardo Cirlot, "Diccionario de símbolos", Barcelona, 1969, p.407.

¹³ *Ibid.*, p.410.

¹⁴ Paul Diel, *op. cit.*, p.213.

Si como menciona Cirlot, la mujer con aspecto monstruoso encanta, divierte, y asociada a una figura animal puede simbolizar a la <<muerte>> de la virgen, y "como imagen del ánima es superior al hombre mismo por ser el reflejo de la parte superior y más pura de éste",¹⁵ entonces se puede entender que la serpiente de Bosch refleja tanto una superioridad intelectual y un dominio del conocimiento racional, cuanto a la vanidad y los instintos pasionales que forman parte de un tabú en el ámbito religioso, aunado esto, como ya mencionamos, a la tendencia de la época por la imaginativa de seres monstruosos y diabólicos.

Debemos mencionar que el resto de la simbología del detalle de Bosch resulta mucho más evidente, en tanto está determinada por un mito particular, más que por formas específicas de representación.

"Adán simboliza el intelecto cada vez más sometido a la seducción de la imaginación y que olvidó, en el curso de su maduración, la llamada del espíritu al que sin embargo estaba ligado primitivamente (Dios 'insufló en sus narices aliento de vida y resultó el hombre un ser viviente')".¹⁶

Si tomamos como válida la aseveración de Jean-Dominique Rey de que "Adán...representa en realidad no tanto un prototipo como un estado del hombre antes de la caída, la imagen colectiva del género humano en toda su integridad, entre el instante de su aparición y el de su decadencia",¹⁷ quizá se explique porqué el rostro de Adán, en la pintura de Bosch, carece de detalles faciales.

"En sus aspectos inferiores como Eva y Elena, instintiva y sentimental, la mujer no está al nivel del hombre sino por debajo de él",¹⁸ además "Eva simboliza la imaginación exaltada de los deseos terrestres...La mujer extraída de la estructura de Adán, que se convertirá a Eva la tentadora, es la 'imaginación susceptible de pervertirse'. No caracteriza entonces 'más a la mujer que al hombre, es la imaginación exaltativa de cada miembro de esta especie pensante".¹⁹ Es en este ámbito, con un papel genérico, como podemos entenderla en el cuadro.

¹⁵ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p.313.

¹⁶ Paul Diel, *op. cit.*, p.171.

¹⁷ Lucien Mazenod, *op. cit.*, p.78.

¹⁸ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p.313.

¹⁹ Paul Diel, *op. cit.*, pp.171, 209.

"El árbol representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración".²⁰ Así pues, se entiende que el árbol de la ciencia del bien y del mal será el que permita la proliferación del hombre en la tierra y la iluminación acerca de sus deseos y necesidades. "Simboliza la etapa de la vida que se ha vuelto consciente. El acceso al consciente es la posibilidad que tiene el hombre de multiplicar sus deseos, porque la memoria consciente, el mundo entero, se introduce en el psiquismo humano bajo forma de imágenes".²¹

Cirlot menciona que como forma esférica el significado de la manzana es el de la totalidad y de los deseos terrestres. A sabiendas, el acceder al conocimiento y saberse capaz de dirigir el destino propio sin la necesidad de una fuerza reguladora superior.

Pasando al plano del color, el uso de verdes vivos no es otra cosa más que representar una vida intensa de la Naturaleza, manifiesta como un cambio de mentalidad y reflejada en el estilo artístico por la llegada del Renacimiento. En cambio el que los cuerpos de Adán, Eva y la serpiente sean de color oro, recae más en las convenciones estéticas heredadas de la pintura medieval: "en su más bajo o en su más alto límite, un color pleno, único, inmóvil, es, de seguro, la abstracción más extraña al hombre, la más próxima al misterio divino. ¿Y qué color? Uno de los dos elementos a los que los presocráticos consideraban los padres del mundo: el oro o el fuego por su calor vital, el azul, el aire o el agua por su poder purificador".²²

De la obra de Bosch se desprenden dos aspectos de vital importancia pues constituyen el escenario en el cual se desarrolla la trama principal de la narración visual, estructurada, a la vez, por su gama de símbolos: el principio de monoteísmo y la referencia cosmogónica, en las religiones judía y cristiana.

Aunque dichos aspectos no están representados literalmente en la pintura, participan como principios subyacentes de orden simbólico y discursivo, los cuales ayudan a reconocer en las figuras humanas a Adán y a Eva, en el manzano al árbol de la ciencia del bien y del mal y, en una figura femenina con cola y miembros inferiores de reptil, a la serpiente tentadora.

²⁰ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p.77.

²¹ Paul Diel, *op. cit.*, p.200.

²² Jean Paris, "El espacio y la mirada", Madrid, 1967, p.173.

Con ello no queremos decir que todas las religiones monoteístas en sus pasajes de orden cosmogónico se refieran, en común, a Adán y a Eva como los primeros humanos, sino que el reconocimiento de los elementos en esta imagen en particular, su narrativa a través de una disposición determinada de dichos elementos y su dimensión simbólica, en confrontación con otros discursos y elementos comparativos de carácter mítico-religioso, nos permiten determinar su naturaleza. De manera muy sencilla: es en el Antiguo Testamento donde un solo Dios (monoteísmo) crea el Universo (cosmogonía) y a todas las cosas y seres vivientes; pone a los dos primeros pobladores de la Tierra en El Paraíso (Adán y Eva), les prohíbe comer del árbol de la ciencia del bien y del mal, y ellos se ven tentados a transgredir la orden, y lo hacen.

Sabemos ya que la trama central de la narración en la obra de Bosch se limita específicamente al pasaje de la Tentación; si bien ya mencionamos que éste simboliza, de alguna manera el enfrentamiento entre el bien y el mal en el plano de lo divino, debemos añadir, frente a esta perspectiva, otro aspecto que, como elemento simbólico implícito, opera a un nivel de significación aún más profundo: la moral.

"En las sociedades tradicionales la moral está sustentada en la sacralidad profunda, en la verdad mitológica. La moral tiene sentido a partir de la trascendencia, del vínculo de los actos cotidianos con la esfera de lo sagrado, el espejo magnificado en el que se reflejan".²³

La moral fluctúa, en este contexto, entre lo que literalmente el hombre puede y no puede hacer en el marco de lo que debe y no debe hacer. En la pintura de Bosch podemos inferir dicha confrontación de la siguiente manera: el Génesis establece un primer principio de superioridad entre lo divino y lo terrenal desde el momento en que la capacidad de creación está limitada a Dios. Posteriormente, Dios manifiesta su superioridad a Eva y Adán prohibiéndoles comer del árbol de la ciencia del bien y del mal --lo cual implica un primer deber--, pero al mismo tiempo, se establece también que el hombre posee la capacidad de acceder a una cierta clase de conocimiento que le es prohibido. La serpiente, símbolo de la tentación y la vanidad, surge, entonces, como elemento de ruptura entre el deber y el poder: hace creer a Adán y a Eva que pueden ser como Dios, y que deben desobedecerlo y comer del árbol para lograrlo. El vínculo formado por los anteriores elementos establece una confrontación que deriva en el factor moral

²³ Julio Anador Bech, "Al filo del milenio; nihilismo, escepticismo, religiosidad", México, 1994, p.25.

determinante del tema: la soberbia. La moral está determinada entonces, en este caso, por la acción contraria del hombre frente a una disposición de orden divino.

Sin embargo, aquí nos enfrentamos a una fuerte contradicción: ¿por qué Dios, poderoso y omnipotente, permite que Adán y Eva coman del árbol prohibido y no está a tiempo para detenerlos?

Lo anterior se explica poniendo en claro que una de las funciones principales del mito es la de ilustrar un concepto y no la de imitar la realidad. Acerca de esta contradicción, y recordemos que todo discurso las tiene, podríamos formular diversas hipótesis: la falibilidad de Dios, su predeterminación sobre las acciones humanas o el incalculable poder de Satanás; sin embargo, todas ellas no harían más que alejarnos del mensaje pretendido por el discurso.

Un acercamiento mucho más adecuado sería a través del concepto cíclico del ascenso y el descenso. El principio se manifiesta como un caos al cual le procede un camino ascendente de calma y tranquilidad ("La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas") representado por la creación. Posteriormente ha de venir una tendencia de alejamiento del principio que ha de terminar nuevamente en un retorno a la unidad. "[e]l desenvolvimiento de toda manifestación implica necesariamente un alejamiento cada vez mayor del principio del que procede; por lo tanto, desde el punto más alto, tiende forzosamente hacia abajo...hasta que finalmente encuentra un punto de parada".²⁴

Si el mito de Adán y Eva es, como ya mencionamos, un estado transitorio entre lo cosmogónico y lo teogónico, también es, teniendo como punto fundamental una simbología moral implícita, símbolo del principio de la decadencia del hombre, finalizando en el Apocalipsis, para retornar de nuevo al principio espiritual.

A lo anterior debemos añadir otro aspecto, el cual forma parte intrínseca del contexto de la moral y resulta evidente en la obra analizada: la transgresión.

A fin de determinar su posición frente a Dios, Adán y Eva hubieron de transgredir una orden suya sin pensar en las implicaciones y las consecuencias que esto conllevaría, cumpliendo así con una función simbólica que determina la ruptura entre lo sagrado y lo terrenal.

²⁴ René Guénon, "La crisis del mundo actual", Barcelona, 1988, p.7.

En el caso de nuestro análisis, debemos entender a la transgresión como una transformación que dio inicio al establecimiento del hombre como ser social. Dios le advirtió a Adán que por haber desobedecido, a partir de ese momento habría de sufrir para poder subsistir sin estar ya enteramente beneficiado por las bondades del Paraíso: debería "ganarse el pan con el sudor de su frente", hecho que implica, por un lado, el trabajo como medio de subsistencia y, por otro, el establecimiento de una estructura normativa para la vida en sociedad. Se entiende que el desacato de Adán y Eva traería como consecuencia la proliferación del hombre sobre la Tierra, y por ende, la necesidad de nuevos valores morales para estar en armonía con Dios, con sus semejantes y consigo mismo.

En este punto podemos incluir "el principio del placer y el principio de realidad" que, como descubrió el psicoanálisis, "todas las sociedades enfrentan y se fundan en esa 'tensión esencial'"²⁵ entre ambos principios. En otras palabras, la necesidad y la forma de satisfacer los instintos en confrontación con los deberes fijados por la moral, entendiendo a la moral, en este caso en particular y como ya explicamos, como una acción contraria a un mandato de Dios.

Este aspecto lo podemos ver claramente en la desnudez de Adán y Eva, de la cual no se percatan ni se sienten avergonzados. Posteriormente, tras comer del fruto prohibido, sabemos que la primer reacción fue la de cubrirse con hojas de higo; cobraron conciencia de su desnudez, porque perdieron la inocencia; es decir, se percataron de que habían obrado mal al querer ser iguales a Dios, y debieron someterse a un castigo por cometer el pecado de soberbia.

Otro elemento de vital importancia en el análisis es el concerniente a la sabiduría superior y profunda frente al conocimiento profano. Si bien ya aclaramos la confrontación de orden moral implícita en la escena de la "Tentación", también está de por medio el enfrentamiento del hombre mismo con su principio de racionalidad, es decir, el conflicto entre la ciencia y la religiosidad que, como afirma Diel, es la causa más profunda de la decadencia actual.

Este enfrentamiento se manifiesta, en la pintura de Bosch, desde dos vertientes simbólicas distintas: una, presente en la naturaleza misma del mito, y otra, procedente de la transición del medievo al Renacimiento.

De la primera podemos sugerir que la presencia del árbol de la ciencia del bien y del mal, implica que el conocimiento, y toda explicación que proporcione

²⁵ Julio Amador Bech, *op. cit.*, p.25.

acerca del origen y la razón del cosmos tiene un principio espiritual superior. Cuando Adán y Eva quisieron ser como Dios, quisieron también poseer su sabiduría; pretendieron pasar de lado el fundamento filosófico que, como afirma Guénon, es un estado inferior, preliminar y preparatorio para encaminarse en el verdadero conocimiento, y de golpe tener la verdadera sabiduría superracional y "no humana".

La segunda simboliza una tendencia de alejamiento --quizá no manifiesta personalmente en Bosch, pero sí durante su época, la cual, insistimos, sí tuvo influencia en su pintura-- del esoterismo característico de la filosofía tradicional, hacia una pretendida sabiduría "puramente" humana.

Como afirma Arnold Hauser: "[D]espués de la época de Carlomagno la corte no es ya el centro cultural del Imperio. La ciencia, el arte y la literatura proceden ahora de los monasterios; en sus bibliotecas, escritorios y talleres se realiza ahora la parte más importante del trabajo intelectual";²⁶ y si bien ésto se refiere más a la Alta Edad Media en Italia y no al principio del Renacimiento en Holanda, los principios del pensamiento medieval aún no estaban abolidos en su totalidad. Mucho del conocimiento científico intimaba todavía con un espíritu tradicional, que había hecho de la Iglesia, autoritaria y absolutista, el centro de la cultura medieval.

Sin embargo, "el Renacimiento y la Reforma...lejos de ser un enderezamiento, marcaron una caída mucho más profunda, porque consumaron la ruptura definitiva con el espíritu tradicional, el primero en el dominio de las ciencias y las artes, la segunda en el dominio religioso mismo...las ciencias tradicionales de la Edad Media...desaparecieron también tan totalmente como las de las civilizaciones lejanas que fueron en otro tiempo aniquiladas por algún cataclismo...En adelante, no existieron más que la filosofía y la ciencia "profanas", es decir, la negación de la verdadera intelectualidad".²⁷

Aunque la obra de Bosch muestra una herencia del arte y el conocimiento tradicionales y profundamente religiosos del medioevo, también denota un paulatino alejamiento de ellos; no se sujeta por entero a los cánones estilísticos predominantes en la Edad Media. Si bien en ocasiones los respeta en la temática central característica del estilo románico ("[L]a inquietud espiritual se manifiesta en la continua ampliación del repertorio figurativo, que llega a extenderse al contenido

²⁶ Arnold Hauser, *Historia social del arte y la literatura*, Madrid, 1976, p.213.

²⁷ René Guénon, *op. cit.*, pp.15-16.

entero de la Biblia. Los nuevos temas, esto es, los temas del Juicio Final y la Pasión, son tan significativos de la peculiaridad de la época como del estilo con que son tratados²⁸), no lo hace del todo en tanto al estilo de representación.

"El arte medieval de carácter netamente enciclopédico y destinado a la enseñanza de los fieles, preconizó, más que ningún otro tipo de arte las dilatadas secuencias ininterrumpidas, capaces de englobar todos los elementos y lecciones de un tema. A través de mosaicos, manuscritos, bajorelieves y frescos, encontramos la historia de la primera pareja, medida, sin otra división que la decorativa, a la manera de una tira dibujada o de una película fija que abarca varias zonas o franjas. O también puede aparecer en una serie de círculos concéntricos cuyas casillas hacen pensar en algún grandioso juego de la oca que tuviera por baza el destino del hombre y, por último, como narración continua, todos cuyos elementos se sumergen en el decorado único de un paisaje convencional o idealizado.

"Pero si seguimos la evolución plástica de cada uno de los temas pertenecientes a la saga de Adán y Eva a través de obras diferentes, se impone una certeza: el mito o el drama inicial se reencarna en una forma nueva cada vez que hay concordancia entre el tema y las aspiraciones profundas de la época... Con el renacimiento italiano, que anuncia y funda un mundo nuevo del que el hombre sería el centro y medida de todas las cosas, la expulsión del Paraíso, a que es condenada la pareja, se convierte en el símbolo de esa humanidad en vías de formación. Y, en Flandes, las efigies de Eva de los Van Eyck o de los Memling, de los Hugo Van Der Goeck o de los Hieronymus Bosch parecen otras tantas etapas del descubrimiento del cuerpo humano dentro de su realidad nuevamente encontrada".²⁹

En la pintura de Bosch se observa una transición de las convenciones estéticas del medievo a las renacimiento. Si bien el renacimiento (el *cuatrocento*) en Italia estaba en pleno florecimiento, en Europa Central estaba comenzando.

El estilo artístico de la Edad Media mostraba una realidad distorsionada, la pintura era plana y policroma, sin volumen. Precisamente, dicha distorsión se debe, en gran parte, a que la pintura de la época debió cumplir con funciones de orden decorativo, en espacios determinados para ello, y no como una expresión individual del artista. "No sólo los animales y el follaje, sino la misma figura humana cumple

²⁸ Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 240.

²⁹ Lucien Mazenod, *op. cit.*, pp.81-82.

una función ornamental en el conjunto artístico de la iglesia; se pliega y se tuerce, se estira y reduce, según el espacio que tiene que ocupar".³⁰

Esto, por otra parte, podría explicar una subordinación del arte a una política autoritaria y muy demandante. Como ya mencionamos, el arte medieval estaba sujeto casi por entero a las exigencias de orden eclesiástico y, fuera de ellas, se ejercitaba solamente en los dominios de la corte y de la aristocracia. "La simplificación de las formas no significa ninguna concesión al gusto ni a la capacidad de comprensión de las masas, sino solamente una adaptación a la concepción artística de una aristocracia que estaba más orgullosa de su autoridad que de su cultura".³¹

Es importante mencionar que durante el transcurso de la Edad Media, a pesar del formalismo riguroso y el abstraccionismo estereotipado, sí hubo cambios e innovaciones estilísticas. Por ejemplo, en la Alta Edad Media, a partir del siglo XI, se puede observar una tendencia un tanto más expresionista y emocional y, aunque estos cambios se dieron harto lento, son significativos en tanto fueron el primer paso hacia el individualismo y el liberalismo sustentadores del arte renacentista.

"Frente al clasicismo, que se limita exclusivamente a lo corporalmente bello, a lo sensible y viviente y a lo formalmente regular, y que evita toda alusión a lo psíquico y espiritual, el estilo romántico aparece como un arte que se interesa única y exclusivamente por la expresión anímica".³²

Posterior a la Alta Edad Media, el arte experimenta una transición importante dando paso al estilo gótico, que si bien no significa la abolición de una economía feudal, ni la eliminación de la dictadura eclesiástica, "...se puede hablar de un equilibrio entre individualismo y universalismo, de un compromiso entre libertad y sujeción. El naturalismo gótico es un equilibrio inestable entre la afirmación y la negación de las tendencias mundanas...El dualismo gótico se manifiesta del modo más sorprendente en el peculiar sentimiento que de la Naturaleza tienen el arte y el artista en este período...El prado florido, el río helado, la primavera y el otoño, la mañana y la tarde, se convierten en estaciones en la peregrinación del alma. Pero, a pesar de esta correspondencia, falta siempre la

³⁰ Arnold Hauser, *op. cit.*, p.235.

³¹ *Loc. cit.*

³² *Ibid.*, p.239.

visión individual de la Naturaleza; las imágenes naturales son tópicos inalterables, rígidos, sin variedad personal y sin intimidad".³³

Es interesante observar que la preocupación por la Naturaleza, y una primera correspondencia entre ésta y la expresión espiritual, son síntomas de una nueva dinámica que acabaría, en el Renacimiento, como un verdadero elogio a lo puramente formal, como una expresión individualista cargada de belleza y regida por un realismo menos psíquico y subordinado, y de mayor libertad, pero, en efecto, "...de reducirlo todo a proporciones puramente humanas, de hacer abstracción de todo principio de orden superior, y, podría decirse simbólicamente, de apartarse del cielo so pretexto de conquistar la tierra".³⁴

Podemos afirmar que las bases sociales y económicas del renacimiento del siglo XV fueron: la emancipación individual, la centralización monárquica, el predominio del capitalismo y la reglamentación de la vida intereuropea conforme a una diplomacia y un derecho Internacional.

Al mismo tiempo que se experimenta este enriquecimiento del derecho público y privado, se nota un renacimiento cultural de todos los órdenes. Si tuviéramos que definir con un solo término el cambio, la transición más espectacular del hombre europeo en el siglo XV, no dudáramos en hablar del individualismo. En esta época triunfa la concepción individualista en todos los planos de la vida.

Las nuevas ideas llevaron a desafiar las concepciones medievales en todos los campos. El hombre podría ser un pecador, como afirmaba la iglesia, pero era también un ser capaz de grandeza y lleno de interés. Los artistas dejaron atrás el anonimato imperante en la Edad Media --pues para honrar a Dios resulta importante la impersonalidad de la obra y la modestia del artista-- y sintieron orgullo de sí y de sus creaciones; empezaron a redescubrir las alegrías y satisfacciones de la vida, en una no menos virtuosa existencia que la del Medievo, apartada del mundo, a menudo en la reclusión de un monasterio.

Los artistas del Renacimiento no se avergonzaron de deleitarse en la belleza física de las formas corporales y en la contemplación del mundo natural. Con frecuencia sus escenarios y temas siguieron siendo religiosos, pero el sentimiento que animaba sus pinturas y esculturas era cada vez más secular y

³³ *Ibid.*, pp.292-293.

³⁴ Raúl Guénon, *op. cit.*, p.17.

humanista. Siguieron representando a la Virgen y el Niño, pero poco a poco subrayaban la belleza y la gracia de la mujer más que el orgullo o la santidad de la Madre.

Los retratos dejaron de ser planos, estereotipados, con posturas rígidas y distorsionadas por la falta de perspectiva, manos alargadas y ojos de almendra; despertó un nuevo y profundo interés por la anatomía, por el gesto y la actitud.

Lo anteriormente expuesto resulta un marco de referencia favorable para situar a Bosch en una época transitoria cuya mentalidad está simbolizada por cánones artísticos cambiantes. Al observar el cuadro de Adán y Eva podemos percatarnos de la confrontación entre dos líneas de representación pictórica distintas: el jardín en el cual transcurre la escena carece de profundidad y es un tanto rígido e impersonal; el detalle del pasto es prácticamente nulo y la distancia y la dimensión se crean corriendo la escena hacia arriba, y no hacia el horizonte; sin embargo, en Adán y Eva se aprecian una soltura y una flexibilidad distintas a la rigidez inanimada en las figuras humanas del arte medieval; ambos están proporcionados y no distorsionados, es decir, existe una preocupación por respetar las formalidades del cuerpo humano y se percibe el movimiento natural de éste.

Podemos inferir de lo anterior que la escena de Bosch simboliza, a su vez, un cambio de mentalidad que paulatinamente fue, con el Renacimiento, alejándose de las estrictas exigencias de la doctrina eclesiástica hacia una preocupación cada vez mayor por la representación formal del individuo y su alrededor. Se observa un distanciamiento de la depreciación de la Naturaleza y surge una tendencia más liberal y apegada a la realidad del espíritu de una época cambiante.

Sin embargo, también se hace evidente una transformación en el orden metafísico. Guéron afirma que en lo concerniente a la doctrina metafísica, sólo la manera de expresión o representación cambia, pero su esencia se mantiene inmutable (la verdad es, no importa cómo se le diga). Los mitos se desenvuelven en el ámbito de lo maravilloso y lo inverosímil, como lo sería en el mito de Adán y Eva --una serpiente que habla, un fruto del conocimiento, etcétera--, pero aclaremos que no pretenden ser verosímiles. "La verosimilitud significa ajustarse a unas limitaciones de una realidad que los mitos trascienden por su mismo impulso y su contenido. Son "verdaderos" para quienes creen en ellos; son la Verdad misma anterior a la realidad, que se explica por ellos...están más allá de las normas habituales y empíricas".³⁵ Pero, dicha esencia se pierde cuando pasa al plano de las

³⁵ Carlos García Gual, "La mitología", Barcelona, 1989.

aplicaciones, como sucedió en el Renacimiento al sacrificar la "ciencia tradicional" por una aplicada y puramente formal, que interesaba más a la belleza de orden anatómico, que por el fundamento de la sabiduría.

En el Renacimiento se hacen innecesarias las alegorías de una realidad sobrenatural para dar paso a las huellas del sentimiento propio, y en la obra de Bosch, si bien se percibe un conocimiento profundamente religioso, también se vislumbra una coalición con lo tendiente a lo puramente formal.

Para finalizar, hemos de retomar el conjunto de factores estudiados en relación con la pintura del "Bosco", para concluir con un resumen de la interpretación que se ha ido gestando a lo largo del análisis.

En su temática central, el cuadro de Bosch significa la ruptura del vínculo sagrado y armónico establecido por Dios en la creación del Universo (la unidad), al enfrentarse con la soberbia y la vanidad, representada por un ser manifestado como símbolo de una mentalidad alojada en los temores apocalípticos, que da principio al caos y a la decadencia del ser humano.

En su dimensión histórico-cultural, el cuadro, a su vez, significa la ruptura paulatina, mejor dicho la transición, entre una cultura inmersa en la "ciencia tradicional" en el estudio religioso profundo --aunque es cierto, limitado a la élite eclesiástica y aristocrática-- como lo fue la Edad Media, el Renacimiento, que retoma, superficialmente, las características de formalidad del arte clásico.

Ambas líneas de interpretación encuentran su punto tangencial, precisamente en ese querer acceder al verdadero conocimiento a través de romper con lo tradicional, y explicar lo metafísico aplicándolo en lo denominado "filosofía profana": buscar, tanto Eva y Adán, cuanto los renacentistas, una explicación formal y racional del cosmos, los primeros queriendo equipararse con Dios y, los segundos, simplificándolo hasta la verdadera negación intelectual.

Es cierto que muchos críticos concuerdan en que el estilo particular de Bosch es "único", y no anuncia necesariamente un paso transitorio ni una influencia renacentista, sobre todo italiana,³⁶ dicho acercamiento, muy significativo y valioso por pertenecer a quienes se dedican esencialmente al estudio del arte, no hace más que corroborar que pueden adoptarse diferentes perspectivas y líneas de acercamiento, todas ellas válidas, con el uso de la propuesta metodológica de

³⁶ Cf. R.H. Marijnissen y P. Ruyffelaere, "Bosch", New York, 1987, p.45.

interpretación planteada en nuestra investigación, confluyendo en ella distintos puntos de vista y obteniendo diferentes conclusiones --aún por quienes no son expertos en un tema particular-- y con la intención de comprobar el efecto fundamentado de comunicación de las imágenes.

CONCLUSIONES

Hablar de la imagen es hablar de un concepto muy versátil. Su estudio formal no es exclusivo de las ciencias de la comunicación y difícilmente, podría decirse que no participa, en mayor o menor grado, dentro de cualquier otro campo de estudio; sin embargo, la manera de abordar a la imagen difiere, tanto en su enfoque teórico como práctico, según las necesidades y los intereses de las diferentes disciplinas.

En nuestro caso, desde el principio de esta investigación hemos sostenido que cualquiera y cada una de las imágenes creadas por el hombre poseen por lo menos un significado capaz de ser interpretado y comprendido eficazmente, lo cual hace de la imagen un elemento activo de la comunicación. Cumple, desde este punto de vista, con dos factores teóricos fundamentales: el de emisor, aquél que transmite una información, y el de receptor, es decir, quién la recibe y decodifica.

Cuando afirmamos que la imagen es un canal de comunicación, no podemos decir que su proceso de intercambio informativo es inmediato y tan "sencillo" como cuando se entabla un diálogo o se lee un escrito. Asimismo, surge a la luz la controversia que se suscita frecuentemente entre los estudiosos de la especialidad acerca de la retroalimentación de información, donde muchos aseveran que si ésta no se concreta, entonces el ciclo de comunicación queda incompleto.

Pero, si se aceptan como "medios masivos de comunicación" a aquellas instituciones como la radio o la televisión, que si bien informan, en la mayoría de las ocasiones su información no se ve retroalimentada en el sentido estricto del término --salvo que consideremos como retroalimentación a las diferentes reacciones que producen en los radiocuchas o en los telespectadores--, de igual manera debe hacerse para las imágenes.

En este sentido, el presente trabajo nos permite reaccionar ante el mensaje implícito, voluntario o involuntario, de una imagen, ejercitando un método de análisis, y logrando una interpretación que genere nuevos conocimientos. De igual modo, si tal es nuestro interés, nos podemos valer de las imágenes para comprender, más allá de su significado particular, el de la época en la cual se crearon y, ya sea desde un punto de vista sociológico hasta uno meramente apreciativo, hacer de ellas un instrumento de investigación viable de la comunicación visual, que resulte en nuevos enfoques y diversos puntos de análisis científicos.

Ante esto, sería importante esclarecer un punto. La presente investigación no tuvo como objetivo, en ningún momento, plantear nuevas teorías del proceso de la comunicación, ni cuestionar o revocar las ya establecidas. Y aunque de alguna manera forma parte de ellas y sus fundamentos parten de las mismas, su finalidad es más bien la de aportar elementos de análisis para enriquecer su estudio. Es bien sabido y sobra decirlo, pues se ha mencionado ya con insistencia, el importante papel que las imágenes juegan en el desarrollo histórico social de los seres humanos, y por ende, en su capacidad inteligente para comunicarse.

A lo largo de nuestra investigación corroboramos tres aspectos fundamentales de la imagen, que si bien ya planteados con anterioridad, resultaron fundamentales para la estructuración medular del modelo propuesto:

A) Toda imagen es representativa, y como tal, puede ser identificada. En otras palabras, describe visualmente, en un plano literal, una conceptualización de lo que formalmente representa.

B) La imagen puede ser visualmente discursiva. Es decir, tiene la capacidad de abstraer las formas y, sin compartir o respetar fielmente su composición visual original, mantener su significado intacto. La correlación de formas en un plano narran, a saber, hechos y acontecimientos.

C) Una sola imagen puede albergar un sinnúmero de significados, de origen distinto y que cumplen una función según el contexto al cual pertenezcan, y ser perfectamente válida para cada uno sin haber, en muchas ocasiones, el menor rastro ni la menor pista de una relación o similitud de parecido visual.

Partiendo de los puntos anteriores y tomando en cuenta que son, como ya mencionamos, la base sobre la cual descansa el modelo de interpretación propuesto a lo largo de esta tesis, podemos concluir que:

1) Toda imagen que posea la virtud inventiva del hombre puede ser interpretada con grados de eficacia variables. Existen imágenes que por su naturaleza resulta improbable abarcarlas con los tres niveles de significación, y en su interpretación deberá excluirse alguno de éstos, ya sea en parte, o en su totalidad.

2) Los elementos básicos de la imagen, como son línea, forma, color y composición, son fundamentales para la interpretación de la imagen. Aunque no necesariamente se haga una mención concreta de todos en algún análisis, y aunque parezcan pertenecer más al campo del diseño que de otras disciplinas, las claves que

proporcionan son indispensables para que exista una relación estrecha y coherente entre las tres dimensiones de interpretación.

3) El modelo propuesto en la presente tesis no es un instructivo de interpretación. Brinda los elementos fundamentales para una investigación organizada y metodológica, con una serie de pasos necesarios a seguir y formalidades de análisis que deben respetarse; sin embargo, la eficacia de las interpretaciones dependerá de las necesidades y de la profundidad de la investigación de quien haga uso del modelo.

4) El modelo, aunque perteneciente al campo de la comunicación y sus ramas, no es exclusivo de éste; está abierto a la recepción e inclusión de teorías de otras disciplinas de estudio, y éstas pueden adecuarse en él para aprovecharse en distintos campos de investigación con objetivos diferentes.

5) La sintaxis visual guarda cierta similitud con el lenguaje verbal en tanto su estructuración sistemática bajo ciertas reglas de composición y la capacidad de emitir mensajes comprensibles; sin embargo, la sintaxis visual es mucho más compleja y por lo tanto no puede ser tan neta ni lógica como el lenguaje verbal; su comprensión requiere aún de un sistema de interpretación que se valga de la última.

6) Todas las sociedades, a lo largo de su desarrollo, han utilizado y se han valido de las imágenes para distintas finalidades. Entre las más importantes, la de hacer más efectiva y práctica la convivencia colectiva. Por lo tanto, las imágenes poseen significados que simbolizan el modo de vida de las diferentes sociedades en las diferentes épocas.

7) Resulta indispensable que el estudiante de comunicación conciba a la imagen, más que un mero producto o una costumbre socialmente aceptada, como un factor de la comunicación actual que influencia de manera contundente e indiscutible a gran parte de los fenómenos sociales de la actualidad.

8) La visión del estudiante de comunicación acerca de lo visual no debe permanecer como un factor de segundo plano, y debe afrontarlo con una visión crítica y con una mentalidad de investigador.

De los ejemplos del cuarto capítulo concluimos que existen muchas vertientes y teorías de la publicidad, el cine y el arte que pueden enriquecer y profundizar mejor los resultados, así como de otras áreas, si se quiere usar a la imagen como herramienta del conocimiento. Comprobamos que a partir del modelo expuesto las variables indagatorias

son muchas y el camino que las investigaciones puedan tomar a partir de él son innumerables.

Esperamos que la presente tesis sea de verdadera utilidad para todas aquellas personas que gustosas del estudio de la comunicación deseen buscar y afrontar nuevos horizontes del conocimiento. Ojalá este paso, que pensamos puede motivar a muchos a profundizar y perfeccionar la interpretación de las imágenes como una vía de acceso hacia descubrimientos y teorías innovadoras, sea uno de muchos en ésta y en todas las ramas del saber.

BIBLIOGRAFÍA

Adán y Eva, colección creada y dirigida por Lucien Mazenod, Barcelona, G. Gili, (Colección el arte y sus grandes temas).

Amador Bech, Julio, *Al filo del milenio; nihilismo, escepticismo y religiosidad*, México, UNAM, 1994.

___ *La construcción de la credibilidad como forma discursiva e imaginario*, edición mimeográfica. (próxima publicación en la "Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales").

___ *Notas hacia una hermenéutica de la imagen*, edición mimeográfica (próxima publicación en la "Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales").

Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*, 6a. ed., nueva vers., Madrid, Alianza, 1985.

___ *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós Estética, 1986.

___ *Towards a psychology of art*, Berkley, University of California, 1966, (collected essays).

Aumont, Jaques, *La imagen*, Barcelona, Paidós Comunicación-48, 1992.

Barthes Roland, *El mito hoy*, México, Siglo XXI, 1980.

Chavallier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1994.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, [nueva ed. rev. y ampliada, Barcelona], Labor, [c.1969].

Clay, Jean & Jossette Contreras, *The Louvre*, Hong Kong, Chartwell Books Inc., 1980.

Diel, Paul, *Los símbolos de la Biblia*, México, F.C.E., 1989.

- Dondis, D.A., *La sintaxis de la imagen*, 10a. ed., Barcelona, G. Gili, 1992, (GG Diseño).
- Ewen, Stuart, *Todas las imágenes del consumismo; la política del estilo en la cultura contemporánea*, México, Grijalbo.
- Frank, Alan, *Horror Films*, Madrid, The Hamlyn Publishing Group Limited, 1977.
- García Gual, Carlos, *La mitología*, Barcelona, Montesinos, 1989.
- Gubern, Roman y Joan Prat, *Las raíces del miedo; antropología del cine de terror*, Barcelona, Cuadernos Íntimos 86, Volumen 8, feb. 1979.
- Guéron, René, *La crisis del mundo actual*, Barcelona, Obelisco, 1988.
- Hausser, Arnold, *Historia social del arte y la literatura*, Madrid, Guadarrama, 1976.
- Imagen y sentido: elementos para una semiótica de los mensajes visuales*, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas. UNAM. 1986
- Kandinsky, Wassily, *Punto y línea sobre el plano; contribución al análisis de los elementos pictóricos*, México, Coyoacán, (Diálogo Abierto / 5 / Arte), 1975.
- Marijnissen R.H. y P. Ruyffelaere, *Bosch*, New York, Tabard Press, 1987.
- McLuhan, Marshall, *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*, 9a. impr., México, Diana, 1982.
- Michel, Guillermo, *Para leer los medios (prensa, radio, cine y televisión)*, México, Trillas, 1990. (Biblioteca básica de comunicación social).
- Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- Paoli, J. Antonio, *Comunicación e información: perspectivas teóricas*, México, Trillas-UAM, 1990.
- _____, *La comunicación*, México, Edicol, 1977, (Sociología conceptos).

- Paris, Jean, *El espacio y la mirada*, Madrid, Taurus, 1967.
- Read, Herbert, *Imagen e idea: la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, 6a. reimpr., México, F.C.E., 1993, (Breviarios).
- Rowlands, John, *Bosch*, London, Phaidon, 1975.
- Steinbach, Fiora, *Coca-Cola. La historia del sabor*, México, Mc Graw-Hill, 1994.
- Van Beuningen, Charles, *The Complete Drawings of Hieronymus Bosch*, London, Academy Editions, New York, St. Martin's Press, 1974.
- Variety Film Reviews 1971-1974*, vol. 13, New York/London, Garland Publishing Inc., 1983.
- Wölflin, Heinrich, *El arte clásico*, Madrid, Alianza Forma, 1982.
- Zavala Ruiz, Roberto, *El libro y sus orillas*, México, Dirección General de Fomento Editorial, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1991, (Biblioteca del Editor).

ILUSTRACIONES



fig. A



fig. B



fig. C



fig. D



FOTOGRAMA DE LA PELICULA " EL EXORCISTA "

VIVE TU MUSICA
en la

ROCKOLA

Coca-Cola

¡Un conyug musical!
Diversión, conciertos, espectáculo
y entretenimiento **EN VIVO!**

Coca-Cola



DETALLE DEL TRIPTICO EL JUICIO FINAL